

A AUTO-REPRESENTAÇÃO DA DOR REACÇÕES À PERFORMANCE DA IDADE MÉDIA E DO PÓS-MODERNISMO

Adriana de Matos
Universidade de Lisboa

A DOR NA CULTURA VISUAL

Ao ser remetida a um contexto de absoluta negatividade e aversão, a dor física é hoje apreendida como um fenómeno mal-afortunado que surge, sobretudo, de forma trágica e accidental. Se, pelo contrário, a dor desponta num contexto de premeditação, ela surge - ainda que igualmente negativa e hostil - como uma via estritamente necessária para um *bem* maior. Este tipo de dor premeditada e forçosamente suportada com vista ao seu objectivo acontece, por exemplo, no caso dos tratamentos cirúrgicos, ou em forma de dor característica à actividade física intensa. Por seu lado, no contexto da sexualidade, o aparecimento da dor toma contornos um pouco mais amplos mas, ainda assim, tanto o seu aparecimento premeditado¹ como a sua fortuíta accidentalidade no âmbito sexual não deixam de estar ligadas à necessidade de atingir um objectivo positivo - um *objectivo prazeroso*: esse mesmo *bem* maior que comanda a dor medicinal ou desportiva. Embora a dor física seja, no seu cerne, subjectiva, e possua inúmeras ramificações extremamente ambíguas e cujos objectivos poderiam ser

discutidos a partir de incontáveis contextos é, porém, no contexto da expressão artística que ela ganha um estatuto distinto e peculiar. Na dor ligada à arte – uma dor que pode ser ou não premeditada - esta instância possui um estatuto de validade *positiva* que não é apenas dada pela sua finalidade – esse seu objectivo final benéfico –, mas que existe também *a priori* no acontecimento doloroso.

Se nas artes plásticas a validade positiva da dor apoia facilmente a sua defesa no facto de a arte ser (de uma forma segura) *primeiramente arte*, mera mimese ou inevitável simulação -, e ainda que *a dor na arte seja qualitativamente diferente da dor na vida* ²-, no caso da performance artística *arte e vida* interligam-se: arte e acontecimento (em tempo real) transformam-se no mesmo evento, em que a dor surge com o benefício da possibilidade do desvanecimento de qualquer constrangimento moral. A arte, assim como toda a cultura visual no geral, tem constituído, desde os primórdios do tempo, o espaço de uma libertação amoral que é a da apetência inata do Homem por assuntos fisiologicamente repelentes, como o assunto da dor. Esta apetência pelo horrível, tão antiga como o próprio Homem, e que é constantemente refutada por acção dos constrangimentos sociais e morais, é uma atracção inata que se desvenda na sua mais pequena curiosidade mórbida. “*É um fenómeno geral na nossa natureza*”, explicava-nos Friedrich Schiller no século XVIII, “*que o que é triste, terrível e, até horrendo nos atraia com um fascínio irresistível; que não nos sintamos repelidos por cenas de dor e de terror, mas com igual força atraídos...*”³. A veemente paixão pela realidade horrível e o seu reflexo no mercado de oferta e procura no campo visual têm sido intensamente explorados, sobretudo nos últimos anos, impulsionados em grande

parte pelo desenvolvimento da cultura cinematográfica e pela difusão multimídia generalizada da internet – meios estes que oferecem os veículos mais acessíveis para a difusão do gosto do horror.

De um modo geral, o que a maioria dos investigadores deste assunto visa defender é que essa paixão pelo terror não tem que ser obrigatoriamente objecto de tabu, pois é natural e não tem que ser necessariamente relacionada com a consideração negativa de que somos hoje uma sociedade voyeurista totalmente alienada, cuja susceptibilidade não se fere. Os autores contemporâneos⁴ explicam-nos ainda que essa apetência se situa coincidentemente numa paixão de abolição, e que, embora tenha o seu fundamento no medo e na vontade de afastar o horror da morte e da decadência, está simultaneamente situada no princípio do prazer. Este *proto-medo*, que paradoxalmente coincidente com um *proto-gozo*, situa-se num patamar da pré-consciência humana - um patamar primitivo e intrínseco à sua constituição e, assim, natural. De entre os estudos recentes sobre o assunto, embora particularmente ligado à vertente do voyeurismo, podemos salientar o excelente estudo «Regarding the Pain of Others», de Susan Sontag. Nele, a autora explica-nos que a reflexão acerca da apetência pelo horror é tão ou mais antiga quanto Platão, que sobre ela reflecte ao dividir a alma humana em desejo, razão e impulso, exemplificando os seus conflitos contando a história de *Leôncio e dos cadáveres*:

“On his way up from the Piraeus outside the north wall, he noticed the bodies of some criminals lying on the ground, with the executioner standing by them. He wanted to go and look at them, but at the same time he was disgusted and tried to turn away. He struggled for some time and covered his eyes, but at last the desire was too much for him.

Opening his eyes wide, he ran up to the bodies and cried, ‘There you are, curse you, feast yourselves on this lovely sight’”.⁵

A reincidência da dor, do horror, da violência e dos temas terroríficos no campo artístico têm-nos demonstrado que é esse o espaço da promulgação da naturalidade da sua apetência, e até mesmo da sua naturalidade. Ainda que os participantes do acto artístico, como seres sensíveis que são, a apreendam como negativa e repulsiva no seu âmago, a dor é, exclusivamente no campo estético, contemplada sem a urgência da sua irradicação. A dor desmedida e incontável pode até ser ela própria o objectivo prazeroso da arte, como tem acontecido frequentemente no âmbito da performance do século XX e XXI. Ao referirmos a performance da dor, ou a performance artística focada no corpo e nos seus limites, temos geralmente em mente o conhecimento generalizado de um certo tipo de arte dolorosa realizada por artistas transgressivos como Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Gina Pane, Vito Acconci ou Chris Burden. Estes artistas, entre tantos outros, instituíram uma importância notória à performance dos anos sessenta, setenta e oitenta ocidentais, e é graças às suas iniciativas que podemos hoje recontar centenas de exemplos de acções artísticas corporais que tiveram como principal mote a defesa de temas humanitários prementes. Muitas vezes considerados extremos ou até doentios, estes actos nos quais a existência da dor era quase uma certeza ficaram marcados popularmente na cultura contemporânea como momentos de grande transgressão e libertinagem moral; contudo, a inclusão do extremismo da dor na arte não foi um acontecimento cultural apenas do último século, como podemos descobrir ao desviarmos a nossa atenção para outros momentos da história.

Ainda que nos momentos da sua inclusão cultural os *suportes* ou formas sobre as quais a dor se manifestou não pudessem ainda ser considerados meios artísticos da mesma forma que hoje os consideramos, existem diversos registos da importância da imposição da dor e do corpo ao longo de toda a história cultural. No caso da Idade Média, como exemplo, os meios artísticos do teatro ou da performance não eram considerados de um ponto de vista inteiramente estético e autónomo como hoje os consideramos. Da mesma forma que, no período da Idade Média, religião e secularidade não eram socialmente separáveis, também os meios expressivos e artísticos tomavam um papel coincidentemente utilitário, religioso, ritual, e sobretudo essencial para o decorrer da normalidade urbana. “*The bottom line is that a theatrical event was simultaneously real, ritualized, and representational*”⁶, explica-nos Jody Enders no seu estudo «Death by Drama and Other Medieval Urban Legends». Ainda que seja importante considerar estes actos performativos no seu devido contexto antropológico, visando social e culturalmente a sua significância prática ou estética, podemos confortavelmente discuti-los de forma paralela apoiando-nos num cariz *transtemporal*: um cariz focado numa *vontade* humana inata de transmitir e comunicar através da linguagem corporal da dor.

O voluntarismo comunicativo parece constituir o *factor-chave* da promulgação e da contínua existência do acto artístico doloroso. No entanto, há que ressaltar que, ainda que a obra de arte exista pelo arbítrio do artista ou do seu participante, nem todas as performances centradas na dor corporal possuíam a dor como pressuposto. Nem sempre os voluntários participantes dos actos artísticos que

exploraremos nesta reflexão estavam premeditados à sujeição da violência, pois, embora a dor seja o argumento central à volta do qual estas performances se desenrolam, existem alguns casos em que a dor fora não tão premeditada como provável, e existem ainda outros casos em que a dor surgira apenas de forma completamente fortuita no decurso da performance. No entanto, dado todo o contexto destes actos artísticos – primordiais, violentos, sinistros – o choque característico à acidentalidade não possui força suficiente para surgir e, assim, a dor parece despontar de forma natural e apenas aparentemente semi-acidental. Neste contexto performativo, a dor surge numa espécie de patamar ao qual nos referimos como o da sua *auto-representação*: o patamar de uma dor que não é nem totalmente apresentada, autónoma e espontânea, nem totalmente representada e dependente do performer.

A IDADE MÉDIA TARDIA E O PÓS-MODERNISMO: A CELEBRAÇÃO DO CORPO DOLOROSO

A promulgação da existência da dor na arte transmite-lhe um carácter, como vimos, positivo, válido, e não urgente na sua dissipação. Embora na nossa visão contemporânea a noção de *positivismo da dor*, no geral, nos pareça uma contradição, existiram alguns longos momentos da história em que tal antagonismo não causou estranheza. Foi precisamente esse positivismo vigente na utilização e na demonstração da dor corporal um dos factores que influenciou a visão negativa comumente lançada sobre o período medieval europeu, esse grande período de trevas em que aparentemente tanto se regozijava no

sofrimento. Contrariamente ao que nos foi demonstrado durante bastante tempo na cultura popular (frequentemente em tom jocoso) o Homem medieval não era menos adverso à dor do que o Homem contemporâneo. A dor é, universal e transtemporalmente, inimiga do Ser que, embora a suporte fisiologicamente em maior ou menor grau por causas científicas ou por razões culturais, não deixa de desejar e buscar a sua desapareição quando está enfermo.

Uma outra base para essa ideia errónea de que a Idade Média fora uma época alienada à dor situa-se na concepção de que o Homem medieval recorria muito frequentemente à tortura como método judicial, embora os procedimentos tortuosos que são geralmente referidos na cultura popular contemporânea não fossem, na realidade, assim tão naturalmente frequentes⁷. Contudo, não obstante a (ainda assim inegável) utilização de métodos judiciais - e também bélicos e medicinais - mais graves e gráficos do que aqueles que observamos correntemente, a concepção da imagem do corpo dolorido como *ex libris* da Idade Média não derivou totalmente da recorrência quotidiana mais frequente do corpo em dor ou ferido, assentando também igualmente noutros factos menos frequentemente a si associados, como é o caso do factor artístico. Como o vestígio da história iconográfica nos demonstra, ainda que todo o culto medieval à religião católica esteja assente em narrativas aparentemente violentas, é precisamente entre os séculos XIII e XV que surgem novas temáticas de tamanha dor, tanto física como emocional, e ligadas à visão do corpo ou do cadáver, como a *Deposição no Túmulo*, o *Vir Dolorum* - habitualmente conhecido como *Homem das Dores* -, ou o *Ecce Homo*. A visão cultural do corpo dolorido, angustiante no seu âmago, torna-se

coincidentemente no expoente da devoção e da acalmia espiritual da intercessão divina medieval.

Contudo, a incidência da imagem da dor nas formas artísticas ao longo de toda a história da arte transparece o que poderia facilmente ser catalogado como um género próprio e intemporal, que não está somente ligado a períodos culturais considerados mais *obscuros* como o período medieval, mas a quaisquer outros momentos nos quais o Homem possua a oportunidade e liberdade necessárias para aceder a esse campo. No entanto, algumas épocas específicas, mais do que outras, parecem transparecer maior predisposição para tal, como são os casos dos períodos sucessores a fortes tragédias. Se à abundância da arte dolorosa da Idade Média ocidental podemos ainda associar o peso do trauma humano - completamente sensorial e visceral – da assolação a grande escala da Peste Negra e da morte de grande parte da população europeia, aos anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial podemos associar uma época corrompida pela divulgação de crimes de guerra horrendos, de uma *desumanização* em massa que se reflectiu na instabilidade da não compreensão dos próprios desígnios da consciência humana. Essa instabilidade consciencial, associando-se a uma forte liberdade criativa tanto pessoal como técnica, fomentou uma profusão artística extremamente fértil ligada às questões existencialistas, e assim consequentemente a temas *difíceis*, mais violentos e transgressivos.

Se a arte da Idade Média Tardia reclamava para si o entrelace entre a figura divina em dor, espectador humano e Deus, num processo de intercessão que fomentava a dissolução de fronteiras entre o objecto (simbólico) e o mundo espiritual, a arte do pós-guerra, paralelamente,

fomentava uma dissolução *entre arte e vida real* que tambémurgia, em última instância, à espiritualidade. “*Se alguns modernistas tardios queriam transcender a figura referencial e alguns primeiros pós-modernistas queriam deleitar-se na pura imagem, alguns pós-modernistas tardios querem possuir a coisa real*”⁸, escrevia Hal Foster, numa das obras mais emblemáticas para o estudo da teoria da arte contemporânea, «The Return of the Real». A performance consiste precisamente na tipologia artística que possibilita fornecer esse perfeito entrelace entre imagem e realidade, conseqüentemente abandonando a importância da figura de referência para uma nova importância: a do objecto da obra em si, no seu exclusivo e único objecto artístico – o corpo. A integração do artista na obra, conceito central da performance pós-moderna ou, como é comumente chamada, *Body-Art*, começou por se manifestar artisticamente com a integração do gesto criativo na obra de arte - o que é devido ao prelúdio do expressionismo abstracto -, e culminou com o abandono total do suporte em detrimento do corpo, solitário, como própria obra.

Ao trabalhar *sobre e com* o corpo, transformando-o coincidentemente no objecto de questionamento e de revolta, assim como de resposta, os artistas da performance americana e europeia transformaram a arte do século XX, conotando-a com uma espécie de urgência comunicativa e de mudança. A utilização do corpo do artista na obra artística evoluiria natural e inevitavelmente para uma arte dolorosa pois, para além do eminente esgotamento de soluções artísticas que levaria a uma busca de novas formas transgressoras, a dor seria sem dúvida a instância mais eficaz para comunicar e chamar a atenção para assuntos urgentes. Ao longo do pós-modernismo, e até hoje, o artista - vulnerável como Ser

carnal, extremamente forte e transcendente como Ser divino - meter-se-ia à prova das formas mais tortuosas possíveis, num ritual de interseção semelhante à representação de santos e mártires medievais. Fornecendo a identificação entre o seu observador e ele próprio, o artista agiria para atingir uma comunicação não completamente cognitiva nem completamente espiritual, mas uma comunicação sobretudo sensorial e completa. Entre a Idade Média (tardia, sobretudo) e o Pós-Modernismo, traçamos o elo comum da vontade de atingir um certo hiper-realismo, que não se prende tanto a um âmbito iconográfico ou plástico, como muitas vezes se possa pressupor, mas que se prende precisamente a esse âmbito sensorial, de identificação primária com o corpo e a sua dor.

O DESENVOLVIMENTO DO INDIVIDUALISMO E DA ÉTICA DO CORPO NA IDADE MÉDIA

Para além da dor necessariamente judicial, bélica, ou até mesmo medicinal, a Idade Média Tardia viu surgir uma apetência pela dor também ela de cariz prático, à semelhança das anteriores, mas de um campo bastante diferente: o devocional. A necessidade evolutiva de renovação dos meios de devoção aliou-se ao fenómeno antropológico generalizado da crescente relevância do indivíduo, resultando no aparecimento de um novo meio de culto e de doutrinas ligadas à importância agora atribuída a esse individualismo do Homem. Uma espécie de consciencialização positiva do corpo floresceu de modo visível na cultura, resultando numa panóplia de registos martirológicos muito mais descritivos e centrados no detalhe que anteriormente – e

também, figurativamente, mais apaixonados e arrebatados. Esta evolução positivista da visão do corpo, como parte inseparável da alma e já não mera adenda inevitável, foi fomentada a partir do século XIII, com Tomás de Aquino (“*A alma é a forma do corpo*”), e entrou no período moderno com Montaigne, onde o corpo não mais subsistiria de um modo inferior. Foi com o período moderno que o corpo viu a sua maior autonomia e importância florescer, harmoniosamente coexistindo com a alma, e foi também com este período que o Homem viu a sua existência física e espiritual relacionar-se de uma forma completa.¹⁰

Graças à nova consciencialização do corpo como entidade de relevância positiva, a Idade Média Tardia ganhou uma profusão cultural mais intrincada. Na Alta Idade Média, período seu precursor, a atitude face ao corpo e face aos aspectos físicos da existência humana era bastante negativa ou renegada, revelando-se na cultura literária e visual de um modo sucinto, implícito e meramente factual, frio e despegado. Os registos martirológicos que chegaram até aos nossos dias demonstram-nos que o *silêncio* da Alta Idade Média pareceu ser o resultado não da falta de meios mas de uma escolha cultural, que havia decidido focar-se muito mais no objectivo e moralidade implícitos no acto do martírio do que no seu desenvolvimento e acção, um pouco à semelhança do drama grego antigo.¹¹ Nas artes plásticas, a iconoclastia europeia que se estendeu até ao século XI¹² fomentou uma iconografia com o mesmo tipo de tratamento da literatura cristã: muito mais alusiva do que demonstrativa, e muito mais simbólica do que mimética. Ainda que a arte tenha progressivamente evoluído, abandonando crescentemente a esquematização, o minimalismo, e abandonando a

simplicidade em benefício da demonstrabilidade, não podemos erroneamente defender que tal evolução se deu meramente devido à nova validade de exploração representativa do corpo, ou devido a novas técnicas plásticas mais progredidas. Na verdade, ainda que a arte da Baixa Idade Média – ou Idade Média Tardia – tenha caminhado para o naturalismo pictórico (que se desenvolveu sobretudo na Idade Moderna), ela situava-se notadamente num limiar entre esse *naturalismo* e a *indiferença da mimesis*. Em suma, a arte da Idade Média Tardia situava-se num patamar que pretendia representar *realisticamente* a aparência do corpo através da aparência impressionante e chocante da dor na carne, do seu detalhe, da sua textura e do seu pormenor, mais do que através de uma apresentação harmoniosa e natural do corpo, totalizante ou mimética, como é comum encontrar na arte do Renascimento.

Enquanto os novos métodos representativos pictóricos mais detalhados permitiam oferecer ao fiel devoto da arte religiosa uma maior identificação sensorial, com o aproximar do período Moderno as representações tornavam-se também progressivamente mais pormenorizadas na leitura martirológica, trazendo consigo uma nova consciência preferentemente afectiva. “*In the writings of authors who belong to this trend, the physical suffering of Christ and the cruelty inflicted on him play a central role*”.¹³ Aliando-se à importância crescente do individualismo, esta consciência afectiva baseada no princípio da identificação pessoal nos detalhes trouxe ao mundo medieval uma renovada preocupação ética face à crueldade sobre o indivíduo, sobretudo a partir do século XII - preocupação essa que viria a ser constante nos séculos que lhe seguiram. A noção de

crueidade formou uma preocupação evidentemente abrangente aos temas bíblicos, sobretudo aos que concernem à Paixão de Cristo, transformando a noção social de *compaixão* numa diferente, mais focada e preocupada com a intencionalidade dos actos, e não só com os seus resultados.¹⁴ Porém, - segundo o autor Daniel Baraz, que recentemente aprofundou a teoria da *crueidade* no período medieval – agregando-se à noção ética de crueidade, a intencionalidade transformou igualmente os registos sentimentais de devoção em ferramentas de manipulação.

“Representations of cruelty become more and more manipulative rather than descriptive, and the various categories of cruelty are used with an eye toward the desired rhetorical and propagandist effect rather than toward what fits best the actual circumstances and events.”¹⁵

À semelhança da performance pós-moderna, as construções (ou reconstruções) afectivas e dolorosas do sofrimento tornaram-se cada vez mais em objectos de manipulação social, política e religiosa. Enquanto a intencionalidade, relacionando-se agora especialmente com um contexto ético, apontava culpabilizações e reclamava soluções incentivando à revolta sentimental, o cariz artístico, literário ou ritual dos registos reclamava uma *compaixão* marcada pela não-obrigatoriedade da acção imediata: uma *compaixão* mais contida, absortiva e individualista, com um intuito meditativo, e não socorrista.

*DE IMITATIONE CHRISTI: A COMPAIXÃO IDENTIFICATIVA NA
IMAGEM MEDIEVAL DA DOR*

A consciencialização positiva do individualismo fomentou o desenvolvimento, a partir do século XIV, de um novo modo de devoção, particularmente urgente devido ao caos demográfico, político e religioso resultante de crises múltiplas como as da assolação da Grande Fome, da Peste Negra, do Grande Cisma do Ocidente, entre tantas outras. A urgência reflectiu-se num movimento religioso denominado de *Devotio Moderna*, cujos fundamentos assentavam no individualismo da oração. Esse individualismo estimulou muitíssimo a profusão pictórica que se fez sentir nos finais da Idade Média, uma vez que o fiel era incentivado à busca da intercessão pessoal fomentada por uma meditação mais contemplativa e centrada em imagens de Cristo ou de Santos, do que numa meditação comunitária sem qualquer base imagética. O fiel sentia uma grande necessidade de orar não só *perante* um ícone simbólico e etéreo alusivo à figura real – como uma relíquia –, mas também uma necessidade de se identificar na imagem *com* a própria pessoa real e carnal, e de co-sofrer com os seus sofrimentos humanos, visíveis agora na sua fisicalidade corruptível assumidamente representada. Assim como nos explica o autor Daniel Baraz, explanando os preceitos da escrita mística crescentemente descritiva, sendo a dor uma experiência essencialmente subjectiva e privada, ela não é facilmente compartilhada com o receptor do texto. Como tal, a transmissão da dor de cenas como a crucificação – que Baraz nos diz ser uma bastante incompreensível e inexpressável – seria apenas conseguida pela transmissão de sentimentos a si associados: detalhes

como a sede, o cheiro da decomposição, ou o frio. Ao se identificar com estes pormenores, diz-nos o autor, uma certa identificação com a experiência total seria conseguida pelo observador.¹⁶ Assim, as descrições minuciosas ou as representações detalhadas e corporais martirológicas de santos, ou dos sofrimentos de Cristo e seus circundantes, forneciam ao fiel um elo de identificação carnal eficaz, e o mais forte instrumento intercessor¹⁷, aproximando, conseqüentemente, o ícone cada vez mais da realidade, e o fiel cada vez mais do espectro divino.

Tomás de Kempis publicou, no âmago desta nova via espiritual, um texto muitíssimo disseminado para a aprendizagem deste novo tipo de devoção: «De Imitatione Christi». Esta obra, assim como o seu nome indica, exortava os seus leitores à *imitação* de Cristo como meio de salvação espiritual, seguindo uma linha de pensamento já existente, como a de São Francisco de Assis. Embora este último tenha atingido um nível de mimese tão consistente que chegou mesmo a recriar os primeiros estigmas registados da história, nesta obra mais tardia «De Imitatione Christi» - e de um modo geral - a doutrina medieval não demandava directamente ao fiel a imitação literal do sofrimento físico de Cristo, mas sim a imitação da sua vida em todos os aspectos benéficos que ela traria, e a contemplação repetida e exaustiva da mesma.

“(…) The Imitation of Christ exhorts its readers to behold and see the object of their remembrance. This imitation was not proposed as a part-time activity, to be resumed and put aside at certain hours of the day. It should be consistent and continuous: an image to which the devotee’s gaze was unswervingly fixed.”¹⁸

Segundo Nigel Spivey, autor de «Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude», com a *Devotio Moderna* os cristãos começaram a cultivar a visão compassiva como componente da recentemente incitada espiritualidade afectiva tomando-a como uma tarefa constante e adquirida: um novo *modo de vida* absoritivo e fixado na Paixão.

“Medieval devotion to the suffering Christ was of a truly passionate nature: a devotion that wove wonder and weeping into a daily round, so that even a routine chore became an investment in Christ’s agony, and the slightest bodily pain could suffice for meditative praise.”¹⁹

A contemplação da dor da figura intercessora, absorpta em compaixão, seria a forma mais eficaz de sofrer com ela e de se relacionar com o patamar divino. A compaixão sentida pela figura martirizada não implicava uma obrigação de aliviar o seu sofrimento: ao invés, constituía a obrigação de sofrer *com* essa figura divinizada²⁰. Para o cristão medieval, ainda que o conceito de crueldade incitasse a uma resposta emocional insurrecta, ela dava-se sobretudo num âmago íntimo, direccionando-se a revolta da crueldade aplicada ao mártir à intencionalidade do acto, necessário para o bem da espiritualidade. A dor infligida no mártir era uma dor cruel mas também, e sobretudo, uma dor necessária, que se transformava agora, na sua meditação posterior, numa dor espiritualmente útil e positiva, num bem moral e espiritual cunhado por Esther Cohen como *philopassianism*.²¹ A compaixão prolongada e intensificada através das imagens extremamente carnis das novas temáticas constituía o método mais vigente para atingir o elo de ligação com o sofrimento do corpo. Sem dúvida expoente máximo da dor figurada e da corporalidade, o *Vir Dolorum*, ou o *Homem das Dores*, com o seu misto de repulsão, temor

e beleza, constituiu um dos exemplos iconográficos mais fortes da corporalidade. Na imagem de Cristo, ou nesse tipo de imagem do corpo corrupto, extremamente carnal e real nas suas dores, o observador podia descobrir “uma imagem somática de si próprio, análoga ao corpo do Salvador mutilado”²². Assim, esse processo de encontro do próprio *eu*, ameaçado e encarnado na figura paradoxalmente sedutora e assustadora, era conseguido através de uma experiência meditativa que Valentin Groebner descreve como uma “*compaixão contemplativa como auto-conhecimento*”²³.

TEATRO TARDO-MEDIEVAL E PERFORMANCE PÓS-MODERNA: DO DESREGRAMENTO ARTÍSTICO AO CONTROLO SOCIAL

Esta contemplação identificativa que relaciona coincidentemente sentimentos de repulsa, de fascínio, de pena e de choque, entre tantos outros, tem o poder de fixar a imagem no olhar do observador de uma forma mnemónica muitíssimo eficaz. “*Much in the same way that the postmodern theater, cinema, and television stimulate viewers to cross even the fuzziest of boundaries, so too did the medieval stage*”.²⁴ Na verdade, quanto mais confusas as cenas observadas, e quanto mais entrelaçadas as percepções de realidade e de ficção, mais memoráveis são este tipo de representações estéticas da dor ao olhar do devoto participante. Foi, identicamente, pelo seu carácter memorial e pela capacidade de apreender inúmeras vertentes pluri-sensoriais num só acto - entrelaçando vivência e simulação - que o teatro assumiu o papel de um dos mais disseminados métodos culturais utilizados pela religião. Pela sua capacidade de se dirigir eficientemente ao campo

pedagógico, afectivo, espiritual, e também pela sua grande capacidade de entretenimento, observámos a persistência deste género ao longo de toda a Idade Média. As peças de teatro medievais de teor fundamentalmente religioso começaram por se desenvolver dentro do espaço sagrado da Igreja, mas o interesse na expressão dramática e o apercebimento da sua capacidade educativa - e também manipulativa - conduziram, com o avançar do tempo, à passagem para o espaço público e ao aumento da sua disseminação espacial e frequência. A partir do século X e ao longo dos quatro séculos seguintes desenvolveram-se os denominados teatros de *Milagres* e *Mistérios* (que lidavam sobretudo com a vida de santos e mártires) e as peças da Paixão de Cristo – que formaram os conhecidos ciclos do *Corpus Christi*.²⁵

A Festa do *Corpus Christi*, celebrada anualmente com os seus famosos e complexos ciclos processionais, estabeleceu-se no século XIII²⁶ havendo primeiramente sido celebrada, segundo consta, em 1246, e no curso dos séculos seguintes atingiu uma grande maturidade e propagação europeia. Este era um ciclo que poderia incluir até vinte e quatro horas de actuações itinerantes em cortejo de carruagens, colmatando o seu percurso no local de maior visibilidade para a população e permitindo, como tal, uma maior acessibilidade à performance por parte do público. Uma vez que tentavam exprimir, no seu desenrolar, todas as cenas bíblicas desde a *Criação* ao *Dia do Julgamento*, a sua complexidade era imensa, sendo atribuído um episódio bíblico a cada guilda responsável pela elaboração de ciclos destes teatros.²⁷ Embora à complexidade e intensidade deste tipo de peça de teatro tão elaborada e interligada com a vivência urbana e

social seja geralmente associada grande exaltação e desordem públicas, o consenso de variados autores – dos quais saliento Marla Carlson²⁸ – diz-nos que a estabilidade social dependia, pelo contrário, da realização desses espectáculos. Realizar estas cerimónias sem excepção, de acordo com o calendário litúrgico, era um sinal de estabilidade, enquanto a sua alteração ou não realização seria um sinal grave de crise social.²⁹

A tão grande distância temporal, a performance do pós-modernismo parecia também responder maioritariamente à urgência da solução ou acalmia de uma grande instabilidade social. Embora, de um modo geral, a performance não instigasse à ordem mas sim à desordem pelo meio da mudança de mentalidades e acções, ela fazia-lo com vista a remeter o caos e a incompreensibilidade do ser humano à sua ordem natural e ao patamar do auto-conhecimento. Confrontados com um cenário geral de crises económicas, sociais e políticas deixadas pela Segunda Guerra Mundial, e seguindo uma onda de movimentos de revolução comportamental, os transgressivos artistas da performance da dor queriam, acima de tudo, “*entender a efemeridade da vida, a superação da dor, o reconhecimento da identidade e a violência da repressão*”³⁰. Ainda que a arte do século XX seja caracterizada por uma enorme heterogeneidade artística, o que uniu o período que aqui consideramos como pós-modernista – fundamentalmente constituído pelos anos sessenta, setenta e oitenta³¹ - é a ênfase dada ao indivíduo e ao seu corpo como objecto artístico ou como principal impulsionador da arte. À semelhança da Idade Média Tardia surge, nesta época, uma enorme necessidade de retorno à questão da individualidade e da identidade humana, privada e colectiva, com o intuito de descortinar e desconstruir a constituição das mesmas.

Ainda no período de rescaldo da grande Guerra, a arte da performance sobressaiu particularmente no papel de ferramenta utilitária para a compreensão e racionalização do carácter violento do Homem no mundo. As questões ligadas ao existencialismo e à psicanálise (cujas teorias detinham o seu apogeu à época) foram extremamente importantes para o desenvolvimento estético deste período que (baseando-se nos estudos destes dois foros) tentava explorar o conteúdo do inconsciente e do primitivismo humano. Através do descortinar de certas conclusões que retiravam, na sua expressão os artistas tentavam, de algum modo, encontrar sentido no que era aparentemente caótico, tentando encaixar a animalidade do ser humano num sistema simbólico coerente e cognitivo. Já no advento dos anos setenta e na continuação dos anos oitenta, parece ter existido uma outra tendência artística muito ligada a um sentimento de revolta e de insatisfação social, mas que se cingia a um pendor muito mais individualista. Na performance, os artistas primavam agora pela transgressão das barreiras da fisicalidade, e testavam os limites do seu corpo através da dor real, chegando frequentemente a ficar em risco da própria vida. Os assuntos mais abordados por estes artistas, que incentivaram a uma enorme profusão cultural reaccionista, remetiam para a defesa dos direitos humanos que se iam adquirindo à força da contestação social, sendo os tópicos mais comuns os do combate à repressão da mulher e da homofobia.

TEATRO MEDIEVAL E *ACCIONISMO VIENENSE*:

UMA IMERSÃO ABJECTA NA REALIDADE HUMANA

A primeira tendência artística, predominantemente ligada à inclusão da natureza caótica do mundo num panorama racional, levou inúmeros artistas a realizar actos considerados chocantes ou repulsivos, na busca da sua exploração psicológica. Esta disposição performativa uniu o malogrado grupo dos *Accionistas de Viena*³², um conjunto de artistas reunidos na vontade de exploração de assuntos primitivos humanos – como a morte e o sexo - em extensos ciclos teatrais manifestados sobretudo nos anos sessenta. Depressa rompendo as amarras que os aproximavam ainda a uma Áustria de graves cicatrizes provocadas pelos conflitos da Guerra, e amarrada a um forte conservadorismo político³³, as suas mais famosas acções conjuntas - os chamados ciclos *Das-Orgien-Mysterien-Theater (O Teatro de Orgias e Mistérios)* – constituíam-se por uma espécie de rituais neo-religiosos e proto-sociais, em que símbolos religiosos como a crucificação, por exemplo, convergiam com a violência, a nudez e o sexo, desafiando qualquer moral ou lei. Desenvolvendo de forma paralela as suas carreiras individuais, mas compartilhando estes ciclos de acções grandiosas conjuntas, os participantes destas performances começaram, ainda assim, individualmente, em pinturas gestuais sangrentas que adivinhavam já a iminente violência sobre o corpo. Estas acções conjuntas escalaram para um nível de representação chocante, que primeiramente – analogamente ao teatro medieval - se restringiram a pequenos grupos e espaços privados, apenas mais tarde passando para espaços públicos ou semi-privados. Hermann Nitsch, impulsionador do

grupo e seu único membro original, chegou mesmo a comprar um castelo em 1971 (na localidade de Prinzendorf), que converteu num espaço exclusivo para a continuação destas acções performativas. A *Acção n°80* engendrada por este artista chegou mesmo a ter uma duração de setenta e duas horas, embora tenha sido no ano de 1998 que estes ciclos atingiram o seu auge, no seu grandioso *6 Tage-Spiel*: um ritual contínuo de seis dias que nos diz ter sido “*a reenactment of the story of creation (...) about the Death, and the Resurrection.*”³⁴

Na sua génese, estas acções eram formadas por encenações transgressivas e animalescas, rodeadas e mergulhadas em carcaças e sangue animal, leite, tinta, e todo um rol de substâncias consideradas repulsivas. Ainda que nos parecessem caóticas e desregradas, na verdade, e surpreendentemente, estas acções eram muito bem planeadas e estudadas previamente, tanto a nível logístico como a nível de encenação, sendo baseadas em sólidos manifestos e guiões previamente preparados. No entanto, apesar deste facto, é bastante inevitável que, no seu aspecto geral, estas performances se nos aparentassem bastante desordeiras. A capacidade intelectual do espectador era confundida pelo enorme teor sensorial das performances - tão forte que chegava mesmo a substituir momentaneamente a racionalização e a arrebatá-lo para o âmbito da própria participação nos actos. Ao serem construídas em forma de simbologias ritualistas confusas e repetitivas, os seus actos sequenciais pareciam formar uma amálgama fortuita, desprovida de narrativa (ainda que ela existisse), o que levava ao um enfoque nos gestos individuais que compunham a acção, e a uma sensação geral, superficial e sentimental

dos eventos, mais do que a um entendimento fundamentalmente cognitivo e perceptivo.

No meio de uma panóplia visualmente confusa em artifício e corporalidade, em exagero e arrebatamento, à semelhança da Idade Média o observador da performance via o seu enfoque direcionado para os detalhes sensoriais que o envolviam. Assim como nos *Orgien-Mysterien-Theaters*, também o teatro medieval religioso primava pela utilização de artifícios complexos e abjectos, feitos com especial cuidado e engenho para a ocasião festiva. No âmbito do registo destes objectos espectaculares encontramos desde bonecos em tamanho real que formavam o papel de *stunts*, até esponjas e bexigas de porco cheias de sangue com fim ao uso debaixo da roupa ou de outros adereços, trajes completos feitos de pele animal e cobertos com flagelos e sangue, entre tantos outros abjectos registos.³⁵ Segundo Clifford Davidson, a ênfase destas ‘execuções rituais’ teatrais era dada pelo detalhe realístico visual, trabalhado com uma força que provocaria surpresa, e até choque, ainda hoje.³⁶ De todos os detalhes e pormenores encontrados na construção cénica e no desenrolar das acções destes dois tipos de performance, aqueles ligados ao campo da abjecção – como o sangue, as vísceras, a pele animal ou as carcaças – foram os que mais eficazmente constituíram um portal para a identificação humana. Como nos diz o autor Edouard Gosselin, “*One could scarcely leave a mystery play without having been a witness to or an actor in “a wounding and bloody battle.”*”³⁷

Estimulando a vertente pluri-sensorial em todos os seus níveis, e não só no âmbito visual e auditivo, mas também a todos os outros níveis - “*(...) emphasis on smell, taste, and touch (...)*”³⁸ -, estes actos artísticos

primavam especialmente por um envolvimento visceral do seu espectador na cena. O foco nestes detalhes oferecia uma aproximação vertiginosa à sensação de realidade que reforçava a identificação através do entendimento e envolvimento pela *compassio*³⁹, dado pela força de uma enorme catarse pela aproximação não só ao sofrimento humano, mas à essência de ‘*ser*’ humano, de um modo geral. Antonin Artaud, que introduziu a ideia de um teatro original de *crudade* (Théâtre de la Cruauté) - na sua obra «Le Théâtre et son Double» - explorou os contornos de uma também abalada e desistente sociedade, resultante da Primeira Guerra Mundial, caracterizando o espectador da performance como um dessensibilizado e brutalizado face ao mundo em que vivia. Diante deste tipo de sociedade não seria eficaz, segundo este autor, apelar ao entendimento ou à inteligência; remeter o espectador a uma hipnose dada pelo movimento, pela música, pela luz, pelos objectos rituais, as máscaras e fatos, e atacá-lo com acções e imagens chocantes e violentas, seria a solução que o teatro necessitava.⁴⁰ Também aqui, mais do que uma aproximação cognitiva dada pelo penetrar na narrativa, tanto o espectador medieval dos teatros religiosos como o das sangrentas acções dos Accionistas mergulhavam numa catarse hipnótica dada pelo choque sensorial, que pecaria na interiorização da narrativa ao se deter primeiramente e sobretudo num patamar mais forte: o patamar corpóreo, da identificação física e pessoal. Como defende Glenn Ehrstine, no seu artigo «Passion Spectatorship Between Private and Public Devotion»,

“My central premise is that medieval spectatorship was inherently kinesthetic, with audience reception of religious theater predominantly occurring, with occasional exceptions, within the context of devotional

practices involving bodily sensation. Through such kinesthesia, the body itself became an avenue for audience participation, augmenting other modes of reception, such as the plays' affective elicitation of *compassio*.”⁴¹

Ainda que a autora considere que este tipo de apreensão sensorial do corpo (de outrem) seja um primeiro passo que se articula seguidamente com a compaixão, com o desenvolver deste estudo e com a análise de instâncias como a *Imitatio Christi* parece-nos que a compaixão formaria já parte constituinte dessa primeira apreensão corpórea. Como uma espécie de apreensão num *corpo fantasma*, o corpo do observador da dor retém em si a dor do outro, *co-sofrendo-a*: “*The brain does more than detect and analyze inputs; it generates perceptual experience even when no external inputs occur. We do not need a body to feel a body*”.⁴²

Contudo, este forte processo de identificação sensorial não acontece somente pelo apreender da dor no corpo de outrem como se fosse o corpo e as dores de si próprio. O processo acontece igualmente pelo remeter do indivíduo, através dos seus objectos de repugna primordiais (como o sangue, as entranhas, a carne flagelada, entre tantos outros), ao campo do seu inconsciente – ou, mais especificamente, ao campo do seu *pré-inconsciente*. Ao ser repugnado e ameaçado por estas visões desorganizadas de horror, e ao ser confrontado com as mesmas em narrativas já por si horróricas (como as da violência, da dor e da própria morte), o observador da performance identifica-se, simultaneamente, na ameaça do seu próprio ser, na ameaça da sua fragmentação e diluição no contexto que observa. Mergulhado nesse contexto da abjecção⁴³, o sujeito (activo ou passivo) participava

catarticamente nestas performances medievais e pós-modernas, assim, repugnado, *transformando a pulsão de morte num novo começo de vida*⁴⁴ através de uma espécie de processo de *ab-reacção*⁴⁵ - processo este em que submergia nas suas aversões mais profundas, e nos seus traumas, com o objectivo de deles emergir rejubilado, curado, e espiritualmente elevado. Como nos explicava Peter Travis, esse processo colectivo de *ab-reacção* religiosa (ritual e estética) nas dores do mártir (ou de outra qualquer efígie performativa em dor) para atingir um patamar espiritual mais elevado, denunciava nada mais que a grande necessidade medieval generalizada de uma nova *compassio* – individual e íntima -, focada no *co-sentimento* e na partilha das dores de outrem:

“(...) the desire to become unified with a sacred Other created in one’s own image is the collective desire that compelled medieval townspeople to reenact their mirror-stage drama, like a ritual abreaction, year after year.”⁴⁶

O PODER COMUNICATIVO DA DOR DOS *DISCIPLINATI* E DOS PERFORMERS PÓS-MODERNOS

Esta experiência imersiva da substituição do trauma (do artista ou actor doloroso da performance) pelo espectador, e de uma grave *ab-reacção* compassiva, trazia consigo a hipótese mais provável, ou o *perigo* mais provável, do aparecimento da dor realista: o iminente arrebatamento na dor verdadeira, o perigo do “(...) *uso de violência real, de prazer real, de sexo real, ou da participação real da audiência.*”⁴⁷. Se em alguns casos, como no exemplo das *aktionen* dos

vienenses, a participação activa do espectador ficaria possivelmente bastante dissimulada no decorrer das mesmas - devido ao seu cariz convidativo e festivo, e até mesmo orgiástico -, noutros casos, contudo, acredita-se que o arrebatamento e a imersão tenha levado a acontecimentos muitíssimo reais, como a autora Jody Enders nos revela na sua interessante obra «Death by Drama and Other Medieval Urban Legends». Existem também registos de desavenças graves no seio dos espectadores do drama medieval, sendo que nos finais da Idade Média (1501) foi até declarado em Mons a interdição da assistência de grávidas, da audiência infantil, idosa ou que não se apresentasse em condições mentais para a experiência performativa.⁴⁸ Em 1486 na localidade de Angers, a detenção de paus ou bastões por parte do público foi mesmo proibida, de modo a evitar acidentes mais graves quando os ânimos eram mais exaltados. Mais tarde, o drama religioso foi ainda proibido, de todo, por Filipe II de Espanha, traduzindo a consciência para um problema alertado pelo clero: a preocupação de que o drama levaria à liberdade excessiva e à falta de submissão que ameaçava o controlo da Igreja.

A visão instável face ao poder manipulativo e ao descontrolo excessivo oferecido pela performance teve, contudo, a sua origem ainda bem antes, com o aparecimento dos *Disciplinati*: grupos de homens que se deslocavam de localidade em localidade, angariando voluntários, e que se auto-flagelavam como penitência pelo bem da sua alma e pelo bem da cristandade. Terão surgido no século XIII, em Itália, e terão sido influenciados pelo discurso arrebatado do *Fim dos Tempos* de Joaquim de Fiore, e instigados pelo grande surto de Peste Negra que proclamava uma busca da remissão de pecados imediata e eficaz, que só a auto-

flagelação poderia oferecer.⁴⁹ Não sendo, como podemos facilmente entender, um grupo de indivíduos ligados à representação propriamente dita, este movimento flagelante criou uma desconfiança prévia à volta da performance, e interpenetrou-se, ainda assim, com o teatro, pelas suas características formais performativas e pelo seu cariz igualmente ritualista e itinerante. Ainda que a disciplina física fosse uma prática comum privada do clero, a Igreja não via com agrado este comportamento público que considerava desregrado, ameaçador e incentivador ao distúrbio do controlo por ela instaurado.

Apelando à *Imitatio Christi* a um nível mais literal, estes grupos invocavam a importância do ascetismo físico para o bem da alma, remetendo ao conceito utilitário da dor que já referimos – o de *philopassianism* – e incentivando à purgação individual. Saindo do âmbito da sua intimidade e da sua privacidade, estes homens flagelantes transmitiam, no entanto, o entendimento da capacidade manipulativa da performance: a existência de um público potencialmente activo que, através da sua compaixão e contemplação, seria compelido a fazer parte da performance. Utilizando a dor real, pressuposta e quase inevitável, os *Disciplinati*, assim como os artistas do pós-modernismo, transmitiam assuntos urgentes na sua disseminação da forma mais comunicativa possível - a da dor -, “(...) because it [pain] creates an urgent need to communicate things to which no one is eager to listen”.⁵⁰ Dentro de toda a profusão cultural performativa do pós-modernismo, tão experimentada e versátil, nada em comum encontramos senão essa necessidade expansiva através da dor e da violência infligida no corpo. Através dela, o valor comunicativo amplificava-se enormemente: “(...) uma nudez psíquica

produzida pelo confronto com o corpo humano in extremis parecia ser a única forma de contacto profundo possível no mundo moderno".⁵¹

As performances de artistas como Ron Athey, Chris Burden, Günter Brus, Marina Abramovic, Ana Mendieta, e tantos outros transgressivos, utilizavam o corte, o alvejamento, a queimadura do próprio corpo, e toda uma panóplia de outros recursos violentos que aparentavam querer superar-se uns aos outros, até à exaustão ou limite do artista. Num mundo marcado pela desordem e pela revolta social, estes performers da dor actuavam solitários como efígies que, assim como os *Disciplinati*, se ofereciam asceticamente para atingir a transcendência. Através do auto-conhecimento do seu corpo, pelo maior conhecimento possível do mesmo – o dos seus limites – transmitiam também conhecimento aos espectadores dos seus actos. Existia, no recurso à auto-flagelação, no quebrar desse limiar corporal, uma espécie de “*colapso da distinção entre interior e exterior, observador e cena, representação e percepção*”⁵² – colapso este que definimos precisamente como um processo muito forte de identificação, marcado pela compassio, e explicado pela performer Gina Pane: “*En touchant quelque chose de très sensible au plus profond de moi j’ai pu atteindre les autres*”.⁵³

A COMPAIXÃO NA PERFORMANCE:

DISSIPAÇÃO DE IDIOSSINCRASIAS

A noção limiar de corpo era uma também conhecida pelos *Disciplinati*, que só se flagelariam, com precisão, até ao aparecimento do sangue e não mais, quando tal acontecesse. Na verdade, segundo nos diz

Mitchell Merback, o principal objectivo destas flagelações rituais era a *visualidade*⁵⁴ - objectivo esse conseguido quando o invólucro corporal era rompido, e consequentemente as barreiras do ritual e representacional eram irrompidas pela *realidade* que entrava no contexto abjecto do observador através do sangue e da ferida aberta. No espectro pós-moderno, a noção de limiar não é conhecida. A crença contemporânea da incorruptibilidade e imortalidade do corpo, fruto do progresso da ciência, trouxe consigo o desenrolar performativo de formas de dor que se superam, cada vez mais extremas, mas cada vez menos *reais* ao olhar do observador. Esta crença desacreditada – da impossibilidade contemporânea face à dor - é também frequentemente associada ao modo como estudamos a compaixão, que hoje consideramos ser diferente da visão compassiva medieval. Sendo o direito ético da *vida desprovida de dor* uma noção bastante recente, que só se tornou premente com o desenvolvimento da medicina, o Homem medieval compreendia a inevitabilidade da mesma na sua vida, não existindo, segundo variados autores, uma noção de ‘*vida sem dor*’, nem um sentido de urgência da obrigação de aliviar ou terminar o sofrimento de outrem. Como tal, dizem os estudos recentes, existe entre a compaixão medieval e a pós-moderna uma grande diferença, situada na urgência ética de dissolução da dor.

No entanto, ainda que esta circunstância antropológica não possa ser posta de parte para o estudo da compaixão, existe uma outra consideração que necessita de uma maior atenção: o espectro da vida quotidiana não pode ser observado e sentido de modo igual ao espectro performativo, pois existe uma pré-disposição diferente face às mesmas. Segundo explica o sociólogo Luc Boltanski, “*O princípio do sacrifício*

razoável” não se aplica à *distância*, da mesma forma que o observador de uma performance não é moralmente incitado à intervenção numa situação em que sabe, já à partida, ser um espectador. Numa espécie de pedestal, o público medieval e pós-moderno assiste ao flagelo que compreende ser, primeiramente, voluntário, e em que a culpa, a moral e a ética não se aplicam à distância segura da visão da dor em contexto estético – em contexto espectacular. Ainda que no período do teatro medieval, e sobretudo dos flagelos públicos dos *Disciplinati*, a noção de contexto estético estivesse dissipada – realidade e ficção, espectro humano e espiritual estavam interpenetrados -, a vivência física e pessoal do acto flagelador oferecia-se, não obstante, à vivência do espectro público, anunciando a utilidade e importância do contexto de *espetáculo*.

Não é por mero acaso que neste estudo teatro ritual medieval e pós-moderno, performance da dor flagelante medieval e pós-moderna são distinguidos. A separação mais óbvia entre ambos os conjuntos, como definiriam Berger e Lukhmann (no seu ensaio “A Construção Social da Realidade”), situa-se no “*levantar e cair do pano de cena*”⁵⁵:

“Quando o pano sobe dizem “o espectador é ‘transportado para um outro mundo”, com os seus significados próprios e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida quotidiana. Quando o pano desce, o espectador “regressa à realidade”, isto é, à realidade predominante da vida quotidiana (...)”⁵⁶.

No teatro religioso medieval, tanto quanto nos ciclos teatrais aos quais o assimilámos – *Das Orgien-Mysterien-Theater* – o pano não existe. Realidade e representação unem-se, num espectáculo no qual o transeunte observador é quase inevitavelmente conduzido à

participação e à imersão sensorial em todo o seu cariz cenográfico e abjecto. Num processo compassivo extremamente ligado à essência da constituição do corpo, à identificação e sensibilidade do corpo de outrem apreendido no próprio, estes teatros integracionistas partiam na demanda da atenção individual, íntima e contemplativa, mas terminavam frequentemente com um arrebatamento que era predominantemente *colectivo* – uma experiência de ab-reacção ritual. Na performance da dor real, do auto-flagelo, existe, contudo, uma espécie de pano real que desce e se levanta, por fim: um véu que bloqueia, como pressuposto, a interacção desconvidada na performance. O flagelante e o artista deparam-se, como efígies dos dogmas que comunicam, defronte dos espectadores como detentores de acções que, - ainda que possam ser consideradas descontroladas, ilimitadas -, são extremamente controladas por si próprios, e intocáveis. “*O cariz disciplinado latente na independência do artista, como único maestro do acto*”⁵⁷ flagelante, é o poder mais alto que algum indivíduo pode deter: o poder de *ser* corpo. Confrontado com esse poder hipnótico o observador da performance armazena em si, contido pelo véu da distância, todo um potencial activo para a acção dado pelo arrebatamento, mas que não irrompe senão à luz de uma ponderação mais demorada, mais sentimental, menos ritualista e fruto de uma compaixão mais *individualista*. Parte por fim, contudo, com uma vontade revolucionária, resultante da mensagem comunicativa transmitida pelo performer – a mensagem da urgência da dor para o bem divino, a mensagem da defesa da homossexualidade, a mensagem da defesa contra os maus tratos, entre tantas outras mensagens urgentes -, transmitindo-se como espécie de aura que paira, como uma

compaixão individual que ferve lentamente até se tornar em resolução, e que reflecte em si ‘um eco de cem vozes’⁵⁸:

“For there is nothing heavier than compassion. Not even one's own pain weighs so heavy as the pain one feels with someone, for someone, a pain intensified by the imagination and prolonged by a hundred echoes.”⁵⁹

BIBLIOGRAFIA

Acerca de Antonin Artaud «Le Théâtre et son Double», cf. http://cccdrاما.weebly.com/uploads/1/2/8/9/12892594/teatre_of_cruelty.pdf, acesso em 26/10/2013.

AAVV, «The Vienna Actionists: The Essencial Viennese Actionism Resource», acesso em 26/09/2013, <http://vienna-actionists.webs.com/hermannnitsch.htm>. Para acesso a um excerto do vídeo da performance, aceder à ligação http://www.ubu.com/film/nitsch_six.html

BARAZ, Daniel, *Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*, Cornell University Press, New York, 2003

BÉGOC, Janig, «La Vrai Image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel.», Comunicação realizada na jornada de estudos *Les fluides corporels dans l'art contemporain* organizada pelo INHA em Paris, in «Equipe d'Accueil, Histoire Culturelle et Sociale de l'Art», acesso em 12/09/2012, <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/La%20vraie%20image.pdf>.

CARLSON, Marla, «Painful Processions in Late Medieval Paris», Papers presented in the Xth Triennial Colloquium of SITM, Société Internationale

pour l'étude du theater médiéval, Groningen, acesso em 23/08/2013, <http://www.sitm.info/history/Groningen/carlson.htm>.

CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, *Palgrave Studies in Theatre and Performance History*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.

DAVIDSON, Clifford, *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*, Kalamazoo: Western Michigan University, Michigan, 1991.

ECO, Umberto, *História do Feio*, Difel, Algés, 2007.

ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002.

ERHSTINE, Glenn, «Passion Spectatorship Between Private and Public Devotion», acesso em 25/10/2113, http://www.academia.edu/3807628/Passion_Spectatorship_between_Private_and_Public_Devotion.

FOSTER, Hal, «The Return of The Real», in Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acesso em 06/08/2012, <http://www6.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/o-retorno-do-real.pdf>

GROEBNER, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York, 2002.

KRISTEVA, Julia, «Powers of Horror: an Essay on Abjection», Colombia University Press, New York, 1982 in California State University Web, Sacramento, acesso em 07/08/2013, <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror%5B1%5D.pdf>.

KUNDERA, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, Harper Perennial, s.l., 1991.

LIGHTBOWN, Ronald, *Carlo Crivelli*, New Heaven, Yale University Press, London, 2004.

MADEIRA, Cláudia, «Espectáculos com Gente Real», Acta da comunicação apresentada no VII Congresso Português de Sociologia, na Área temática de Arte, Cultura e Comunicação, acesso em 20/10/2013, http://www.aps.pt/vii_congresso/?area=016&tipo=atas1.

MATOS, Adriana, *A Laceração do Corpo na Arte da Idade Média Tardia e na Arte do Pós-Modernismo*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

MUIR, Lynnete R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

MURPHY, Diana L., *Performing Saints Lives: Medieval Miracle Plays and Popular Culture*, Thesis from the Department of Comparative Literature, Graduate School of the University of Massachusetts Amherst, 1998.

OWENS, Margaret E., *Stages of Dismemberment, The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, Associated University Presses, Cranbury, 2010.

PIANOWSKI, Fabiane, «O corpo como arte; Günter Brus e o Accionismo Vienense», Revista Observaciones Filosóficas, acesso em 25/09/2013 <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>.

SELTZER, Mark, «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere», October, The MIT Press, Vol. 80. s.l., (Primavera, 1997).

SPIVEY, Nigel, *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*, University of California Press, s.l., 2001.

SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador - Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003.

WIDRICH, Mechtild, «The Informative Public of Performance – A Study of Viennese Actionism», acesso em 30/10/2013, http://www.academia.edu/2628346/_The_Informative_Public_of_Performance._A_Study_of_Viennese_Actionism_TDR._The_Drama_Review_2013.

- 1 | Associado sobretudo a práticas sexuais conhecidas pelo acrónimo *BDSM* (Bondage, Disciplina, Sadismo e Masoquismo).
- 2 | Do original “(...) *pain in art is qualitatively different from the pain in life*”, in CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2005.
- 3 | SCHILLER *apud* ECO, Umberto, *História do Feio*, Difel, Algés, 2007, p.220.
- 4 | Autores como Julia Kristeva, Georges Bataille, Susan Sontag, Guy Debord ou Hal Foster.
- 5 | PLATÃO *apud* SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador - Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003, p.76.
- 6 | ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p.14.
- 7 | Existem várias obras de investigação recentes que nos demonstram um cenário mais aproximadamente realista do panorama judicial medieval. Um exemplo de excelência é a seguinte obra: GROEBNER, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York, 2002.
- 8 | FOSTER, Hal, «The Return of The Real», in Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acesso em 06/08/2012, <http://www6.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/o-retorno-do-real.pdf>, p.185.
- 9 | BARAZ, Daniel, *Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*, Cornell University Press, New York, 2003, p.21.
- 10 | *Idem*, p.26.
- 11 | *Idem*, p.47-74.
- 12 | GROEBNER, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York, 2002. p.15
- 13 | BARAZ, Daniel, *Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*, Cornell University Press, New York, 2003, p. 124.
- 14 | *Idem*, p.121.
- 15 | *Idem*, p.123.
- 16 | *Ibidem*, p. 139.
- 17 | LIGHTBOWN, Ronald, *Carlo Crivelli*, New Heaven, Yale University Press, London, 2004, p.70.
- 18 | SPIVEY, Nigel, *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*, University of California Press, s.l., 2001, p.73.
- 19 | *Idem*, p.57.
- 20 | *Ibidem*, p.43.
- 21 | COHEN *apud* CARLSON, Marla, *Painful Processions in Late Medieval Paris*, Papers presented in the Xth Triennial Colloquium of SITM, Société Internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Groningen, acesso em 23/08/2012, <http://www.sitm.info/history/Groningen/carlson.htm>.
- 22 | Tradução livre de “(...) a somatic image of himself analogous to the Saviour’s mutilated body” in TRAVIS *apud* OWENS, Margaret E., *Stages of Dismemberment, The Fragmented Body*

in *Late Medieval and Early Modern Drama*, Associated University Presses, Cranbury, 2010, p.81.

23 | Tradução livre de “(...) contemplative compassio as self-knowledge” in GROEBNER, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York, 2002, p.91.

24 | ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p.XXVII.

25 | MURPHY, Diana L., *Performing Saints Lives: Medieval Miracle Plays and Popular Culture*, Thesis from the Department of Comparative Literature, Graduate School of the University of Massachusetts Amherst, 1998, p.1-3.

26 | Segundo o mais antigo registo, o *Corpus Christi* foi primeiramente celebrado em Liège em 1246, como modo de incentivo aos leigos para conceder a devida importância à Eucaristia. Cf. MUIR, Lynette R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p.5.

27 | MURPHY, Diana L., *Performing Saints Lives: Medieval Miracle Plays and Popular Culture*, Thesis from the Department of Comparative Literature, Graduate School of the University of Massachusetts Amherst, 1998, p.4.

28 | Marla Carlson, Prof. Assistente do Departamento de Estudos de Teatro e Cinema da Universidade da Georgia, e Presidente do Prog. de Doutorado em Estudos de Teatro e Performance da mesma Universidade, é autora de importantes estudos acerca do papel do corpo e dos seus limites na performance.

29 | CARLSON, Marla, «Painful Processions in Late Medieval Paris», Papers presented in the Xth Triennial Colloquium of SITM, Société Internationale pour l'étude du theater médiéval, Groningen, acesso em 23/08/2013, <http://www.sitm.info/history/Groningen/carlson.htm>. p.9.

30 | PIANOWSKI, Fabiane, «O corpo como arte; Günter Brus e o Accionismo Vienense», Revista Observaciones Filosóficas, acesso em 15/09/2013, <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>. p.16.

31 | Embora o termo ‘pós-modernismo’ não seja um termo convencionalmente estanque, para esta apresentação considero que tal período abrange sobretudo o rescaldo da Segunda Guerra Mundial, englobando o período artístico dos anos sessenta, setenta e oitenta.

32 | No seu nome original, *Wiener Aktionismus*, compôs-se nos anos sessenta de artistas como Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muhl e Hermann Nitsch. A partir dos anos setenta os artistas seguiram individualmente os seus percursos. Contudo, as ações nas quais participavam – *Das-Orgien Mysterien Theater* - continuam a existir nos dias que correm, lideradas por Hermann Nitsch. Neste estudo, no entanto, merecerão especial consideração as ações criadas no âmbito do trabalho de grupo dos chamados *Accionistas de Viena*, que viram a sua franca expansão e reconhecimento no período dos anos sessenta. Deste modo, embora nos refiramos ao *Das-Orgien-Mysterien-Theater* no pretérito, ele continua a existir.

33 | PIANOWSKI, Fabiane, «O corpo como arte; Günter Brus e o Accionismo Vienense», Revista Observaciones Filosóficas, acesso em 25/09/2013 <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>.

34 | NITSCH *apud* AAVV, «The Vienna Actionists: The Essential Viennese Actionism Resource», acesso em 26/09/2013, <http://vienna-actionists.webs.com/hermannnitsch.htm>. Para acesso a um excerto do vídeo da performance, aceder à ligação http://www.ubu.com/film/nitsch_six.html.

35 | CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.41.

- 36 | DAVIDSON, Clifford, *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*, Kalamazoo: Western Michigan University, Michigan, 1991, p.73.
- 37 | GOSSELIN *apud* ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, P.62
- 38 | WIDRICH, Mechtild, «The Informative Public of Performance – A Study of Viennese Actionism», acesso em 30/10/2013, http://www.academia.edu/2628346/The_Informative_Public_of_Performance._A_Study_of_Viennese_Actionism_TDR._The_Drama_Review_2013.
- 39 | Termo latim para *compaixão*.
- 40 | Ideias gerais acerca da obra de Antonin Artaud «Le Théâtre et son Double», cf. http://cccdrama.weebly.com/uploads/1/2/8/9/12892594/teatre_of_cruelty.pdf, acesso em 26/10/2013.
- 41 | ERHSTINE, Glenn, «Passion Spectatorship Between Private and Public Devotion», acesso em 25/10/2113, http://www.academia.edu/3807628/Passion_Spectatorship_between_Private_and_Public_Devotion, p.304
- 42 | MELZACK *apud* CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.15.
- 43 | Para a elaboração deste estudo consideramos a significação de abjecção apreendida no estudo de Julia Kristeva «Powers of Horror», cf. KRISTEVA, Julia, «Powers of Horror: an Essay on Abjection», Colombia University Press, New York, 1982 in California State University Web, Sacramento, acesso em 07/08/2013, <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror%5B1%5D.pdf>
- 44 | *Idem*, p.15.
- 45 | Ab-reacção é um processo definido pela psicanálise como um de descarga emocional, pelo qual a pessoa se liberta do conteúdo afectivo e de fortes emoções associadas a um acontecimento, em geral doloroso.
- 46 | OWENS, Margaret E., *Stages of Dismemberment, The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, Associated University Presses, Cranbury, 2010, p.81.
- 47 | Tradução livre de “*use of real violence, real pleasure, real sex, or real audience participation*”, in ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p.XXVII.
- 48 | *Idem*, p.113.
- 49 | MUIR, Lynnete R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p.38.
- 50 | CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.29.
- 51 | Tradução livre de “(...) psychic nakedness produced through confrontation with the human body in extremis appeared to be the only form of deep contact possible in the modern world”, *idem*, p.83.
- 52 | SELTZER, Mark, «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere», October, The MIT Press, Vol. 80. s.l., (Primavera, 1997).

53 | PANE *apud* BÉGOC, Janig, «La Vrai Image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel.», Comunicação realizada na jornada de estudos *Les fluides corporels dans l'art contemporain* » organizada pelo INHA em Paris, in «Equipe d'Accueil, Histoire Culturelle et Sociale de l'Art», acesso em 12/09/2012, <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/La%20vraie%20image.pdf>, p.8

54 | MERBACK *apud* CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, *Palgrave Studies in Theatre and Performance History*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.109.

55 | MADEIRA, Cláudia, «Espectáculos com Gente Real», Acta da comunicação apresentada no VII Congresso Português de Sociologia, na Área temática de Arte, Cultura e Comunicação, acesso em 20/10/2013, http://www.aps.pt/vii_congresso/?area=016&tipo=atas1, p.5.

56 | *Idem*, p.5.

57 | MATOS, Adriana, *A Laceração do Corpo na Arte da Idade Média Tardia e na Arte do Pós-Modernismo*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, p.113.

58 | Refere-se à expressão do autor Milan Kundera “*a hundred echoes*”, que se encontra citada no decorrer do texto.

59 | KUNDERA, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, Harper Perennial, s.l., 1991, p.31.