

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



A Síndrome de Alípio  
Estudo do Martírio Cristão como evento performático: do sofrimento e da morte como  
espectáculo a ver

Soraia de Sousa e Stattmiller Maria

Orientadores: Professora Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel  
Investigador Doutoramento Micael de Oliveira

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

2019



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



A Síndrome de Alípio

Estudo do Martírio Cristão como evento performático: do sofrimento e da morte como  
espectáculo a ver

Soraia de Sousa e Stattmiller Maria

Orientadores: Professora Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel  
Investigador Doutoramento Micael de Oliveira

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

Júri:

Presidente: Doutor Paulo Jorge Farmhouse Simões Alberto, Professor Catedrático e membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutor José Carracedo Fraga, Professor Catedrático, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Italiana da Universidade de Santiago de Compostela, A Coruña, Espanha

Doutora Francesca Clare Rayner, Professora Auxiliar, Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Doutora Maria Eugénia Miranda Afonso Vasques, Professora Coordenadora Jubilada, Escola Superior de Teatro e Cinema

Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática, Faculdade de Letras de Lisboa, Orientadora

Doutor André Filipe Veloso Nunes Simões, Professor Auxiliar, Faculdade de Letras de Lisboa

Com o apoio da Bolsa da Universidade de Lisboa: BAD-UL C0317p

## AGRADECIMENTOS

A realização desta tese de doutoramento contou com importantes apoios e incentivos, sem os quais não teria acontecido, e aos quais estou profundamente grata.

À Professora Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, pela sua orientação, total apoio e imensa disponibilidade, pelo saber que transmitiu, pela paciência, fôlego e dedicação na resolução de todas as dúvidas que me acompanharam neste processo. Obrigada sobretudo pelas suas palavras de incentivo.

Ao Professor Doutor Micael de Oliveira, pelo acompanhamento na co-orientação deste trabalho.

Aos Professores da Faculdade de Geografia, de Filologia e História da Universidade de Santiago de Compostela, Espanha, em especial aos docentes do seminário *A Igreja e a Espiritualidade Medieval*, que me permitiram a frequência das suas aulas. O seu conhecimento foi precioso na investigação.

Aos meus queridos amigos Tobias Monteiro, Carlos Alves e José Mateus, que prestaram apoio incondicional, e cuja curiosidade e interesse foram fundamentais na partilha de ideias e saberes que constam nesta dissertação. Sem as suas conversas, dúvidas, sugestões e anedotas sobre o tema, o trabalho e motivação seriam certamente mais pobres. Obrigada, de coração, por me terem acompanhado com tanto entusiasmo.

À minha querida amiga Sofia Dias, cujo lar se revelou um espaço de retiro propício à leitura sem distrações, e à maturação de ideias para a tese. Obrigada ainda por atender o telefone sem reservas e sem horas, e por ter sempre palavras sábias quando surgiram momentos mais difíceis.

Aos meus amigos de quatro patas, os gatos Aquiles, Quimera e Átila, por fazerem junto de mim todos os serões exigidos pelo trabalho, e por determinarem melhor do que eu quando é boa altura para encerrar a jornada, ao deitarem-se sobre os livros, os

apontamentos ou o computador. Sem a vossa presença, sem o vosso afecto, teria tido uma tarefa árdua.

Ao Amor da minha vida.

À Nossa Senhora dos Aflitos, que sempre me acudiu nos meus desesperos e aflições com doce amparo e protecção.

Finalmente, dirijo um agradecimento especial à minha querida Mãe, modelo de perseverança, luta, e fé, que sempre investiu na minha formação, zelando e acreditando sempre no meu sucesso.

## RESUMO

A tese *A Síndrome de Alípio* é um estudo de Artes Performativas que institui o Mártir e o Martírio Cristão como origem de um conjunto de práticas performativas que se associam a um tipo particular de gosto – o gosto por situações de dor e de morte como espectáculo a ver. Analisando as Actas dos Mártires dos primeiros séculos do cristianismo, a investigação experimenta a relação entre a performance e o evento do martírio, decifrando nele o universo das práticas performativas associadas à exibição da dor como espectáculo.

A investigação certifica que, no martírio, tanto os mártires como o público se encontram numa linha artística com uma preocupação performativa e/ ou estética da morte. Estabelece a existência desse tipo particular de performance, a dos mártires, como correspondendo ao exercício de esteticização da dor, uma formatação artística do evento que dá a morte ao mártir, concretizado dentro das premissas que pertencem ao género da performance e ao domínio do espectáculo, abordando, também, as paixões dos mártires inscrevendo-as na pré-história da Body Art performance.

Na performance do martírio testam-se os limites da fisicalidade, da dor, e das capacidades vitais, o mártir explora a sua sustentação da dor exibindo-a para um público particular, que é apreciador desse sofrimento, uma via de espectáculos que se verifica contemporaneamente.

Simultaneamente, a investigação esclarece que existe um tipo de público ávido de espectáculos de sangue, e que a memória tanto dos mártires, como do público que a eles assistia, existem nas produções da contemporaneidade, sejam elas artísticas ou acidentais. O estudo dos Mártires surge como ponto de partida para a compreensão dos dias de hoje, onde o decoro já não pervive e a obscenidade toma o lugar da cena, como espectáculo.

## ABSTRACT

The thesis *The Alipio's Syndrome* is a study of Performative Arts that establishes the Martyr and Christian Martyrdom as the origin of a set of performative practices that are associated with a particular type of taste - the taste for situations of pain and death as a spectacle to see. Analyzing the Acts of the Martyrs of the first centuries of Christianity, the investigation experiments the relationship between performance and the event of martyrdom, deciphering in it the universe of performative practices associated with the exhibition of pain as a spectacle.

The research confirms that, in martyrdom, both the martyrs and the public find themselves in an artistic line with a performative and / or aesthetic concern of death. It establishes the existence of this particular type of performance, that of the martyrs, as corresponding to the exercise of esteticization of pain, an artistic format of the event that gives death to the martyr, concretized within the premises that belong to the genre of performance and to the mastery of the spectacle, addressing also the passions of martyrs inscribing them in the prehistory of Body Art performance.

In the performance of martyrdom the limits of physicality, pain, and vital capacities are tested, the martyr explores his support of pain by displaying it for a private audience, who is fond of this suffering, a way of spectacles that happens contemporaneously .

At the same time, the investigation clarifies that there is a type of public eager for blood shows, and that the memory of both the martyrs and the public that attended them exist in contemporary productions, whether artistic or accidental. The study of the Martyrs emerges as a starting point for understanding today, where decorum no longer exists and obscenity takes the place of the scene as a spectacle.

**Palavras-chave:** Martírio; Actas dos Mártires; Artes Performativas; Performance; Body-Art Performance; Performer; Espectáculos de Morte; Público; Gosto; Obsceno.

**Keywords:** Martyrdom; Acts of Martyrdom; Performative Arts; Performance; Body-Art Performance; Performer; Death Shows; Public; Taste; Obscene

# ÍNDICE

## Introdução

1. Definição de Síndrome.....	12
2. <i>A Síndrome de Alípio</i> .....	12
3. Propósito da Investigação.....	13
4. Ponto de partida: o martírio cristão e a performance.....	15
5. Porquê estudar o martírio como performance?.....	16
6. A apreciação de objectos performativos dolorosos na compreensão do gosto contemporâneo.....	23

## Capítulo I - Actas Escolhidas

1. Actas de Martírio: o que são.....	24
2. Origem das Actas de Martírio.....	24
3. Acta: complexidade e variedade de textos. O surgimento de outros géneros textuais de inspiração martirológica.....	26

## Capítulo II - O discurso sobre a dor: relações da arena do anfiteatro com o sofrimento

1. O discurso sobre a dor.....	28
2. A conciliação com a morte: cristãos e romanos e a arena do anfiteatro.....	30
3. A conciliação com a morte: os mártires na arena do anfiteatro.....	38
4. Os Mártires e a exibição da dor.....	39
5. Os Mártires e a confissão da fé cristã: a via para o sofrimento.....	41

### **Capítulo III - O Martírio e a Mimese**

1. O sofrimento como identidade.....	46
2. A mimetização do sofrimento.....	48
3. Motivações para perseguições aos cristãos e consequentes condenações.....	49
4. Monoteísmo: a causa para o martírio.....	50
5. O Martírio: a mimese da morte de Cristo como via de propaganda religiosa.....	51
6. A experiência da dor do mártir presente nas descrições das actas.....	53
7. A consumação do Martírio como prémio: a plenitude em Deus, a <i>verdadeira vida</i> .....	54
8. As Actas de Martírio como guiões de procedimento dos fiéis a Cristo: a reprodução de mártires ao longo dos tempos.....	55

### **Capítulo IV - O Mártir como Performer: Relação do discurso e atitudes do mártir quanto à dor e ao sofrimento com os elementos performativos do âmbito do espectáculo**

1. Características do Mártir enquanto performer.....	58
2. O treino do Mártir: as actas como poéticas de acção.....	59
3. Mártir performer: ensaios para o sofrimento.....	60
4. A questão da mimese nos mártires: uma mimese que vai para além da imitação aristotélica.....	62
5. O Mártir e a performance: intérprete do sofrimento.....	63
6. A performance dos mártires como identidade da fé, da religião e da cultura.....	65
7. O sofrimento do mártir cristão como referente identitário da cultura ocidental.....	66

**Capítulo V – O Mártir e o seu público. Abordagem da especificidade da performance do martírio: a experimentação, a exibição e o consumo da dor, do sofrimento e da morte como espectáculo**

1. O calendário dos Jogos Romanos.....	69
2. Os protagonistas da arena.....	71
3. A morte na arena como manutenção do sistema governativo.....	75
4. Especificidades do sistema governativo que alteram o paradigma das performances na arena.....	79

**Capítulo VI - Mártir como amante do sofrimento: o surgimento do Martírio Cristão**

1. A expiação como entretenimento.....	82
2. A jurisdição romana a partir dos discursos presentes nas Actas dos Mártires.....	83
3. A tortura e a pena de morte: a tortura é necessária à performance do mártir.....	85
4. “Sim, sou cristão” .....	89

**Capítulo VII – O Martírio como uma estética da morte**

1. O anfiteatro como templo de elevação cristã por via do sofrimento.....	91
2. O prazer do mártir na dor.....	92
3. O martírio no feminino.....	93
4. Características do mártir enquanto performer da morte.....	94
5. Os Mártires e os Padres da Igreja: apologia e censura do martírio.....	96
6. Ser visto para ser mártir.....	98
7. A atitude do mártir perante a dor: o júbilo na hora da morte.....	102

### **Capítulo VIII – Um público ávido de sangue**

1. O corpo dilacerado do mártir.....104
2. Reações do mártir e do seu público.....105
3. O exemplo do Martírio de Blandina, Epágato, Potino, Santo, Maturo, Átalo: o público não perdoa.....106
4. O frustrar de expectativas do público romano: o mártir não sofre.....107
5. O Atleta de Cristo.....112

### **Capítulo IX – O Martírio como proto-performance. Reminiscências na body-art performance**

1. A memória do martírio e o modo de ser ocidental: a sua expressão na *body-art performance*.....120
2. O Martírio Cristão como proto-performance.....122
3. Definição de performance e de body-art performance.....123
4. O Martírio Cristão, a *body-art performance*, o corpo da mulher e os movimentos feministas.....126
5. O Mártir e o performer de body-art: a predisposição para sofrimento.....129
6. O Martírio e body-art performance: partilha de elementos comuns.....131

### **Capítulo X - Martírio, Ritual e Performance**

1. O ritual.....135
2. O Martírio Cristão como ritual performativo.....137
3. *Lips of Thomas*: um exemplo de performance ritualística que convoca o Martírio Cristão.....140
4. Os efeitos das *body-art performances* no público contemporâneo: a

manifestação da síndrome de Alípio.....	141
5. As memórias religiosas no contexto da performance: o Martírio Cristão como matéria performativa.....	143

### **Capítulo XI – ORLAN: Mártir da Imagem**

1. Biografia e obra.....	146
2. ORLAN e o referente religioso.....	148
3. O corpo como matéria da obra de arte.....	149
4. A poética de ORLAN: <i>La réincarnation de Sainte Orlan</i> .....	150
5. <i>La réincarnation de Sainte Orlan</i> e o universo do Martírio Cristão.....	152
6. ORLAN e a questão da exibição da dor e do sofrimento.....	154
7. A Arte Carnal de ORLAN.....	157
8. ORLAN e a negação da dor.....	159

### **Capítulo XII – Marina Abramovic: A dor como caminho**

1. Biografia e obra.....	163
2. Performance <i>Rhythm Series</i> : o exemplo extremo de Marina Abramovic.....	165
3. Marina Abramovic e o Martírio Cristão.....	166
4. Marina Abramovic e a relação com a dor.....	167
5. A catequese da dor.....	171
6. <i>The Artist is Present</i> : o sacrifício como obra.....	174

**Capítulo XIII – Atualização dos Mártires e da ideia de Martírio: produções da contemporaneidade**

1. Mártires acidentais.....	178
a) Cassie Bernall, a mártir do massacre de Columbine.....	178
b) Os mártires das Torres Gêmeas.....	182
2. Mártires Intencionais: <i>The Other Eye of the Tiger</i> , exemplo de uma performance que explica e reúne os mártires intencionais.....	184
3. Ego-Mártires.....	192

**Capítulo XIV- A contemporaneidade e a necessidade do mártir e do martírio como espectáculo de sofrimento: o obsceno é um espectáculo**

1. O obsceno é um espectáculo.....	197
2. Preferir o obsceno do real ao obsceno da ficção.....	199
3. Quando o quotidiano se oferece como o espectáculo de sofrimento.....	200
4. As novas tecnologias e a difusão da violência: o consumo de obscenidades.....	201
5. O paradigma dramático-performativo composto pelas novas tecnologias que concedem o deslumbre pelo obsceno.....	206
6. A interferência da tecnologia na produção de um novo tipo de sensibilidade que se rege pela ausência do decoro e do obsceno.....	207
7. A Era do Terrorismo: sempre que nos tornamos público de violência, tornamo-nos Alípios.....	209

<b><u>Conclusão</u></b> .....	211
-------------------------------	-----

<b><u>Bibliografia</u></b> .....	216
----------------------------------	-----



## INTRODUÇÃO

[Alípio e os espectáculos de gladiadores]

*VIII. (...) Como ele repudiasse e detestasse tais jogos, certos amigos e condiscípulos seus, que ele encontrou por acaso quando vinham de um almoço, com amigável violência o levaram para o anfiteatro num dia de jogos, cruéis e funestos, embora ele recusasse com veemência e resistisse, dizendo: 'Se arrastardes o meu corpo para esse lugar e aí o colocardes, conseguireis porventura fixar também o meu espírito e os meus olhos nesses espectáculos? Portanto, estarei presente, estando ausente, e assim triunfarei de vós e deles'. Ouvindo isto, não obstante, levaram-no consigo, desejando talvez verificar se ele era capaz de o fazer.*

*Quando chegaram lá e se instalaram nos lugares que puderam, todo o ambiente estava no auge dos prazeres mais cruéis. Ele, fechando os olhos do corpo, proibiu o espírito de sair cá para fora para ver tanto mal. E oxalá tivesse tapado também os ouvidos! Com efeito, em determinado incidente da luta, violentamente sacudido por um enorme clamor de todo o povo, vencido pela curiosidade e como que disposto – fosse o que fosse – a desprezar e vencer o que visse, abriu os olhos e foi atingido, na alma, por um golpe mais grave do que, no corpo, quem ele desejou ver, e caiu mais miseravelmente do que aquele cuja queda provocara o clamor: este entrou-lhe pelos ouvidos e abriu-lhe os olhos para haver por onde fosse ferido e derrubado aquele espírito ainda mais temerário do que forte, e tanto mais fraco quanto presumira de si quando devia presumir de ti.*

*Quando viu aquele sangue, ao mesmo tempo bebeu a crueldade e não desviou o olhar, mas fixou-o, e hauria fúrias, e não sabia, e comprazia-se no crime do combate, e inebriava-se com um prazer sanguinário. E já não era o mesmo que tinha vindo, mas um da turba para o meio da qual viera e verdadeiro companheiro daqueles por quem fora trazido. Que mais? Viu*

*o espectáculo, gritou, incandesceu, levou daí consigo a demência com que seria aguilhoado a voltar não só com aqueles por quem fora trazido, mas também à frente deles e arrastando outros. (...)*

**Santo Agostinho, *Confissões*, Livro VI, VIII, 13**

## 1. Definição de Síndrome

A palavra “síndrome” (do grego *syndromé*, cujo significado é “reunião”) é um termo com o qual convivemos sobretudo na área da Medicina e da Psicologia para caracterizar um conjunto de sintomas ou sinais que se conjugam na manifestação de uma determinada patologia ou condição. A Medicina não considera que uma “síndrome” possa ser considerada uma doença, uma vez que os factores que causam determinados sintomas ou sinais nem sempre são conhecidos. Assim, “síndrome” distingue-se de “doença” por via do exotismo de pistas que desencadeiam estados patológicos que correspondem a alterações dos padrões de normalidade sem que, no entanto, possam ser considerados uma enfermidade.

Ter uma síndrome é, assim, ser diferente do comum, ser extraordinário. A apropriação de “síndrome” em sentido figurado permite aplicar o termo ao mais variado tipo de situações que se mostram atípicas, ou até mesmo eticamente duvidosas ou reprováveis, como é o caso desta *Síndrome de Alípio*.

## 2. A *Síndrome de Alípio*

No contexto social, uma síndrome corresponde quase sempre a uma ausência de padrões normalizados de ética ou de sociabilidade saudável. Deste modo, o título *Síndrome de Alípio* significa que “síndrome” é a classificação que o estudo adopta para designar o comportamento de Alípio que, generalizado, abrange as situações que a investigação analisará, colocando o leitor não só numa zona de desconforto (porque, provavelmente, confirmará com frequência que ele próprio “padece” desta síndrome), como também numa zona de desafio, na pretensão de rever as convicções artísticas e estéticas que se têm vindo a definir como válidas no contexto das artes performativas dos nossos dias.

Assim, e recuperado o significado *mais à letra* do vocábulo, a *Síndrome de Alípio* reúne o trilho de pistas, de “sintomas” e de “comportamentos” (que aqui devem ser entendidos como “eventos”, “acontecimentos” e, sobretudo, “performances”) que nos tornam hoje em dia apreciadores de sofrimento, sob uma avaliação estética que nos coloca sempre em confronto com as convicções com que a ética contemporânea formatou a nossa apreciação.

Talvez seja abusivo chamar arquétipo ao sujeito “Alípio”, de Santo Agostinho, e o seu episódio, mas esse passo de *Confissões* serve bem de parábola ao que é desvendado nesta investigação: *a priori*, todos desdenhamos (e no fundo tememos) a apreciação do sofrimento de qualquer ser, apenas para proveito recreativo. Mas, na verdade, nunca conseguimos distanciarmo-nos totalmente deste tipo de acontecimentos, que conferem um gozo e fruição diferente do suscitado por qualquer outro tipo de eventos.

Quando vemos sangue, bebemos ao mesmo tempo a crueldade, e raramente desviamos o olhar. Antes o fixamos e comprazemo-nos nos crimes apresentados diariamente nos telejornais, nas revistas, nas reportagens de guerra, ou sempre que formamos multidão junto de um acidente rodoviário ou quando vamos em excursão presenciar as cinzas do fogo que matou dezenas de pessoas no nosso país no ano de 2017.

A moldura formal dos nossos actos dificilmente admite este prazer longamente debatido por Friedrich Schiller em *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Atribuímos etiquetas estéticas e dramáticas (quando dizemos que é trágica a eleição de Donald Trump como presidente dos EUA; é horrenda a violação e homicídio de mulheres em situações de violência doméstica; ou que é hediondo o número de mortos provocado pelos recentes incêndios no nosso país), a eventos aos quais jamais concedemos conferir essa avaliação. Contudo, não raras vezes, estas situações revelam-se verdadeiros espectáculos ou, no mínimo, verdadeiros passatempos, fazendo de nós espectadores desavisados da infelicidade de terceiros.

Esses eventos nada têm de ficcional, ou de pretensão artística, mas são sem dúvida o entretenimento dos nossos dias. São um género diferente de tragédia, que tem o sofrimento dos outros como foco principal, mas sem a pretensão redentora ou o propósito moral que a tragédia clássica concedia aos objectos que abrigava sob esse título (tragédia).

### **3. Propósito da Investigação**

Defenderá a *Síndrome de Alípio* que existe nesses eventos dolorosos algo de catártico, dramático<sup>1</sup> e performativo, fundamental para o vislumbre da nossa existência e do nosso comportamento, para além de uma forma totalmente nova de apreciação estética da catástrofe pessoal ou colectiva.

---

<sup>1</sup> Dramático no sentido de conter características da arte dramática.

Os eventos enumerados são de proveniência mais ou menos acidental, o que nos torna também num público ou performer inusitado e casual. Existem, no entanto, objectos de outra natureza, de pendor, características e intenções claramente performativas, objectos cuidadosamente pensados e preparados que têm como mote o sofrimento e a apreciação deste sofrimento como espectáculo a ver.

O episódio de Alípio dá-nos testemunho de tempos distantes, o texto de Santo Agostinho que documenta este passo data da segunda metade do século IV, mas é conhecida a popularidade dos jogos de sangue de antes do século I da nossa era. Os jogos de sangue estavam em voga, tão na moda que os combates entre gladiadores na arena reuniam centenas de milhares de pessoas que pagavam bilhete para presenciarem tais mortes, ou recebiam as entradas oferecidas pelos políticos que queriam ganhar o favor do povo.

Alípio é o protagonista do episódio de *Confissões* de Santo Agostinho, aqui em análise, e é o episódio que o título deste trabalho encerra. O excerto descreve a transformação de um sujeito que repudiava jogos de sangue, num fervoroso adepto de tais entretenimentos. O que aqui podemos considerar de patológico coaduna-se com aquilo que Agostinho critica no seu amigo: os combates são algo pernicioso para a alma, não só por se constituírem como um vício, mas também por corresponderem ao testemunhar de homicídios na arena por mero gozo, lazer e de modo absolutamente gratuito. Agostinho descreve o seu amigo Alípio e o contexto em que o vê perder-se como “inebriado” e “demente”<sup>2</sup>. Atribui-lhe uma espécie de sintomas deste tipo de patologia, que se revela por ser “agrilhado” a uma vontade insaciável de consumir a morte como desporto. Esta vontade é incontrolável, ludibria-lhe os sentidos e a razão (pois como pode ser aceitável que seja agradável para alguém “ver sangue” ao mesmo tempo que “bebe a crueldade” e “não desvia[r] o olhar”?), e é por isto que Agostinho o critica: a atenção que o autor confere ao episódio é a corroboração de que tais eventos são absolutamente sedutores e irresistíveis.

A *Síndrome de Alípio* busca tratar dos eventos, dos modos, dos comportamentos, dos espectáculos, dos performers e dos públicos que se comportam como este Alípio no episódio relatado, e com ele partilham os mesmos sintomas: essa sedução crua pela morte

---

<sup>2</sup> Cf. Santo Agostinho, *Confissões*, Livro VI, VIII, 13.

sobre o palco, ou na arena, ou em qualquer sítio que se constitua como espaço de cena para a dor ou o fenecimento como espectáculo a ver.

#### **4. Ponto de partida: o martírio cristão e a performance**

Que tipo de eventos podem ser analisados como a origem destes comportamentos, que correspondem a essa referida sedução pela morte? Que espaços se apresentam como palcos de óbitos? Que sujeitos podem ser perscrutados nos seus sofrimentos, num evento público? O martírio cristão é o ponto de partida e objecto de análise que servirá de roteiro ao estudo desta “síndrome”: em *A Síndrome de Alípio* estuda-se o martírio cristão, o que significa que a investigação se situa num tempo, espaço e cultura específicos, onde a religião cristã tem particular influência nas produções culturais e artísticas que dela advêm.

Os primeiros capítulos de *A Síndrome de Alípio* (Capítulo I, “Actas Escolhidas; Capítulo II, “O discurso da dor”; Capítulo III, “O Martírio e a Mimese”) demonstram de que modo é que o martírio cristão corresponde, de um modo extremado, a este prazer com sangue, dor e morte, de que Alípio se tornou adepto. O martírio cristão é, no estudo em causa, o fio condutor e a expressão máxima daquilo que defendo ser a manifestação de uma *síndrome de Alípio*: no martírio cristão dos primeiros séculos da nossa era (séc. I, II, III e mesmo IV), encontramos um conjunto de sintomas que nos servem de pistas para a compreensão desta patologia (ou gosto estético) que torna possível tornar *espectáculo* o indivíduo em sofrimento (Capítulo IV, “O Mártir como Performer”; Capítulo V, “O Mártir e o seu público”; Capítulo VI, “Mártir como amante do sofrimento”). E a apreciação deste sofrimento encontra-se não só no público que a ele assiste em dor, como também no sujeito que exhibe esta dor (Capítulo VII, “o Martírio como uma estética da morte”, Capítulo VIII, “Um público ávido de sangue”).

Na consideração de que o martírio é um ritual performativo, é importante, para o seguimento da presente investigação, antecipar o esclarecimento dos conceitos de “ritual” e “performance”, e explicar de que modo é que as suas características específicas permitem estudar o martírio cristão à luz das artes performativas.

A relação entre os conceitos “martírio”, “ritual”, “performance” e “artes performativas” é aprofundada ao longo da evolução do estudo, sobretudo a partir do Capítulo IX: “Martírio como proto-performance, reminiscências na *body-art performance*”. Contudo, a introdução e a apresentação do problema de estudo necessitam

da aplicação dos conceitos antes de haver oportunidade de se verem esclarecidos na progressão da pesquisa. Assim, segue-se uma breve elucidação sobre o modo como os conceitos se cruzam, de modo a tornar mais fluida a aplicação destes termos, mesmo antes da sua franca definição:

### **5. Porquê estudar o martírio como performance?**

Na consideração de que o martírio inaugura a prática e o consumo de uma certa estética performativa da dor e do sofrimento, a investigação apresenta uma abordagem do martírio e da sua fruição como performance sob o ponto de vista das artes cénicas. Sobre o evento do martírio tem-se vindo a elaborar algum discurso académico, analisando o tema sob o ponto de vista filosófico, ético, histórico, e sobretudo religioso e iconográfico. É ainda rara, mas não inexistente, uma abordagem do martírio sob uma perspectiva das artes do espectáculo. O estudo do martírio tem vindo a ser inserido por vários estudiosos<sup>3</sup> na vasta lista de eventos recreativos associados a jogos de violência praticados no mundo clássico romano, escapando sempre à análise do tema do martírio como espectáculo performático propriamente dito:

Performance must be construed as a “broad spectrum” or “continuum” of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. (...) there is no historically or culturally fixable limit to what is or is not “performance”. Along the continuum new genres are added, others are dropped. The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance (Schechner, R. 2007: 2)

É quase impossível elaborar um estudo sobre o martírio como performance sem recorrer aos conceitos estabelecidos por Richard Schechner sobre o que é performance, e

---

<sup>3</sup> Donald Kyle, R. Auguet, G. W. Bowersock, K. M. Coleman, Arthur J. Droge & J. D. Tabor, C. Edwards são apenas alguns dos muitos autores presentes neste trabalho sobre o martírio, cujos estudos se concentram na apreciação da morte dos cristãos do ponto de vista dos jogos romanos.

sobre o que é ritual no contexto das artes performativas. Assim, é de perto que *A Síndrome de Alípio* segue este autor, para o esclarecimento e delineamento de formas e conceitos que atribuo ao martírio cristão como performance ritualística que se encontra com as práticas da *body-art performance* da contemporaneidade.

Segundo Richard Schechner, existem vários tipos e categorias de performance<sup>4</sup>, sendo o ritual, em eventos sagrados e seculares, uma delas. Seguindo o estudo deste autor, deve considerar-se que a relação entre “acção ritual” e “pensamento” é complexa:

(...) although rituals may communicate or express religious ideas, rituals were not ideals or abstractions, but performances enacting known patterns of behavior and texts. Rituals don't so much express ideas as embody them. Rituals are thought in/ as action. This is one of the qualities that makes ritual so theatre-like (Schechner, R. 2007: 57)

O martírio cristão é indissociável da religião que lhe dá origem, o Cristianismo. Assim, a performance do martírio nunca pode ser só pensada como evento isolado, pois é uma acção que reúne em si o contexto social, religioso e político que a produz. Pela sua estreita vinculação ao seu significado religioso, esta performance evidencia um lado ritualístico que lhe é indissociável: a performance do martírio é a revivência do sacrifício de Cristo. As qualidades ritualísticas do martírio<sup>5</sup>, que produzem acções e efeitos sobre o corpo, em específico, são o que caracterizam a performance em estudo como performance ritual religiosa<sup>6</sup>:

Strictly speaking, performing rituals is not “acting” at all in the theatrical sense. The doer is performing but not acting. It is not acting because most rituals involve no impersonation (...) Persons performing rituals do prescribe actions, wear designated costumes,

---

<sup>4</sup> Cf. Schechner, R. 2007: 31.

<sup>5</sup> Entenda-se, o martírio como celebração da morte de Cristo, e como rito de passagem da vida mortal para a vida em Deus.

<sup>6</sup> Cf. Schechner, R. 2007:61.

and in other ways enact highly codified behaviors (Schechner, R. 2007:190)

Deste modo, a denominação do martírio como performance, e do mártir como performer, acontece sempre na consideração da sua concretização ritualística, do ponto de vista da religião cristã, onde é particularmente significativa a alegria com que os mártires protagonizam o seu martírio, à semelhança de Cristo: The joy that the martyrs take in their suffering can only be explained in this context: they rejoice in their sufferings because they are imitating Christ's sufferings. (Gold, B. K. 2018: 34-35).

Portanto, por via de “imitarem os sofrimentos de Cristo”, para alcançarem a vida em Deus, o processo do martírio é, para o cristão, um dos momentos mais importantes da manifestação pública da sua fé. A sua aura mística e religiosa enquadra o martírio, enquanto performance, no domínio do ritual, no qual estão presentes elementos de teatralidade.

Contudo, conforme o presente estudo evidenciará, o martírio não é teatro. O teatro representa, a performance apresenta. Apesar de o martírio se redigir por via de uma pretensão de mimese da morte de Cristo (questão que será explorada no Capítulo III: “O Martírio e a Mimese”), a sua concretização dramática afasta-o da ficção do teatro para o colocar no âmbito da performance. O mártir não é um actor, não representa um papel, o mártir é um performer que concretiza uma determinada acção no anfiteatro, perante um público, acção essa que tem causas e consequências que são irreversíveis.

Conforme deixará claro o Capítulo IV, “O Mártir como Performer: Relação do discurso e atitudes do mártir sobre a dor e o sofrimento com os elementos performativos do âmbito do espectáculo”, a performance do martírio rege-se pela irrepetibilidade do momento do martírio, pela exibição pública da fé do mártir, pela exibição do seu sofrimento perante um grande número de pessoas, que constitui o público da execução, numa arena de anfiteatro, que se edifica como o palco dos sofrimentos do martirizado. O facto de este evento ser integrado numa agenda de entretenimento do dia-a-dia romano, ao qual o cidadão comum é convocado a assistir, enquadra o martírio num contexto de variedades de espectáculo que vivem da execução pública de condenados:

The death of martyrs is viewed as a *munus*, a public entertainment (a combination here of athletic event and gladiatorial games, which were usually kept separate in Rome), a *munus* offered by God to communities which were accustomed to seeing a different kind of *munera*. (...) These executions or performances were held in the most public places in the city, as both the martyrs and (sometimes but not always) local magistrates desired. (Gold, B. K. 2018: 26)

Analisando o martírio cristão segundo as categorizações de Richard Schechner (2007:61), ele pode ainda ser considerado uma performance ritual estética, por via de utilizar formas codificadas<sup>7</sup> e formas *ad hoc* específicas<sup>8</sup>. O Capítulo IX, “O Martírio como proto-performance. Reminiscências na *body-art performance*” esclarece que o martírio cristão é uma performance que atravessa o corpo, e que por isto esta investigação o insere não só no domínio da performance ritual, como também no contexto da *body-art performance*: “Martyrdom is an inherently corporeal experience often involving horrific torture and directed towards the annihilation of the human body” (Martin, E. 2006, *Iconic women: Martyrdom and the female body in early Christianity*. Durham theses, Durham University, ii.).

Apesar de não se poder considerar que actos denominados como “performance” tenham sempre uma componente dolorosa, no caso da *body-art performance* existe quase sempre, de modo mais ou menos evidenciado, uma relação de dor entre o sujeito performativo e o acto da performance. Por isto o mártir pode ser estudado à luz das considerações da *body-art performance*: o martírio executa sempre uma experiência limite do corpo, testando as suas fronteiras emocionais e físicas, que se dá a ver ao público, sob uma moldura estética cheia de elementos dramáticos que se prendem com a qualidade do texto, a teatralidade do comportamento dos mártires no momento da sua

---

<sup>7</sup> Entenda-se, a concretização de mortes específicas, determinadas por penas concretas.

<sup>8</sup> Como por exemplo o discurso dos mártires no momento da sua morte, que pode ser considerado como o papel que interpreta, o corpo do mártir em sofrimento, a exibição do sacrifício como palco de uma tortura e sacrifício que exhibe publicamente o local do sacrifício, as formas de expiação, etc

execução, o espaço que esta performance ocupa, o público presente, o tempo da apresentação, etc.

Assim, o Capítulo X, “Martírio, Ritual e Performance”, demonstra de que modo é que o assunto da presente investigação surge animado pelo facto de ser possível estabelecer relações entre o Martírio Cristão e a performance ritual, entre os mártires e a *body-art performance*, ensaiando o vocabulário técnico das artes performativas na apreciação dos eventos dolorosos protagonizados pelos primeiros mártires do cristianismo.

Nesta investigação, assume-se a perspectiva que verifica que o martírio cristão é uma mistura de uma performance ritualística, com uma moldura de performance artística, com uma forma que se enquadra no entretenimento de massas. É um espectáculo popular, no qual se assiste a um evento que resulta do encontro de elementos performáticos das áreas do teatro, do ritual e dos espectáculos de *body-art performance*.

A *Síndrome de Alípio* não só toma o mártir cristão como performer da sua morte, como institui o martírio como *proto-performance*<sup>9</sup> da *Body Art Performance*<sup>10</sup>, demonstrando nos seus exercícios a lembrança estética, consciente ou inconsciente<sup>11</sup>, e propósitos artísticos dos primeiros mártires do cristianismo.

---

<sup>9</sup> O termo “proto-performance” está definido por Richard Schechner na sua obra *Performance Studies* (2007) como sendo o que precede e/ou dá origem à performance. Uma proto-performance é um ponto de partida ou uma série de pontos de partida. Uma proto-performance pode ser um código legal, uma liturgia, um cenário, um guião, um drama, uma música, uma tradição (...), uma proto-performance pode ser uma performance anterior, revivida, revisada ou reconstruída ou simplesmente usada como modelo ou ponto de partida para a futura performance. (Cf. Schechner, 225.)

<sup>10</sup> A *Body Art Performance* teve o seu surgimento nos anos 60 do século XX. É uma linha das artes performativas que se caracteriza sobretudo pela manipulação e/ou mutilação do corpo do performer em eventos públicos que são preparados como espectáculos. Tem o corpo do performer como suporte e experimentação artística, testando frequentemente as fronteiras da fisicalidade, levando ao limite a matéria e a resistência do corpo. A *Body Art Performance* está, portanto, ligada a actos íntimos e muitas vezes irrepetíveis do performer, que marcam e alteram literalmente o seu corpo.

<sup>11</sup> A lembrança estética consciente ou inconsciente dos exercícios de performance que se relacionam com o martírio prende-se com o modo como esses objectos performáticos referenciam propositada ou acidentalmente a circunstância do martírio. Muitas vezes, tal referência acontece inconscientemente, outras, faz parte do propósito performativo revelar de que modo é que o exercício se relaciona, de modo directo e evidente, com a memória do martírio.

A *síndrome* que *A Síndrome de Alípio* explora manifesta-se sobretudo nos mártires, pois eles são os performers da/para a morte, e têm gozo e alegria nisso. A “patologia” dos mártires é eles apreciarem tanto ou mais que o seu público a dor que vêm acontecer em si próprios, e consumirem-se em mortes dolorosas, enfrentando tranquilamente um fim excruciante<sup>12</sup>.

O modo como os mártires se relacionam com o seu martírio, com a dor e com a sua morte, “a vontade dos cristãos, mesmo a ânsia de morrer”<sup>13</sup>, colocam-nos numa situação *supra naturam* não só da demonstração, mas sobretudo da performance da dor. Se, para apreciarmos o martírio, o considerarmos como um evento que adopta um certo tipo de acções, interacções e relações<sup>14</sup>, nele encontramos matéria fértil ao perscrutar da genuinidade performativa que existe nos mártires.

Se esta afirmação e experimentação da ideia de performance, na paixão dos mártires, parecem demasiado vagas, isso deve-se à qualidade (ou defeito) da performance, que, pela sua natureza, dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance<sup>15</sup>.

Uma “arte feita ao vivo” que reúne características específicas e concretas tão incomuns tanto para quem a concretiza como para quem a ela assiste. O público do tipo de performances em análise também não é um público ordinariamente passivo, antes se constitui a maior parte das vezes como uma testemunha de um evento irrepetível – no caso dos mártires cristãos, a morte do protagonista do martírio; no caso da maioria das performances geradas na memória destes martírios, a exibição da dor (sem a morte do performer) e dos limites do corpo como espectáculo a ver.

É necessário evidenciar que o mártir é um performer *malgré lui*, ou seja, não se pode considerar que os mártires dos primeiros séculos do cristianismo tinham a pretensão de concretizar uma performance, em particular uma *body-art performance*. Este estudo defende, antes, que o evento do martírio (e todo o universo imagético da performance contemporânea nele inspirada) permite relacionar as mortes dos mártires com eventos

---

<sup>12</sup> Cf. Kyle, Donald G., 1998: 335.

<sup>13</sup> Donald Kyle (2015) em *Sport and Spectacle in the Ancient World*, 335: “The Christians’ willingness, even eagerness to die for their faith mocked Roman traditions of punishing criminals publicly as a deterrent to crime and as a socially restorative and satisfying entertainment”.

<sup>14</sup> Cf. Schechner, R., 2007: 30.

<sup>15</sup> Cf. Goldberg, R., 2007: 10.

que se inserem no estudo das artes performativas contemporâneas. Ou seja, não existia, no pensamento do mártir, um pensamento estético consciente das suas mortes como exercícios de *body-art performance*. Contudo, as suas performances têm ecos nas produções de *body-art* contemporâneas, pois reflectem a memória do martírio cristão, como se defenderá no Capítulo XI, “ORLAN: Mártir da Imagem”, e no Capítulo XII, “Marina Abramovic: a dor como caminho”.

Assim, a diferença substancial entre estes dois tipos de performances (a performance do Mártir e as performances das artes contemporâneas) associa-se ao facto de o mártir ser um *performer accidental* e o *body-art performer* ser um *performer intencional*: ou seja, o mártir, sendo protagonista do seu martírio, comporta-se de um determinado modo, entoa certas palavras e faz determinado tipo de acções perante um público, segundo um certo perfil performático, torna-se um performer por via das circunstâncias que determinam a sua morte. O mártir produz espectáculo a partir da sua condenação ao exhibir a sua condição, ao explorar e tornar pública a sua dor em prol da sua fé. O seu primeiro intuito não é o do espectáculo, é o da superação da vida terrestre para alcançar a vida eterna, celestial. É uma performance ritual antes de mais, conforme já se referiu. O *body-art performer* é *intencional*, terá, eventualmente, um enquadramento estético mais esclarecido e antecipado, que acompanha o engajamento político/ social/ cultural das obras que produz, e insere-se no contexto das artes performativas. Em comum, o facto de ambas as performances dependerem do sujeito em nome próprio, da sua identidade e fisicalidade, no tipo de acções que produzem perante um público.

Deste modo, a presidir a todo o conhecimento que é desenvolvido em *A Síndrome de Alípio*, temos, mais uma vez, a referência de Richard Schechner no seu estudo sobre performance:

Codified art forms are to a large degree about how well the artist is able to perform – and to lesser degree about what the performance means. But in rituals, the meaning and consequence of the ritual action as authenticated by the presence of the actual person authorized to enact the ritual are what count. This is so even if the person is feeble in voice and unsteady in gesture. In fact, sometimes the lack of theatrical virtuosity adds to the power of a ritual performance by underlining the importance of the action and of the social sacred role of the ritual performer (Schechner, R. 2007: 191).

## 6. A apreciação de objectos performativos dolorosos na compreensão do gosto contemporâneo

A violência tem uma qualidade performativa. A violência sem [o seu] público continuará a fazer as suas vítimas, mas perde socialmente o seu sentido. Os actos violentos são eficientes devido ao seu poder e legitimidade, e à sua intrínseca necessidade de exibição pública, bem como ao seu consumo pelo maior número de pessoas – provavelmente mais até do que os seus resultados físicos reais.

O último capítulo, “A contemporaneidade e a necessidade do mártir e do martírio como espectáculo de sofrimento: o obscuro é um show” demonstra de que forma é que o impacto das performances violentas, do ponto de vista do performer ou do seu público, será tanto mais eficaz quanto maior propagação tiver o objecto performativo na impressão que provoca no contexto em que acontece. A dureza destas exposições, porque põem em causa o bem-estar e a existência do ser humano e transformam a possibilidade de extinção do sujeito em espectáculo, corresponde àquilo que nomeio *síndrome de Alípio*, e que é explorado nas páginas que se seguem.

Deste modo, conforme dá testemunho o relato de Agostinho que abre esta apresentação, existe um certo tipo de objectos performativos que exercem um fascínio hipnótico sobre quem assiste, que o torna um Alípio, sobretudo se estes espectáculos dizem respeito a transgressões físicas e vitais que concretizam a possibilidade de apreciar assuntos que não podem ser perscrutados com leviandade.

Em jeito de conclusão, a *A Síndrome de Alípio* discursa, a partir das *Actas dos Mártires*, sobre a possibilidade de se ser amante de sofrimentos, como performer deles, ou como seu público. A *Síndrome de Alípio* corresponde à “demência” do universo de pessoas apreciadoras desses “espectáculos mais cruéis” de que nos fala Santo Agostinho e que nem o passar do tempo diluiu em *fait divers* menos sanguinários.

O título *A Síndrome de Alípio* tem mais de irónico do que de verdade médica. O nome do presente estudo pretende sobretudo especular e desafiar os juízos e valores que dificilmente descartamos na apreciação da mutilação ou infligir da dor e da morte de alguém como espectáculo ou evento performativo.

# Capítulo I

## Actas Escolhidas

### 1. Actas de Martírio: o que são

Os textos que encontramos sob esta classificação, os *Acta Martyrum*, reúnem o registo dos processos judiciais que condenam à morte os mártires. Estes registos incluem, além da descrição das condenações dos mártires, o interrogatório que lhes é feito pelas autoridades romanas, assim como as respostas dadas pelos mártires aos quesitos da sua acusação, que se prende quase sempre com a prática de uma religião ilícita e a recusa em prestar culto ao Imperador. Geralmente, de modo preciso e pormenorizado, no final destes documentos, para além da narrativa dos motivos e das circunstâncias do martírio, surgem as descrições das atitudes dos mártires no momento da sua morte e as últimas palavras dos condenados.

### 2. Origem das Actas de Martírio

Conforme nos diz Daniel Ruiz Bueno (2012:139), “[l]as actas de los mártires no son otra cosa que la transcripción exacta, o poco menos, de los procesos verbales redactados por los paganos y conservados en los archivos oficiales”. Existia uma grande formalidade no registo destas actas, que eram elaboradas minuciosamente pelos *actuarii*, e que davam conta, taquigraficamente, de todos os actos e momentos dos processos que eram levados a tribunal<sup>16</sup>.

Os *Acta* ou *Gesta* eram obra dos magistrados pagãos, que as conservavam nos arquivos oficiais. Estas actas, também denominadas *Acta forensia* ou *Acta iudiciorum*, são extremamente raras, mercê da eliminação posterior destes processos, que não poucas vezes eram procurados e reescritos pelos cristãos para efeitos de propaganda da religião. A escassez destas Actas, sobretudo em Roma, deve-se à destruição de muitos arquivos da Igreja sob Diocleciano<sup>17</sup>. Segundo G. Boissier em *La fin du paganisme* (1891:387), a maior parte destes escritos terá sido descoberta pelos agentes do imperador, sem contar com os que foram suprimidos pelos cristãos tímidos que temiam comprometer-se

---

<sup>16</sup> Cf. Bueno (2012: 139).

<sup>17</sup> Cf. Idem, *Ibidem*, 143.

guardando-os, o que contribui também para a sua raridade. Seguindo a averiguação de Ruiz Bueno (2012: 140), o imperador terá notado que estes relatos heróicos inflamavam a alma dos cristãos e lhes davam o exemplo de sofrer, e assim incluiu-os entre os livros da doutrina proscrita que ordenou recolher e queimar na praça pública.

Apesar de ter chegado até nós um número significativo destes documentos, o investimento na sua extinção ao longo dos anos leva-nos a considerar que o que existe hoje é uma escassa amostra relativamente à popularidade e proliferação destes textos na sua origem. Assim, os documentos que posteriormente Thierry Ruinart reuniu sob o nome de *Acta primorum Martyrum sincera et selecta* (1689)<sup>18</sup>, sob a pretensão da veracidade dos documentos aí coleccionados, são muito menos do que os que existiram. Os processos foram extensivamente eliminados pela autoridade romana, na tentativa de extinção de qualquer testemunho que encorajasse as práticas do culto proibido. Tal facto explica-se pela inspiração que tais processos representavam para a nova religião que surgia.

Os cristãos tinham grande interesse em recolher tais testemunhos e era-lhes fácil fazê-lo: empenhavam-se em reproduzir o interrogatório do acusado, os depoimentos das testemunhas e a sentença do juiz. Para os cristãos, estes documentos constituíam preciosos testemunhos da fé que professavam, pois conservavam não só os actos, mas também as palavras dos próprios mártires, muitas vezes tidas como pronunciadas sob inspiração do Espírito Santo. Dedicavam-se fervorosamente à sua cópia, não sem lhes acrescentar proveitosamente os mais variados pormenores da morte do mártir, segundo o testemunho dos que o haviam seguido até ao local do suplício, para exaltar as palavras ditas em vida e recolher o seu sangue depois de morto<sup>19</sup>, numa clara reinvenção do documento sob o ponto de vista interpretativo cristão.

---

<sup>18</sup> Claude Louis-Combet refere, na introdução de *Acta primorum Martyrum sincera et selecta* de Thierry Ruinart (edição Jérôme Millon), que o autor reúne na sua obra um conjunto de documentos composto por peças jurídicas, descrições e testemunhos relacionados de autores mais antigos, relativos às perseguições dos primeiros séculos do cristianismo. Defende Louis-Combet que Ruinart tem a pretensão de fazer a triagem entre as fontes históricas do culto dos mártires, recolhendo aquelas que considera autênticas e qualificando-as de *sincera*, ou seja, verdadeiras e incontestáveis (Cf. 9-10).

<sup>19</sup> Cf. Boissier (1891: 387).

### **3. Acta: complexidade e variedade de textos. O surgimento de outros géneros textuais de inspiração martirológica.**

Partindo das “actas autênticas” surge posteriormente uma grande quantidade de textos sobre o tema dos mártires e do seu martírio, que se afastam do mero apontamento romano do processo criminal. Os cristãos, imbuídos da fé em Cristo, não poucas vezes romanearam os episódios dos martírios, embelezando as histórias dos mártires com qualidades fantásticas e situações inverosímeis, pautadas por um pietismo irreal<sup>20</sup>.

São textos que, partindo de um documento verídico (*acta iudiciorum*), sofrem uma transformação que os afasta do registo fiel dos acontecimentos, hiperbolizando as circunstâncias e os factos de modo a enaltecer as acções praticadas segundo os valores cristãos. Assim, existe uma vasta literatura que vai crescendo com a composição de outro tipo de documentos que se regem mais pela dramatização das vidas e mortes dos mártires do que pela veracidade dos processos judiciais que resultavam na sua execução pública.

Na obra *Some Authentic Acts of the Early Martyrs*, Owen (1927:12) divide as Actas dos Mártires e outros documentos que se relacionam com o martírio em cinco classes distintas, sendo elas<sup>21</sup>:

1. *Acta*: Registos oficiais do arquivo do governador, ou de outro juiz que se tivesse ocupado do processo. Em certas Actas nada é acrescentado ao processo a não ser um breve comentário e alguns segmentos frásicos de conexão que conferem uma forma narrativa ao repertório do martírio.
2. *Comentários* de testemunhas oculares (como, por exemplo, os testemunhos que Eusébio nos dá, na primeira pessoa, na sua *História Eclesiástica*, VIII, IX, dos martírios na Cesareia da Palestina.)
3. *Comentários* que partem de um documento escrito pertencente a uma ou outra das classes precedentes (como por exemplo, o Martírio de São Piónio).

---

<sup>20</sup> Cf. Owen (1927:11).

<sup>21</sup> Segue-se a apresentação do esquema divisório que Owen (1927:11-12) explora na sua obra.

4. *Actas* cuja fonte não é um documento escrito mas a combinação de alguns eventos reais com elementos da imaginação (como, por exemplo, o Martírio de Santa Felicidade e os seus sete filhos).
5. *Romances imaginativos*: textos em que o protagonista é fruto da criação do autor e do cruzamento de várias referências bíblicas (como, por exemplo, os episódios de S. Balaão<sup>22</sup> e Josafat<sup>23</sup>)

A presente classificação esclarece quão numerosa e variada é a escrita a propósito dos mártires, fruto da evolução das abordagens e apropriações que se fizeram ao longo do tempo (desde o século I, até à Idade Média) sobre a circunstância do martírio cristão. É, portanto, difícil o escrutínio entre as marcas da autenticidade e a produção literária fantasiosa subsequente, que nem sempre se rege pela realidade dos factos.

Ainda assim, há determinados elementos nestes textos passíveis de atestar a sua autenticidade, tais como a precisão cronológica, a exactidão associada a uma certa tradição de procedimentos judiciais e o discurso por estes experimentado, a verificação de fórmulas e penas do direito romano, identificáveis temporalmente, o correcto uso de termos técnicos e a ausência do carisma miraculoso ou espantoso. Estas são algumas pistas que nos podem levar a afastar os restantes textos cuja pretensão se associa à evangelização.

---

<sup>22</sup> Nm. 22-24.

<sup>23</sup> Rs. 22; Crón. 17- 20.

## Capítulo II

### O discurso sobre a dor: relações da arena do anfiteatro com o sofrimento

#### 1. O discurso sobre a dor

O que o presente estudo pretende combinar são as páginas “empapadas todas de sangre caliente, vertida serena y alegremente por el testimonio de la fe en Jesús”, cujos protagonistas se reúnem sob a pretensão de que a declaração e exposição do seu sofrimento corresponde ao “bautismo y testimonio da la sangre” da sua religião (Bueno, 2012: 150).

A esta investigação interessa sobretudo o discurso que os mártires cristãos proferem sobre a dor, independentemente da sua factualidade: aqui se considera que mesmo a mais pura efabulação sobre as acções dos mártires é útil à compreensão do modo como a dor e o prazer com a dor são tratados sob o tema do martírio, apesar de, em alguns casos, ser evidente a sua inverosimilhança. Assim, a escolha das Actas (ou textos provenientes destes documentos verdadeiros) não tem a pretensão de perscrutar a veracidade dos actos dos mártires, mas avaliar os discursos mais ou menos poéticos que são postos nas bocas dos seus intervenientes a propósito da experiência do martírio, e avaliar a sua performance.

A aproximação aos textos sobre os quais trabalhamos efectua-se segundo uma perspectiva sincrónica, cujo objetivo é analisar cada documento *per se*, sem que exista a obrigatoriedade diacrónica de explicar e justificar a evolução da performance do martírio em análise, sobretudo porque a nossa pesquisa incide na dimensão performativa destes textos, e não num estudo teológico ou histórico do evento. Entendamos assim, em termos gerais, que o cenário que se investiga é o martírio cristão, podendo os exemplos escolhidos não partilhar do mesmo espaço físico ou temporal. Assume-se, no entanto, que, do ponto de vista conceptual, a coleção aqui avaliada é coerente entre si a propósito da provocação e da exibição do sofrimento, manifestando o mesmo género de acções e efeitos para obtenção do mesmo tipo de objectivos, ou seja, um culto da dor e do sofrimento, cuja exibição pública é necessária para que se cumpra uma performance dolorosa que mimetiza a *Paixão* de Cristo e que, em algumas circunstâncias, pretende mesmo ir para além desta.

Assim, a escolha do corpo teórico trazido para análise é sobretudo determinada pela carga dramática que os textos evidenciam e pelas características performativas que experimentam. Deste modo, o que neles será procurado prende-se com o tipo de relação que os documentos revelam ter tanto com o seu autor, como com o seu destinatário (que pode ser um leitor privado ou um ouvinte, no caso dos textos que se constituem como exemplos litúrgicos<sup>24</sup>), contando ainda para a presente selecção o testemunho que conferem a propósito do público presente, *in loco*, na performance do martírio descrito.

[E]l martirio es un hecho estrictamente sobrenatural, que tiene sus profundas raíces en la fe, (...) la muerte serena, voluntariamente aceptada por mantenerse fieles a una doctrina, no hay duda que representa un hecho extraordinario y, cuando esos hombres se cuentan por millares y la prueba se prolonga por siglos enteros, sorprendente y desconcertante (Bueno, 2012: 153).

O martírio é um dos mais fascinantes e mais estudados aspectos da vivência dos primeiros cristãos. No discurso dos mártires encontramos uma pertinácia e obstinação inflexível que é castigada, assim como um aparente gabar teatral na sua predisposição para a morte, conforme nota Marco Aurélio nas suas meditações (XI,3). Aliás, Marco Aurélio não vê no mártir senão um ser obstinado e orgulhoso, qualidade (ou defeito?) de carácter que podemos sem dúvida atribuir aos protagonistas dos textos martirológicos.

A evidência que sobreviveu até aos dias de hoje revela que muitos cristãos, pelas suas comunidades, iam frequentemente muito além do que se esperava deles: não raras vezes se entregavam às autoridades romanas, de livre e espontânea vontade, ou agiam de maneira deliberadamente provocativa<sup>25</sup>. É por isto que a presente investigação investe na possibilidade de analisar o mártir como um performer com propulsão para a morte.

---

<sup>24</sup> Era usual em algumas Igrejas a leitura de actas, sobretudo nas Igrejas situadas nas regiões de África, países balcânico-danubianos e Oriente, conforme podemos ler nas palavras de Dufourcq (*Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, I, col.396-407 in Bueno, 2012: 149). A leitura das actas nas Igrejas acontecia em dia de celebração do aniversário da morte do mártir, “debía muy señaladamente de servir la lectura de su pasión o martirio, en los días heroicos de persecución; para levantar las almas al fervor sobrenatural, cuando la paz trae una general distensión y aflojamiento del espíritu” (Bueno, 2012: 149).

<sup>25</sup> Cf. Droge & Tabor (1992: 134).

Perante o martírio, os mártires cristãos anseiam morrer da maneira mais agonizante, à semelhança de Cristo, e os romanos riem, repetem e entretêm-se com o espectáculo tantas vezes quanto possível<sup>26</sup>, já que se encontravam, quotidianamente, perfeitamente conciliados com a morte.

## 2. A conciliação com a morte: cristãos e romanos e a arena do anfiteatro

Vejamus então, antes da apreciação dos textos martirológicos escolhidos, de que forma se pode compreender esta aceitação romana e cristã com a morte que une os dois intervenientes destes textos: ver seres humanos a morrer é um *fait divers* do dia-a-dia do cidadão romano. Seja nos campos de batalha ou em eventos recreativos, tanto no ofício como nos tempos livres, a morte é presenciada com frequência. É a morte que se torna protagonista da mais variada espécie de eventos sanguinários, e do contexto bélico a morte migra para o contexto lúdico, onde escravos e condenados de todo o império chegam à arena para aí findarem as suas vidas nos jogos de entretenimento mais atrozes. O contexto romano exclusivo e original transforma a arena de espectáculos numa sinédoque do seu Império, aí subjugando toda a espécie de animais e seres humanos às suas leis e prazeres escatológicos. Donald Kyle defende, em *Spectacles of Death in the Ancient Rome* (2001:2) que, para os romanos, matar não é clandestino, e também não é acto que possa ser ignorado: os assassinos, a morte, o assassinato e o morto são para serem vistos.

A ideia de morte como algo para ser observado enquanto obra edificante, é uma característica cultural que se manifesta em vários aspectos da cultura latina. A realidade romana alimenta-se da produção da morte para entretenimento. Existe um largo número de relatos, documentos e artefactos que comprovam o gosto do *sofrimento espectacular* desta cultura<sup>27</sup>. Aqui a morte é sem dúvida motivo de diversão e a vida humana absolutamente desvalorizada, sobretudo se se trata de um condenado, um criminoso, um

---

<sup>26</sup> No entanto, será esclarecido adiante, a vítima cristã frustrava o gosto romano na apreciação do sofrimento precisamente porque, em vez de padecer e agonizar, o cristão jubilava no seu próprio banho de sangue.

<sup>27</sup> “The mosaics surely also reflect the taste for observing spectacular suffering on the part of persons who were of no account while they were alive and could provide enjoyment by their death and were, no doubt, felt to deserve it” (Coleman, 1990: 54). As estruturas arquitectónicas destinadas aos jogos de sangue e alguns frescos encontrados em Roma dão também testemunho deste *sofrimento espectacular*.

cristão, um cativo de guerra ou um escravo, diferenciação que, para efeitos de arena, é de somenos importância. A arena é o lugar-chave do prazer visual dos romanos<sup>28</sup>, a arquitetura monumental dos edifícios construídos para a concretização dos jogos de sangue dá a dimensão popular destes eventos, pois nos gigantescos anfiteatros e circos romanos encontramos lugares para milhares de pessoas. A escala é quase sempre impressionante pela quantidade de público que permite aí abarcar. Veja-se o Anfiteatro Flávio (Coliseu) de Roma, de 80 d. C, com capacidade para 50 mil a 80 mil espectadores<sup>29</sup>.

Os anfiteatros estão presentes em todas as antigas cidades romanas mais importantes, os inúmeros edifícios disseminados por todo o território que pertenceu ao Império Romano comprovam quão instituídos estavam os jogos nesta cultura e no quotidiano deste povo. Os espectáculos de morte expandiram-se desde antes do século III a. C, até à República, e seguidamente até ao Império, e mudaram a sua ênfase dos ritos privados para os entretenimentos públicos.

A variedade dos espectáculos que aí tinham lugar é imensa, desde os famosos e muito apreciados combates entre gladiadores (*munera*), as simulações de batalhas navais (*naumachiae*), as lutas entre feras e caçadas a animais selvagens (*uenationes*), as lutas entre homens (os *bestiarii*) e animais selvagens, as reproduções de batalhas famosas e, como não podia deixar de ser, as execuções públicas de condenados, cuja pena variava entre ser lançado às feras (*ad bestias*) e a crucificação<sup>30</sup>, para além de outras formas menos populares de pôr fim a uma vida inútil e desprezível: os romanos há muito que se tinham habituado a considerar criaturas de baixo *status*, e outros sujeitos (como os criminosos e os estrangeiros sem direitos) como objectos legítimos de violência.

Assim, seguindo a perspectiva tanto de Alison Futrell em *Blood in the Arena, the Spectacle of Roman Power* (1997: 122-123), como de Donald Kyle (1998: 10), a arena, para além de ser tida como um lugar popular para combater a marginalidade, é também o local onde os romanos confrontam os limites do humano com o mundo natural em combates com feras, os limites da moralidade, da lei e da ordem social em execuções públicas, e os limites da mortalidade humana nos combates de gladiadores. De que outro modo se poderia garantir que uma audiência tão numerosa quanto diversificada que

---

<sup>28</sup> “The arena can be seen as a key site of visual pleasure in Roman culture” (Edwards, 207:47).

<sup>29</sup> Roth (1993: 97).

<sup>30</sup> C.f Donald Kyle (1998: 1-3).

compõe o próprio império tivesse melhor expressão do poder do regime que a governa? A estes jogos ocorrem todos os súbditos do império, assim como nota C. Edwards em *Death in Ancient Rome* (1998: 53): “The very multifariousness of the audience, containing people drawn from all over the empire (and beyond), variously dressed speaking in different languages might function as an index of the empire’s vast extent”.

A adesão a este tipo de consumos recreativos corresponde à admissão social das práticas da cultura dominante, facto muito importante para a manutenção da paz nas regiões conquistadas, manifestando aquilo que Futrell denomina como “força inerente de um sistema totalitário” (1997:4):

The arena contained the force inherent in a totalitarian system, replicating the brutality of empire in a controlled environment, which dramatized the cost of empire paid not only by Rome’s opponents but by Rome as well, a cost gladly paid.

O carácter popular e a frequência deste tipo de espectáculos em toda a extensão do território romano terá servido, em última análise, para a manutenção da identidade latina imposta sobre uma grande variedade de culturas diversificadas.<sup>31</sup>

Para o povo romano, dos primeiros séculos da nossa era, o entretenimento é quase exclusivamente de massas: pão, circo (na fórmula consagrada por Juvenal) e, acrescentem-se, dor, agonia, sangue e sofrimento, é o que se quer ver na imensidão do anfiteatro, sobretudo se concedermos ao poder da arena a manifestação do poderio imperial. Os espectáculos de morte comportam-se como mecanismos de exibição do poder e controlo da ordem estabelecida. Os jogos de Roma funcionam como microcosmo da majestade do Império, são um meio simbólico de defesa da civilização e da ordem social contra a natureza, a barbárie e a criminalidade:

Executing, in a spectacular fashion, people who had proven to be dangers to the safety of the state was meant to demonstrate the power of the emperor and to restore the order that had been challenged by the criminal behavior (Futrell, 1997: 122-123)

---

<sup>31</sup> “Rome became a vast melting-pot whose denizens thought *panem et circenses* not only as a phrase but as a grim necessity of life” (Frend, 2008:109).

O espectáculo público providencia um meio eficaz de controlo social: não só entretém como serve os propósitos da hegemonia de Roma, reunindo a comunidade romana para comemorar o seu passado partilhado e invocar o ideal de um futuro de grupo<sup>32</sup>. Conforme expressa Futrell (1997: 5-7), o anfiteatro serve de palco a uma série de performances e rituais que, por sua vez, se transformam numa metáfora eficaz da saúde do império:

The amphitheater served as a backdrop for sacred performances and thereby served a public purpose desirable to the center of Roman power. (...) The arena becomes a metaphor for life itself, for the struggle of the individual to survive against the potential hostile forces of chance and fortune.

Por via da familiaridade com cenas sanguinárias, tomadas como mote necessário das suas diversões, o gosto romano torna-se cada vez mais generalizado e cruel. Roma e as capitais provinciais têm todos os recursos para exhibir demonstrações do seu poder coercivo. Os marginais condenados tornam-se um recurso útil para os espectáculos<sup>33</sup>, e deste modo Roma garante não só o escoamento de matéria humana numerosa e indesejada, como também mantém os olhos entretidos com banhos de sangue de todo o género. Os acusados de pôr em causa a segurança do estado ou do imperador são executados de modo espectacular, num exercício de demonstração do poder, para restaurar a ordem desafiada pelo comportamento desviante.

Deste modo se percebe quão natural é no dia-a-dia latino o consumo da morte como espectáculo a ver. Corpos sem vida, desmembrados barbaramente em lutas de gladiadores ou por feras exóticas animam o gosto cruento deste povo: treinam-se homens para ferir e serem feridos, lançam-nos às feras nus e inertes, a morte basta como espectáculo, “Um homem – que para o homem devia ser coisa sagrada – é exposto à morte apenas para servir de divertimento” (Séneca, Ep.95: 33).

---

<sup>32</sup> “Public spectacle would have provided that not only entertained, it served the purposes of Rome hegemony as a means of bringing together the roman community to commemorate its shared past and invoke an ideal of a group future” (Futrell, 1997: 4).

<sup>33</sup> Cf. Futrell (1997: 123).

Institui-se um sistema de produção deste tipo de espectáculos altamente complexo e sofisticado, pois é preciso corresponder a este gosto popular das massas. Conforme Séneca faz notar e recrimina com firmeza, a morte torna-se aqui o desporto do espectador, exclusivamente preocupado com o modo como cada qual é capaz de morrer melhor que a vítima do confronto precedente e a do homicídio que se segue. O sangue, os cheiros, a ameaça de morte são excitamentos adicionais, e os patrocinadores dos jogos – em geral o próprio imperador em Roma, e os mais importantes magistrados nas outras cidades – não poupam esforços para conseguir lutadores talentosos e agressivos para o gozo do público<sup>34</sup>. As massas afluem em peso a estes espectáculos. A satisfação está acima da consideração da vida, e o entretenimento da expiação é imensamente popular, tendo milhares de espectadores assíduos.

O excerto de *Confissões* de Santo Agostinho, onde encontramos o episódio de Alípio que dá nome à presente investigação, relata quão imediatamente se torna qualquer indivíduo adepto destes jogos de sangue. Apesar da pretensão de resistir ao consumo destas “práticas artísticas” violentas e desprezíveis, o protagonista deste episódio não lhes resiste. Em contraponto com a atitude do amigo de Santo Agostinho, Séneca fala-nos da crueza desses espectáculos pelos quais Alípio se sente tão irremediavelmente “inebriado com um prazer sanguinário”. Para Séneca, o vislumbre da morte humana torna-se um vício ávido de se contentar com mais e maior violência:

E nada há de tão nocivo aos bons costumes como ficar a assistir a algum espectáculo, pois é pela via do prazer que os vícios se nos insinuam mais facilmente. (...) venho mais cruel e mais desumano depois de ter estado em contacto com os homens. Fui casualmente assistir ao espectáculo do meio dia<sup>35</sup>, à espera de encontrar algo de ligeiro, de divertido, algo que descansasse os olhares dos homens da vista e do sangue humano. Foi o contrário que encontrei: todas as lutas anteriormente realizadas foram actos

---

<sup>34</sup> Cf. Balch, D.L., & Stambaugh, J. E. em *O Novo Testamento no seu ambiente social*, (2014:112).

<sup>35</sup> Os jogos romanos têm um calendário bem determinado: de manhã acontecem as *uenationes* (jogos com animais), ao meio dia as execuções de condenados, e durante a tarde acontecem os *munera* (combates entre gladiadores). Assim, seguindo este calendário lúdico, pode-se concluir que o presente excerto de Séneca se refere a uma execução pública de um qualquer criminoso.

de misericórdia. A esta hora, sem artifícios alguns, o que aí há são puros homicídios. (Ep. 7: 2-3)

O que Alípio aprecia no contexto das lutas entre gladiadores é o facto de aí haver sangue, dor e sofrimento vividos na primeira pessoa, ou seja, não mimetizados. O evento do qual Alípio se torna fanático corresponde ao tipo de espectáculos de pendor mais performativo, cuja especificidade se associa à exibição da morte como espectáculo. A civilização romana instaura o desfrute da verdadeira violência como assunto de diversão: em vez da morte mimada do teatro<sup>36</sup>, aprecia-se fervorosamente a luta pela própria vida, a única que os intervenientes têm, e não a que fingem ter. Quando Roma se torna um estado guerreiro habituado à violência e à crueldade, em que os espectáculos brutais não enfrentam uma oposição generalizada na sociedade, o sofrimento, a dor, o sangue, as mortes são tomadas como espectáculo, sem que sobre eles seja necessário um enquadramento dramático, ou uma evolução narrativa que justifique a apresentação (e não representação) da morte em cena.

Neste novo mundo não existe o sentido moderno de compaixão para com o sofrimento humano ou animal. Numa carta escrita<sup>37</sup> a propósito dos jogos cénicos em comemoração da inauguração do primeiro teatro permanente de Roma em 55 a. C, Cícero (*Ad. Familiares* VII, 1) descreve que não tem qualquer prazer diante da frivolidade dos espectáculos em que seres humanos e animais selvagens são sacrificados para divertimento público. Cícero manifesta ainda a sua repulsa pela violência do espectáculo, confessando a compaixão que o assalta aquando da matança dos elefantes: “Que prazer pode o homem cultivar em ver seres humanos fracos serem transformados em pedaços por um animal feroz, ou um esplêndido animal ser trespassado por uma lança de caça?”.

Os espectáculos dominam o espectador com o “esquecimento do que é honroso” (Séneca, 95.33), estamos perante um mundo em que os padrões de comportamento se

---

<sup>36</sup> Para Alípio, “o prazer inerente à compaixão e ao terror” das tragédias clássicas, que se alcança por via da imitação (Aristóteles, 1453b,10), não é suficiente. No teatro, a fruição do trágico dá-se por via de corpos vivos que tentam reproduzir momentos como a morte, sem que a concretizem efectivamente. A violência e a morte ensaiada do teatro apenas preparam o espectador para a apreciação da dor real, que se torna, conforme tenho vindo a esclarecer, muito mais procurada como divertimento.

<sup>37</sup> Esta carta teria como destinatário Mário, que, impedido de comparecer a estes jogos, terá encomendado a Cícero a sua descrição, para ao menos se poder conformar da ausência com o relato.

regem pelos consumos de massas, que por sua vez determinam o gosto da civilização romana. A população busca apenas *uoluptas*<sup>38</sup> nas suas múltiplas variantes (Séneca, 95.33). A censura de alguns homens mais ilustres e esclarecidos de tais gostos e comportamentos não tem qualquer eco sobre o gosto da maioria, as práticas de morte como espectáculo a ver estão absolutamente instauradas. Conforme afirma Tertuliano (*De Spectaculis* XV), “não há espectáculo público sem violência para o espírito”, o cidadão romano comum, tal como Alípio, aplaude as lutas mais perigosas e perscruta com os próprios olhos a morte no anfiteatro em corpos despedaçados, conspurcados de sangue. E, aquele que aí vai no intuito de apenas demonstrar aprovação pela punição do criminoso que é executado, mais não faz do que inspeccionar-lhe no rosto, com um prazer mórbido, a sua própria expiação.

A arena torna-se uma verdadeira escola pública de crueldade e, conforme já se esclareceu, um vício útil à homogeneidade política e cultural de Roma. A propósito disto, a descrição de Boissier (1891:354-355), é clara quando refere que existiam escolas públicas de crueldade, onde toda a população ia instruir-se, onde se assistia às grandes matanças de homens com que se dava exemplo ao povo durante as festas públicas.

A “instrução da arena” que confere o exemplo público da punição rapidamente passa a uma necessidade adicta. A visão do sangue derramado não pára de produzir o seu efeito ordinário, reanimando, nas palavras de Boissier (1891:439) “les instincts de cruauté qui existent au plus profond de chacun de nous”. O acto de participar como testemunha da morte do criminoso insere o espectador no número dos que zelam pelo império, mas este facto rapidamente se transforma numa paixão cruel que, uma vez excitada, não se contenta facilmente e exige todos os dias novas satisfações.

Este é o contexto romano que explica o consumo da morte de Homens, enquanto espectáculo, ao qual assistem milhares de pessoas com a finalidade bem determinada de “ver sangue, e beber simultaneamente a crueldade”, tal como descreve Santo Agostinho.

Conforme sintetiza Coleman (1990:46), a natureza pública das execuções nos jogos romanos mostra o propósito de humilhação do marginal: alienando-o do restante contexto social por via da sua eliminação, activa-se no espectador o seu sentimento de

---

<sup>38</sup> Termo latino para prazer, aqui significando o *prazer de todos os sentidos*. Termo também associado frequentemente à sensualidade, ao deleite carnal e à lascívia.

classe e de pertença à sociedade romana do império dominante, e um sentimento de superioridade moral ao testemunhar a humilhação do condenado. A arena será portanto, como não podia deixar de ser, o palco para as maiores atrocidades contra os cristãos, em performances que tornam públicos o confronto entre os princípios do mundo romano e as práticas do Cristianismo.

A ideia de Futrell e de Coleman de que os Jogos conferem apoio ao estabelecimento ou à manutenção do *status quo* ajuda a compreender por que motivo é a arena o lugar de eleição para subjugar os novos cristãos, que tão perigosamente se insurgem contra os hábitos romanos. Por se absterem de participar nas mais importantes manifestações de apreço ao regime e ao culto pagão, os cristãos começam por gerar ódio e desconfiança, conforme esclarece Kyle (1998:245): “Christians were thought to be guilty of hatred of mankind in part because they shunned the sacrifices and spectacles, the very things Romans saw as essential for integration into society”.

A sua recusa de participação nos rituais e hábitos religiosos traduz-se em traição<sup>39</sup>, os cristãos passam a ser temidos e vilipendiados pelas massas como inimigos públicos. Por via da sua sociopatia, nas palavras de Futrell (1997:163), a sua conduta passa a ser crime: “the real crime committed by the christians is their sociopathic dereliction of their responsibilities toward the Roman community. By refusing to participate in public religion, Christians threatened everyone by provoking the rage of gods”. Tal facto resulta para os cristãos em punições e condenações públicas (sobretudo crucificações e lançamento às feras) apropriadamente ofensivas<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> “(...) meant that treason and sacrilege overlapped in injurious, insulting defiance of the emperor, the gods and the state” (Kyle, 1998:244).

<sup>40</sup> A condenação à crucificação e a *Ad Bestias* são penas insultuosas, apenas aplicadas aos indivíduos de mais baixa condição.

### 3. A conciliação com a morte: os mártires na arena do anfiteatro

Está então preparado o terreno para as mais variadas histórias de mártires, que tomam a arena onde são executados como palco dos seus sofrimentos, morrendo à imagem e semelhança do seu Deus. Assim, o martírio corresponde para os primeiros cristãos à concretização mais perfeita do novo culto, pois é a própria vida que se torna manifestação superior do seu apreço por Deus. O martírio, entenda-se, a execução pública de sujeitos que resulta sobretudo mais da recusa da prática do culto ao imperador do que da proibição de ser cristão<sup>41</sup>, passa a ser integrado no domínio do espectáculo quando sofre a transformação daquilo que começa por corresponder a uma punição legal numa situação que, gradualmente, se foi integrando no contexto das exhibições de violência, dissolvendo o cumprimento da lei em execuções públicas espectaculares.

Conforme passarei a esclarecer, o martírio cristão institui-se como uma forma totalmente nova e inesperada, para o gosto romano, de lidar com a performance pública da morte. A cultura cristã:

[F]ound itself in direct competition with a wide range of forms of entertainment – the games, the circus, the theatre, the races. The arena become an especially charged venue where this competition come to be staged, since it was also the place where the executions of christians could take place. (Coleman,1990:7)

Como consequência, a experiência destes espectáculos passa a ser comprometida com a apreciação do sofrimento. Quando o condenado é cristão, o sofrimento não funciona como reprimenda ou punição, mas antes como um prémio valioso, distorcendo e frustrando todo e qualquer prazer que o romano tinha na agonia da vida humana: “Martyrs heroically endured horrible torments, but they probably provided more

---

<sup>41</sup> Ao cristianismo é dado o estatuto de *religio illicita*, principalmente depois da sua separação do judaísmo, o que explica a perseguição da autoridade romana. Esta perseguição acontece motivada por vários factores, sendo o principal a recusa do culto ao imperador, pois os cristãos apenas reconhecem Deus como seu Senhor e autoridade suprema.

frustration than example” (Kyle, 1998: 248). Ruiz Bueno (2012:162) nota a recepção estranha dos romanos a este tipo de condenados cristãos quando afirma:

Que el espectador pagano, a poco de rectitud que quedara en su alma, había de pararse a reflexionar sobre el extraño, absurdo caso de unos hombres que podían con unas palabras y unos gestos salvar su vida y preferían inmolarla por una creencia nueva, nos lo afirman estos dos contemporáneos, y es cosa que salta a la vista.

É esta relação original que o cristão tem com a necessidade de sofrer e exhibir a dor que transforma o martírio numa novidade performativa das arenas dos anfiteatros, que assim são destituídas de serem o local de castigo dos marginais, para passarem a ser o sítio da desejada passagem para a vida eterna dos mártires cristãos.

#### **4. Os Mártires e a exibição da dor**

Os mártires não consideram a pena de morte como correctivo ou como ameaça. Tal atitude torna-se incompreensível para os romanos, ávidos de eliminar uma superstição que não compreendem: ao punirem os cristãos com a mais elevada pena<sup>42</sup>, atribuem involuntariamente às suas vítimas o mais alto prémio, pois os mártires recebem a sua sentença de morte com júbilo. Tal atitude de irreverência perante a morte corresponde à prática da religião cristã numa sociedade que lhe é hostil, que desde a sua origem se aplicou na eliminação das suas práticas e das suas crenças. Conforme nota Manuel A. Naia da Silva (1990: 45-49):

A adesão ao Cristianismo vai provocar uma nova maneira de estar no mundo. Tal novidade radica-se no novo posicionamento do homem perante o seu destino, ou seja, as linhas determinantes que condicionam a sua opção de vida. Será esta a primeira resposta a dar. Surge uma nova sociedade, a cristã, que assume novas

---

<sup>42</sup> Segundo o Direito Romano, a pena de morte é a condenação mais elevada passível de ser aplicada a um cristão.

formas de estar na vida e recusa outras. (...). A opção por uma nova religião implica consequências na prática da vida do dia-a-dia, a começar pela recusa dos costumes tradicionais da sociedade romana.

Daqui resulta que a comunidade cristã faz reverter em seu benefício a sentença que lhe dá a morte, usando-a a seu favor, tornando o acto de morrer às mãos do inimigo a maior manifestação da sua fé. A morte serena, voluntariamente aceite pelos mártires, só é possível porque neles reside a prática da religião cristã, que os impele a seguir o exemplo de Cristo. É com ânimo que se vêem nas mesmas circunstâncias da paixão do seu Deus, investem nessa paixão por via da sua não perturbação de espírito no martírio. Seguem a sua obstinação em não revogar a sua fé, e concebem a ideia de martírio como expiação por uma causa maior.

A novidade que o martírio e o comportamento dos cristãos vêm instituir na execução das suas penas verifica-se na inesperada apreciação e excêntrica exibição da dor que se certifica nestes condenados. É extraordinária a forma como os mártires lidam com as suas mortes, com o sacrifício e tortura do seu corpo, associada a uma alegria e grande vontade de expiação. Com isto concorda Kyle (1998: 335), quando nota “it is surprising that humble Christians face excruciating deaths quietly, (...) how they nobly accept death as defeated gladiators but without begging for deliverance”. As histórias dos mártires cristãos descrevem, com detalhes horrendos, a tortura e a execução dos campeões do cristianismo, mas os seus retratos, nas palavras de M. A Tilley em “The Ascetic Body and the (Un)Making of the world of the Martyr” (1991:467), parecem fluir de uma resistência sobre-humana do mártir, “seem to flow from their superhuman resistance of the protagonist”.

O seu modo de comportamento é absolutamente atípico e inesperado, a constância do mártir no momento da confissão da sua fé, a despeito de toda e qualquer ameaça de morte, produz num juiz romano a impressão de estar perante uma casta de homens insensatos e dementes. Condenar um sujeito cristão à morte (por causa de ser cristão) é para este um prémio e nunca uma punição, facto que retira às autoridades aquela que consideram ser a sua arma mais forte de controlo social, a condenação à morte de todos aqueles que se comportam como marginais à lei instituída. Sobre isto, Edwards (2002:103) é bastante esclarecedora quando diz: “to celebrate death as a means of escape is to undermine the power of a regime that seeks to control its subjects through the threat

of lethal punishment”. Os cristãos celebram a morte e assim frustram o poder romano instituído.

## 5. Os Mártires e a confissão da fé cristã: a via para o sofrimento

Refere Ruiz Bueno (2012:45) que “El primer paso para el martirio es la confesión de la fe, y ante los poderes de la tierra da el mártir testimonio de ella”. Para os cristãos, o martírio corresponde ao testemunho mais extremado (e mais necessário) da sua fé. “Mártir” é o cristão que dá a sua vida em testemunho da sua fé; é um confessor, “el que la ha atestiguado ante un tribunal” (Bueno, 2012: 17). Mas o que confessam os cristãos? Que são chamados, quais criminosos, a confessar? Aires A. Nascimento (2002:272), sintetiza os motivos que levam os cristãos a serem reclamados em justiça:

As acusações (independentemente de terem outras motivações) oficialmente são de ateísmo, *impietas*, por recusa de culto aos deuses de Roma, mas também e principalmente por fugirem a reconhecer ao imperador o título de *dominus et divinus*, o que implicava incorrer em *crimen de maiestas* ou *asebeia*.

Ser cristão é *crimen* sobretudo porque ele se recusa a praticar os cultos do império. Qualquer religião que exclua o culto da cidade e do imperador, tal como é procedimento da prática cristã, torna-se uma *superstitio illicita*, culminando nos crimes de *asebeia*<sup>43</sup> e de *maiestas*<sup>44</sup>. Estes crimes são considerados da maior gravidade. A recusa da prática do culto pagão, juntamente com a afirmação extrema, obstinada e persistente, da sua filiação em Deus, é a inspiração maior do mártir, que morre como testemunha (mártir) da sua causa:

---

<sup>43</sup> Irreverência (não reverência ao Imperador) e impiedade, no sentido de não reconhecer ou cultuar a divindade do imperador.

<sup>44</sup> Cf. *The Oxford Classical Dictionary*, s.u. “*Maiestas*” é a abreviação de *maiestas minuta populi Romani*, “a diminuição da majestade do povo romano”, um crime introduzido pela primeira vez por L. Appuleius Saturninus na *Lex Appuleia* de 103 a.C. Sob os imperadores passou a cobrir não só traição e conspiração, mas também difamação e calúnia, sendo o processo apresentado ao senado. Sob Tibério, o castigo habitual era a morte e o confisco da propriedade, ao invés do exílio.

Tal vez algunos hermanos, que desconocen la lengua griega, ignoran cómo se dice en griego *testigos*, siendo como es nombre usado y venerado por todos. Porque lo que en latín decimos *testes* se dice en griego *martyres*. ¿O en qué boca de cristiano no suena todos los días el nombre de los mártires, y plega a Dios que no sea sólo nuestra boca la que lo pronuncie, sino que more igualmente ese nombre en nuestro corazón, de modo que imitemos los sufrimientos de los mártires y no los pisemos con nuestros pies? Decir, pues, Juan: “Vimos y somos testigos”, tanto fué como decir: “Vimos y somos mártires” (Agostinho, *Tract. In I Io* 1,2 in: Bueno, 2012:3)

Com efeito, os mártires sofrem tudo o que sofrem para dar testemunho daquilo em que eles próprios, por si mesmos, acreditam:

Los que creen en Dios no deben ni disimular em nada ni espantarse ante los constituidos en autoridad, siempre que no hagan mal alguno; mas si por causa de su fe se los quiere obligar a obrar otra cosa, preferien morir que no hacer lo que aquellos mandan [...] (Hipólito, *Com. Dan. III*, 23, 1-4 in Bueno, 2012, 67)

E tal obstinação faz-se acompanhar, conforme descreve M. A. Naia da Silva no texto citado, da recusa “dos costumes tradicionais da sociedade romana”, da impreterível negação dos costumes pagãos, entre os quais a prestação de culto ao Imperador e a um panteão politeísta. Os mártires preferem a morte à apostasia<sup>45</sup>.

Assim, o martírio surge como uma realidade totalmente nova em que o termo que designa o seu protagonista, o “mártir”, deixa de significar simplesmente “aquele que dá testemunho da sua fé” para passar a significar “aquele que morre para não a renegar”, uma alteração semântica de significados que não passou despercebida a Santo Agostinho

---

<sup>45</sup> No caso dos cristãos, a *apostasia* relaciona-se com a renegação do culto a Deus, muitas vezes experimentado no momento do inquérito. O mártir não comete apostasia, nunca renuncia à sua religião ou à sua fé, e por isso acaba condenado à morte.

(*Tract. in 1 Io* 1,2) quando diz que “vimos e somos testemunhas” é o mesmo que dizer “vimos e somos mártires”.

É facto que a religião cristã é tida durante largos anos, desde Nero a Constantino I (com alguns períodos de tolerância) como religião *illicita*. Praticar o cristianismo é crime e ser cristão é ser criminoso, pois ser cristão significa recusar-se firmemente a prestar culto ao imperador. Por isto, o cristão atenta contra a estabilidade romana, porque a põe em causa e contraria em virtude do *nomen christianum*, conforme atestam as palavras de São Montano no momento do seu martírio: “El que sacrificare a otros dioses, fuera del Señor solo, será exterminado” pois não é lícito para um cristão “abandonar a Dios para pasarse a los simulacros y obras fabricadas por mano de hombre” (“Martirio de los Santos Montano, Lucio y compañeros bajo Valeriano” *in* Bueno, 2012: 669). A cada nova perseguição o número de cristãos recrudescer, e com maior vigor: quanto mais atroz é a pena de morte aplicada ao cristão pelo seu incumprimento obstinado, maior é a fruição e alegria do mártir no momento da sua paixão, e acontece ainda que cada mártir inspira mártires subsequentes, conforme comenta Hipólito de Roma:

En efecto, cuando uno de los santos es llamado al martirio y en él se cumplen algunas maravillas obradas por Dios, todos se llenan de admiración y celebran por causa suya la grandeza de Dios. Es más, muchos, movidos a la fe por los mártires, vienen a ser también ellos mártires de Dios. (*Com. Dam. II*, 38, 2-5 *in* Bueno 2012:67)

No caso do mártir, a vida só tem valor no sentido em que é nela que cumpre o seu caminho até ao momento mais importante do seu percurso religioso, o espectáculo do martírio, que lhe propicia a “vida eterna”. Assim se compreende que, para um cristão, a vida presente seja tida como uma existência transitória rumo à vida em Cristo ou, nas palavras de Ruiz Bueno (2012: 118), “la vida presente no tiene valor por sí misma, sino proyectada hacia la verdadera y eterna vida”.

Na realidade, para o mártir, a sua existência na terra tem início no momento da sua morte, vale à imagem e semelhança de Jesus Cristo: “Imitar a Cristo por obra y palabra, eso era sufrir el verdadero martirio y dar la prueba máxima de fe” (“Martirio de los Santos Montano, Lucio y compañeros bajo Valeriano” *in* Bueno, 2012, 670). Para o

mártir, a vida começa com o seu baptismo de sangue<sup>46</sup>, a aspiração mais profunda da sua alma é receber esse novo baptismo, que corresponde à plenitude do martírio: o testemunho “que se confirma con la propia vida, que se firma y rubrica con la propia sangre” (Bueno, 2012: 8).

Para o cristão, a verdadeira vida é aquela à qual ascende por via do martírio, a vida em Deus. O martírio é a prova máxima de fidelidade a Deus e o caminho mais breve para chegar até Ele, por via da libertação, pela morte carnal, do espírito. Tal facto explica a alegria do mártir descrita em todos os documentos que dão conta dos martírios: “Oh día alegre y gloria de nuestras cadenas! Oh atadura que nosotros habíamos deseado con toda nuestra alma! Oh hierro, más honroso y más precioso que el oro óptimo! Oh estridencia aquella del hierro, que rechinaba al ser arrastrado por encima de otros hierros! (“Martirio de los Santos Montano, Lucio y compañeros bajo Valeriano” in Bueno, 2012: 665).

O mártir sabe que o céu é a sua retribuição ou, nas palavras do apóstolo, “Exultai e alegrai-vos, porque grande será a vossa recompensa no Céu” (Mt 5, 12). O céu como prémio, é a pretensão e motor principal da acção dos mártires, que os cristãos dos primeiros séculos levam na alma como uma prenda de esperança. Alegria no sofrimento é o que sentem todos os condenados que respondem “Deo gratias” no momento da leitura da sua sentença de morte, “Felizes os puros de coração, porque verão a Deus” (Mt 5,8), a Deus chegarão no seu próprio banho de sangue, imitando Jesus Cristo na Sua Paixão.

Assim, se, para a ideologia do Direito Romano, infligir dor corresponde a uma punição, para os praticantes da nova religião o martírio é desejável pois é o meio pelo qual alcançam a redenção divina, facto excêntrico para a mentalidade romana fundada no credo politeísta. Esta é aliás a principal dificuldade da ideologia do Império Romano na perseguição que concretiza contra os cristãos: na pretensão de penalizar com a própria vida todos aqueles que não prestam culto ao imperador e aos ritos pagãos<sup>47</sup>, concede aos cristãos motivo de celebração:

If Roman law controlled its citizens and subject populations through the threat of loss of status, the Christian rejection of conventionally recognized special

---

<sup>46</sup> *Baptismo de Sangue* é sinónimo de martírio.

<sup>47</sup>Diz-nos Castelli (2004: 44): “Those who have refused to sacrifice to the gods are to be scourged and executed in accordance with the laws.”.

status as a meaningful measure of human value implicitly undermined the effectiveness of the system of law. (Castelli, 2004: 41).

A vivência cristã sob o Império Romano (sobretudo nos primeiros séculos do cristianismo) é, desde o seu início, animada pelo universo do sofrimento e da perseguição, sendo que é neste ambiente hostil que nasce e se desenvolve a religião e o cristianismo como entidade religiosa: “Christians from the earliest generation onward found a compelling articulation of their circumstances in a narrative of persecution and redemptive suffering.” (Castelli, 2004: 35).

Os cristãos revelam uma nova perspectiva da condição humana, apenas perceptível a partir da linha de acções descrita nas Actas dos Mártires:

Oh! Espectáculo de rara beleza para Deus, quando o cristão se une à dor, quando se dispõe às ameaças, aos suplícios, aos tormentos, quando despreza, sorridente, o medo da morte e a crueldade do carrasco, quando ergue a sua liberdade contra reis e príncipes, quando cede apenas perante Deus, a quem pertence quando vitorioso e triunfante exulta diante de quem contra ele proferiu a sentença! (Minúcio Félix 37-1).

## Capítulo III

### O Martírio e a Mimese

#### 1. O sofrimento como identidade

O pensamento de Ludwig Feuerbach, em *A Essência do Cristianismo*, é útil para compreender de que forma os primeiros mártires cristãos investem no sofrimento como forma de expressão identitária. O culto do sofrimento é necessário para o cristão, em contradição com a cultura romana politeísta dominante, que se regia pelo culto sinestésico dos deuses:

Sofrer é o supremo mandamento do cristianismo – a história do cristianismo é mesmo a história do sofrimento da Humanidade. Enquanto que, entre os pagãos, ao culto dos deuses se misturava o júbilo do prazer sensível, entre os cristãos – naturalmente os antigos cristãos – os suspiros, e as lágrimas do coração sofredor, do ânimo, fazem parte do culto divino. (Feuerbach, 1994: 123)

É facto que, na citação apresentada, Feuerbach se refere ao cristianismo e ao politeísmo de um modo geral<sup>48</sup>. No entanto, seguindo de perto o pensamento deste autor, tal afirmação serve para compreendermos em que sentido a perspectiva do sofrimento está tão profundamente associada à prática cristã, e de que forma esse sofrimento molda a sua mentalidade e identidade, sobretudo aquela que se manifesta nos primeiros mártires

---

<sup>48</sup> A visão deste autor sobre o cristianismo distancia-se de uma interpretação de Deus como esperança ou felicidade, de dignificação dos pobres, dos marginais ou dos perseguidos. No Sermão da Montanha (5,1-7,29) no Evangelho segundo São Mateus e no Evangelho segundo São Lucas (fragmentado ao longo de todo o livro), a mensagem bíblica não se centra tanto no sofrimento de Cristo, conforme Feuerbach faz parecer. Aí se encontra um discurso de esperança e felicidade para todos os que são, de alguma forma, oprimidos: “Exultai e alegrai-vos, porque grande será a vossa recompensa no Céu; pois também assim perseguiram os profetas que vos precederam” (Mt 5:12). Assim, *A Essência do Cristianismo* é sobretudo uma hiperbolização do sofrimento existente no cristianismo, como único e extravagante modo de prestar culto a Deus. Deste modo, o presente estudo reconhece que a referência é útil e estratégica precisamente porque evidencia um aspecto dos mártires (embora não sendo o único) na prática do cristianismo que interessa à investigação: a necessidade e o júbilo no sofrimento.

desta religião. Porque é afinal o sofrimento tão determinante na manifestação identitária do cristão, e porque estão os mártires tão intimamente seduzidos pela ideia e prática do sofrimento?

Para os primeiros cristãos, o momento da morte de Jesus na cruz (e consequente ressurreição) é o episódio que mais anima as suas práticas religiosas. O evento da crucificação de Cristo<sup>49</sup>, que resulta no episódio mais simbólico da vida do Salvador e que é descrito nos Textos Sagrados<sup>50</sup>, conta como Jesus Cristo foi condenado à crucificação<sup>51</sup> por apostasia, mais imputada do que declarada.

Nos textos que encontramos sob a denominação de *Acta Martyrum*, a atitude perseverante dos mártires perante a sua acusação é acompanhada por um discurso muito mais declarativo, mais impositivo e afirmativo do que aquele que se verifica no discurso do protomártir Jesus Cristo. “*Christianus sum!*” é a afirmação entusiasta que é comum a vários dos processos dos mártires no momento da acusação do seu crime<sup>52</sup>.

A esta perseverança na afirmação da religião cristã surge associado o processo de dor lenta e dolorosa dos mártires. Sobre isto nota Kyle (1998:168) o seguinte: “Victims of crucifixion died slow agonizing deaths, and they were guarded – certainly until dead and longer”: sentenciar um réu à crucificação não pretende uma morte imediata do sujeito condenado, mas antes uma extensão, exposição e publicação<sup>53</sup>, no tempo, da dor que lhe é infligida<sup>54</sup>. Assim compreendemos que este evento, o da crucificação, seja precedido

---

<sup>49</sup> A crucificação de Cristo está presente nas *Sagradas Escrituras* em Mt 27, 27-31; Mc 15, 16-20; Lc 23,1; Jo 18,28.

<sup>50</sup> Mc 14:65, Jo 19:1, Lc 22: 63-65, Mt 27:26.

<sup>51</sup> O Direito Romano prevê diferentes penas para diferentes delitos de acordo com a “categoria” do condenado, havendo um código penal romano diverso do código penal aplicado a todo o *não romano*, sendo este último regido por maior violência e penas infamantes e insultuosas aos olhos romanos. A *flagelação* e a *crucificação* são das penas mais duras previstas no Direito Romano, jamais aplicáveis a um cidadão romano.

<sup>52</sup> São exemplo disto as actas de São Cipriano, São Átalo, ou Santa Blandina, apenas para referir alguns entre vários.

<sup>53</sup> Existem, nos episódios da Bíblia referentes à crucificação de Cristo, alusões aos comentários dos transeuntes (“os que passavam injuriavam-no” Mc15:29), o que revela que a execução das penas é evento público, e que Jesus Cristo terá tido a sua audiência no momento da morte.

<sup>54</sup> Descreve-nos, a propósito disto, Bueno (2012: 123): “El juicio y, sobre todo, la tortura de un reo era un público espectáculo, grato a aquellas gentes embrutecidas, chusmas romanas, incapaces de sufrir con el que sufre, incapaces de compasión”.

por um episódio anterior de sofrimento, que agudiza e estende a pena do condenado: o da *flagelação*. Entre os romanos, a flagelação precedia, normalmente, a crucificação. Os romanos aplicavam a crucificação como pena capital aos criminosos de vários tipos e a escravos<sup>55</sup>. A *flagelação* aparece depois da sentença de condenação, como habitualmente sucedia, para debilitar as forças dos condenados à cruz; em São Lucas, a *flagelação* é anunciada como um castigo prévio, em São João tem o carácter de mais um expediente para evitar a sentença de morte contra um inocente: um rei tão abatido e esfacelado não constituía perigo para ninguém<sup>56</sup>.

De acordo com São Marcos, Jesus terá demorado seis horas a expirar<sup>57</sup>, não sem antes ter sido chicoteado, vestido de púrpura e coroado com uma coroa de espinhos, para a seguir carregar a sua própria cruz. Pelo caminho, terá ainda sido agredido e insultado pelos soldados responsáveis por levar a sua execução avante.

Seja qual for a passagem bíblica, o sofrimento e a dor de Cristo pela tortura é facto comum a todos os evangelistas. E todos eles reconhecem que foi por via desta Paixão que Jesus se salvou em Deus, sacrificando-se. Tal episódio de suplícios, que começa bem antes do momento determinante da crucificação de Jesus, toma extensão e detalhes mínimos suficientes passíveis de inspirar os crentes mais acérrimos, cujo culto, no caso daqueles que se virão a tornar mártires, tem a pretensão de ascender à condição de Jesus Cristo na cruz, mimetizando a sua Paixão.

## **2. A mimetização do sofrimento**

Como não ficar inebriado pelo sofrimento de Jesus, e como não o tomar como exemplo a seguir, literalmente, numa vida de culto cristão? Como não pretender ser mártir e sofrer uma Paixão, à semelhança de Cristo? Como não mimetizar o episódio que resulta na salvação do sofredor? Não é este Deus que deve ser (e é) tomado como modelo dos seus seguidores? “Não é o que Deus, o que o meu Senhor faz, o meu modelo?”<sup>58</sup>. Como não investir numa performance do sofrimento, imitando Jesus na cruz, “não é a história

---

<sup>55</sup> Cf. *Bíblia Sagrada*, 2006, nota 15, 1657.

<sup>56</sup> Cf. *Bíblia Sagrada*, 2006, nota 1, 1766.

<sup>57</sup> Mc 15:25-37

<sup>58</sup> Ludwig Feuerbach, 1994: 124.

do seu sofrimento também objecto para mim?”<sup>59</sup>. É por causa do episódio da crucificação, por, nas palavras de Bueno (2012:172), “atestiguar la verdad de Jesús, sin la que no tendría sentido la fe cristiana”, que morrem todos os mártires cristãos.

Claro está então o mote que justifica as acções dos mártires, e esse tão excêntrico desejo pela morte em sofrimento, esse excêntrico prazer que os mártires têm em se verificarem a si próprios no mais extremo suplício e aparente agonia. Esse sujeito, Jesus Cristo, que “se ofereceu a si mesmo sem mácula” (Hb 9:14), que é “o próprio Deus que sofreu”, é quem inspira os mártires, que personalizam o seu sofrimento, fazendo “meu o sofrimento Dele” (Feuerbach,1994, 124). É por causa desta paixão cristã pela Paixão de Cristo que surgem as Actas dos Mártires.

### **3. Motivações para perseguições aos cristãos e consequentes condenações**

Nos textos que encontramos sob a classificação de *Acta Martyrum* verificamos que, de uma forma geral, o motivo pelo qual os cristãos são tão acerrimamente perseguidos e tão violentamente penalizados resulta da sua atitude altamente hostil para com a civilização romana, que se prende com a absoluta ausência do culto pagão por parte dos cristãos e consequente perigo para a estabilidade e coesão do império:

It was summed up by the romans as *odium humani generis* and *inertia*. They were accused, that is of hostility to the roman civilization, which was a whole, and had to accept as a whole, of taking no share in public, or in the ceremonies part of private life, of being “inactive”, and consequently, useless citizens (Owen, 1927: 19).

A recusa<sup>60</sup> dos fiéis na prestação de qualquer culto ou rito da cultura politeísta, associada à necessidade do sofrimento como expressão máxima da sua fé, torna-se contexto fértil para o surgimento de várias condenações, que culminam no evento do martírio: “Martyrs all refused to sacrifice when asked and persisted until death in their

---

<sup>59</sup> Idem, Ibidem.

<sup>60</sup> “Christians abstention from the games, sacrifices and the emperor cult was seen as hostility to Rome as religious treason threatening the *pax deorum*, and as insolence against the majesty and divinity of emperors” (Kyle, 1998: 243).

public confessions of their christian faith” (Kyle, 1998: 245). Os cristãos recusam até ao limite da sua própria vida sacrificar ao imperador, “to the genius of the Emperor” (Owen, 1927:17). Assim, tal recusa em sacrificar “must have seemed in the eyes of subject races an insult to the flag as well as an act of sacrilege”. (Owen, 1927:19).

Exemplo da perseverança dos mártires são as palavras de Minúcio Félix (37:5): “Com uma comovente paciência na dor, as nossas crianças e as nossas donzelas escarnecem das cruzes, das torturas, das feras e de todas as ameaças de suplício”. Esta afirmação traduz com clareza que a única atitude que a autoridade romana encontrará no Homem cristão (seja ele homem, mulher ou criança) perante as torturas a que o condenam será a persistência na dor como assinatura da sua fé. Esta atitude resulta do desafio ao regime oficial romano que “exhorta instantemente a los mártires a sacrificar a los dioses y jurar por el genio del emperador” (Bueno, 2012:121), torturando os cristãos “hasta que renegaran su fe” (Bueno, 2012:121), sem nunca alcançar tal objectivo.

#### **4. Monoteísmo: a causa para o martírio**

Abraçar a fé cristã surge por isto como um desafio perigoso à tradição religiosa que assegura a ordem, a estabilidade e a paz do Império. Conforme já foi declarado, a exclusividade monoteísta da prática cristã exclui do seu culto a devoção aos demais deuses, e sobretudo descredibiliza o poder do imperador, a quem também não celebra qualquer ritual. Aliás, a prática cristã torna-se especialmente perigosa quando concretiza uma interpretação da necessidade do sacrifício aos deuses do culto politeísta à luz da ideologia cristã:

Christians appropriated the language of sacrifice to describe their experience of persecution at the hands of the romans, seeing their own deaths as parallel imitations of the death of Jesus. In refusing to perform sacrifice, Christians removed themselves from the position of agent (sacrifice) to the position of victim (sacrificed). Yet at the same time, by aligning themselves with Jesus own victimhood, they claimed as well the immediate divine vindication that Jesus himself, according to christian teaching, enjoyed. They deprived the roman gods of sacrifices and became, themselves, willing sacrifices to the one true God” (Elizabeth Castelli, 2004: 51).

Assim, no ano de 250 d. C, um momento crucial que marca a perseguição romana e o martírio cristão, vemos surgir o decreto de Décio que obriga a que todos no Império prestem culto aos deuses, o que se institui como um claro desafio às práticas cristãs. E este é apenas o primeiro momento em que se instaura oficialmente uma tão acesa perseguição ao culto cristão, tendo vindo a agravar-se no período da perseguição diocleciana no ano de 303 d.C., com a publicação de novos edictos que revogam os direitos legais dos cristãos, assim como os obrigam a cumprir as práticas religiosas politeístas.

A acusação de ateísmo e de traição, conforme Donald Kyle (1998: 244) identifica, deve-se sobretudo à recusa da sociedade cristã em cumprir as obrigações religiosas da cultura romana: “Christians’ exclusivist refusal to participate meant that treason and sacrilege overlapped in injurious, insulting defiance of the emperors, the gods and the state”. Assim, a condenação dos mártires não poderia vir mais ao encontro das suas próprias pretensões. Os cristãos são acusados “of atheism because they offered no visible sacrifices” (Owen, 1927:19), condenados e executados publicamente, com extrema violência perante os olhos de todos, “to reinforce the social order”<sup>61</sup>, como exemplo para todos os demais marginais. Os mártires souberam tirar partido de tal exposição, aproveitando ao máximo a exibição da sua morte.

## **5. O Martírio: a mimese da morte de Cristo como via de propaganda religiosa**

Por via da mimese do seu Deus<sup>62</sup>, as mortes dos mártires são peçadas de significado religioso, social e político<sup>63</sup>. As atitudes dos mártires impressionam mercê da felicidade que manifestam na expiação das suas vidas ao concretizarem o *Batismo de Sangue* por que tanto anseiam, não sem simultaneamente frustrar a intenção de castigo e penalização em que a autoridade romana investe: “In Christian eyes the volunteerism even the

---

<sup>61</sup> Donald Kyle (1998:7), a propósito da violência como método de controlo da sociedade no império romano: “To reinforce the social order violence must be performed or proclaimed in public”.

<sup>62</sup> “The martyrs follow with exact and literal obedience the common acts of Christ” (Owen, 1927:24).

<sup>63</sup> Significado religioso porque as suas mortes à semelhança de Deus são a confirmação da sua fé, significado social e político porque precisamente reafirmam a sua posição numa sociedade que é hostil à religião que praticam.

enthusiasm of martyrs for death “sacralized” them as worthy of sacrifice and resurrection, but in roman eyes they were disturbing, threatening heretics” (Kyle, 1998: 248).

As “lágrimas”, o “coração sofredor”, e o “ânimo” de que nos fala Ludwig Feuerbach em *A Essência do Cristianismo* (1994: 123), numa perspectiva invertida<sup>64</sup>, são reacções e emoções desejáveis nos mártires, heranças simetrizadas do episódio da Paixão de Cristo. Os mártires, condenados à semelhança de Jesus por, como ele, não renunciarem à sua fé<sup>65</sup>, têm escrito no coração que “a salvação é apenas o resultado do sofrimento, o sofrimento é o fundamento, a fonte de salvação” (Ludwig Feuerbach, 1994: 124).

Os mártires caminham para a consumação do seu sacrifício “llenos del pensamiento de la Pasión de Jesús, que tenían conciencia de prolongar”. Esse pensamento “los confortaba y exaltaba juntamente” (Bueno, 2012: 177). Assim se compreende o entusiasmo dos protagonistas destes eventos na sua rota para a morte, “the victims did not try to defend themselves but rather cooperated by walking out”, seguindo sem pejo até ao local onde a sua execução é perpetrada (Kyle, 1998: 247). O sofrimento consolida-se como estandarte das suas práticas, o sofrimento torna-se o objecto da imitação.

As Actas atestam as mais variadas performances dolorosas em busca da imitação de Jesus nos últimos momentos da sua vida. Nestes textos encontramos não só modos infundáveis de cumprir a *Paixão* cristã, como um complexo registo de apreço pela dor, que se revela, conforme já foi dito, excêntrico para o espectador pagão, que acha bizarro que estes homens, que podem com algumas palavras e gestos salvar as suas vidas, prefiram imolar-se por uma crença nova.

---

<sup>64</sup> O lugar destas lágrimas, deste ânimo e coração sofredor é no sujeito que padece, e não naquele que assiste a esse padecimento.

<sup>65</sup> No *Diálogo com Trifão* de São Justino, 110: “Já se sabe que nos decapitam e crucificam, que nos atiram às feras e nos atormentam com o fogo e com toda a sorte de suplícios, sem que nada disso nos faça vacilar na nossa fé”.

## 6. A experiência da dor do mártir presente nas descrições das actas

Sofrer penosamente, tal como Cristo na cruz, este é o objectivo último que rege o mártir nas suas atitudes na performance do seu martírio. Aplicando a linguagem da imitação de Cristo<sup>66</sup>, o cristão é incentivado a morrer literalmente à semelhança de Cristo, crucificado e martirizado. Nestas *Actas* percebe-se que a *Paixão* é frequentemente algo por que os mártires querem passar, conforme nota Frennd (2008:199): “The imitation of the Passion thus becomes the imitation of Jesus’ own sacrifice on the model of that performed”. Nas palavras de Droge e Tabor (1992: 152), “martyrdom was believed to be necessary reenactment or mimesis of the death of Christ”, o que explica que os mártires não reneguem, antes apelem à performance dolorosa: “deixai-me imitar a paixão do meu Deus”, conforme roga Santo Inácio de Antioquia na Epístola aos Romanos<sup>67</sup>, é pedido recorrente. Nestes documentos percebe-se que o martírio é, para o martirizado,

[u]na occasione fortunata e privilegiata, per la quale gli viene concesso di ripetere il sacrificio del Cristo in maniera vera e non solo metafórica. Alla sua esaltazione non basta il rito, la recitazione simulata del drama, occorre la ripetizione reale ed effectiva (Gentile, 1969:176).

Esta afirmação é corroborada pelo discurso de Elizabeth Castelli (2004:4), quando diz “suffering their brutality was in fact a necessary sacrifice that promised the ultimate vindication of the weak and innocent”. Assim, a *Paixão* de Cristo é motivo de inspiração e guia determinante de comportamento que os mártires se dedicam a mimetizar *in extremis*, não sem um quê de dramatismo que associam às suas performances dolorosas.

A religião cristã é a religião do sofrimento, e a sua comunidade uma “comunidad de sufrimiento y de conformidad con la muerte”, tal como nos diz Bueno (2012: 172). Muitas das imagens de Cristo que temos nos altares “não nos mostram um salvador”, mas apenas “o crucificado, o sofredor” (Feuerbach, 1994: 125).

Assim, como não entender a religião cristã como “a religião do sofrimento” tal como Ludwig Feuerbach lhe chama no seu estudo sobre a essência do cristianismo? O mesmo autor interroga, assim, de modo retórico, o seguinte, a propósito da prática da

---

<sup>66</sup> Kelly (2006: 743), diz-nos o seguinte: “the Acta Martyrum employs the language of *imitatio Christi*”.

<sup>67</sup> Inácio, Rom., I, 2 in *Storia del Cristianesimo dalle origini a Teodosio* de P. Gentile.

religião: “como não haveria de sentir prazer em se crucificar a si mesmo ou a outros aquele que tem continuamente debaixo dos olhos a imagem de um crucificado?” (1994:125).

Os mártires cristãos tomam a paixão de Cristo como referente: “Jesús, en su Pasión, es el modelo acabado de los mártires, y su martirio, el supremo ideal a que debe aspirar el cristiano en el suyo” (Bueno, 2012:174). De Jesus Cristo tomam a vontade do martírio, a própria forma da performance, e os procedimentos/sentimentos/acções/qualidades que concretizam. O sofrimento de Cristo inspira os mártires no seu martírio, que tomam “la Pasión como un martirio y el martirio como renovación de la Pasión” (Bueno, 2012: 174).

No desejo de investimento da sua performance, o que os rege é a repetição real e não apenas a morte simbólica do Senhor<sup>68</sup>: “Cristo es y sigue siendo el modelo y dechado cuyos sufrimientos han de imitar” (Bueno, 2012,174). O martírio de Jesus Cristo é tomado assim, naturalmente, como motivo dominante de toda a exortação ao sofrimento.

## **7. A consumação do Martírio como prémio: a plenitude em Deus, a verdadeira vida**

Assim, os mártires seguem para a consumação do seu sacrifício, da sua performance, “llenos del pensamiento de la Pasión de Jesús”, inspirados pela paixão de Cristo, que “tenían conciencia de prolongar” (Bueno, 2012: 177). Este pensamento confortava-os ao mesmo tempo que os exaltava. Nestas circunstâncias, conforme nota Perkin (2002:104), na mimese do martírio de Cristo acontece ainda um outro fenómeno digno de se apontar:

Early christian martyrs acts not only narrate events, but they work to create and protect a new mental set toward the world, a new system for understanding human existence at the same time as they work to challenge the surrounding ideology of the early Roman Empire. (...) Martyr acts are

---

<sup>68</sup> Gentile (1969:176), sobre o martírio como imitação da paixão de Cristo: “Non vi può essere dubbio che la mentalità di molti tra coloro che subirono il martirio fu quella di gente invasata da entusiasmo sacro, per la quale il martirio, come ripetizione reale e non più soltanto simbolica della morte del Signore, era un atto liturgico di iniziazione, un rito di salvezza per conquistarsi la resurrezione e l’immortalità beata.”

implicated in the formation of selves that view the world from a particular point of view.

Este “ponto de vista” está associado a um âmbito performativo das acções dos mártires: as *Actas* não narram apenas os suplícios do martírio, mas também estabelecem uma ideologia existencial que se prende com a própria religião, em que o sofrimento é legitimado e justificado como um meio de alcançar a plenitude em Deus, a *verdadeira vida*.

Esta nova forma de estar na sociedade atinge a todos e é por isto que a matéria dos *Acta* é tão rica: atestam que é por via da aceitação, e por via do cultivo da busca do sofrimento que “podemos concluir que o martírio dos primeiros cristãos constitui a realização mais perfeita do novo culto, pois que é a própria vida que se torna dádiva suprema, por motivos de ordem religiosa”, conforme afirma Manuel A. Naia de Silva numa nota à sua tradução de *Octávio* (1990: 50).

#### **8. As Actas de Martírio como guiões de procedimento dos fiéis a Cristo: a reprodução de mártires ao longo dos tempos.**

Assim, como por contágio, qual linha de procedimento estético iniciada pela *Paixão de Cristo*, os *Acta* dos mártires inspiram também, por sua vez, consequentes eventos dolorosos, tornando-se verdadeiros guiões de comportamento, testemunhos de grande poder:

The violence suffered by the martyr comes to be glorified and spectacularized, rendering suffering itself a necessary component of their stories – and undermeaning sustainable critiques of the fact of suffering itself and the conditions that generate and nurture that suffering. (Castelli, 2004: 201).

A memória colectiva cristã parece estar sobretudo focada na experiência da violência, na mimetização e reprodução do sofrimento e dor infligidos a Cristo, o que resulta numa devoção extrema aos mártires enquanto imitadores do Senhor. Os actos dos mártires contribuem sobretudo para estabelecer e manter as fronteiras da identidade da religião. A identidade cristã é indelevelmente marcada pela memória colectiva do

sofrimento religioso dos outros<sup>69</sup>. Na introdução ao Livro V de Eusébio (1989: 138), G.A. William descreve quão apreciável, desejável e inspiradora é a atitude do mártir:

It is the unshakeable determination of the champions of true religion, their courage and endurance, their triumphs over invisible opponents, and the crowns which all this won for them at the last, that it will make famous for all time.

Por outras palavras, os cristãos que posteriormente acedem às histórias das Actas estão, portanto, na situação de cultivarem um traço particular da identidade que é transversal a todos os praticantes desta religião, um “eu” sofredor:

The martyr acts may have helped to prepare some of their readers for an untimely death, but more often they changed their hearers’ perception of the christian life. (...) The martyr stories work to produce a particular kind of christian identity. Even those martyr acts thought to be close to the events that inspired them – acts that present themselves as documental evidence in their production and transmission and by rhetorical impact of their reception. (Kelly, 2006: 729-730).

A relação do Mártir com o sofrimento, o modo como sofre os suplícios, não como punição, mas como um prémio que lhe concede a vida eterna, constitui-se como o traço de carácter cristão mais excêntrico aos olhos da cultura romana. Conforme nota Elizabeth Castelli em *Martyrdom and memory* (2004: 32), para o cristão, a memória do sofrimento tornou-se uma fonte de cultura e de formação de identidade. Os cristãos não só preservaram verdadeiramente a história da perseguição e do martírio, como a criaram e replicaram ao longo dos tempos, ao mesmo tempo que cultivaram desde sempre esse apreço pelo sofrimento, tal como é expresso por Inácio de Antioquia na Epístola aos Magnetes: “Se não estamos prontos, com a ajuda de Jesus Cristo, para correr em direcção à morte, para imitar sua paixão, a vida não está em nós” (Magnesii, V, 2. in *Storia del Cristianesimo dalle origini a Teodosio*). É, para o cristão, necessário ser mártir e desejar imitar a paixão de Cristo numa vida que corre em direcção à morte. E é o seu verdadeiro

---

<sup>69</sup> Cf. Boyarin (1999: 93-126), e Lieu (2003: 226).

apreço pelo sofrimento que determina a sua devoção a Cristo e o identifica como verdadeiro cristão.

## Capítulo IV

### O Mártir como Performer

#### Relação do discurso e atitudes do mártir quanto à dor e ao sofrimento com os elementos performativos do âmbito do espectáculo

##### 1. Características do Mártir enquanto performer

A paciência e a passividade do martirizado são as qualidades performativas que caracterizam uma atitude que se simetriza ao longo dos séculos, aquando da execução do cristão na arena pública. Tal carácter permite a compreensão da especificidade deste performer, cujas práticas são particulares: o mártir deseja, sempre, a sua morte nesse espectáculo que é o martírio. A ficção, o fingimento da expiação não faz parte das suas exhibições. Se o cristão imolado na arena não morre verdadeiramente, não pode ser considerado mártir, nem performer, mas apenas um actor falhado nas suas pretensões para com o Senhor. O sofrimento do corpo dos mártires jamais quebra a resistência da alma, tal como nos descreve o martírio de São Policarpo.

Nos exemplos de suplicios cristãos, é recorrente o relato acerca da “paciência” com que “todos suportavam” os tormentos. Tal *atitude paciente* pode ser considerada como um arquétipo, por estar presente em várias actas de martírios. Este modo de ser específico, esta qualidade performativa, identificável em todos os que se nomeiam mártires, surge como necessária e conveniente à performance da atitude cristã. Daniel Ruiz Bueno, descreve o seguinte, a propósito das perseguições da comunidade cristã durante o Império Romano:

(...) la alegría en el sufrimiento la sintieron no sólo los Apóstoles que salen de la presencia del consejo judío, donde han sido azotados, llenos de júbilo íntimo por haber merecido sufrir deshonra por el Nombre (Hc 5,41), sino tantos mártires que respondían *Deo gratias* (“gracias a Dios”) a la lectura de su sentencia de muerte (Bueno, 2012:71).

O passo traduz eficazmente a constância e imutabilidade das atitudes dos mártires ao longo dos tempos. Ruiz Bueno parece ser demasiadamente sucinto e rápido na avaliação da totalidade dos mártires, ao fazer a ponte entre os primeiros Apóstolos<sup>70</sup> e os subsequentes cristãos. Mas o que é facto (e é também o que este autor pretende demonstrar) é que o modelo de martírio é cumprido, simetrizado, e imitado por todos os mártires da Era cristã, desde o início dos seus sacrifícios, uns a seguir aos outros, até à época medieval, facto que constitui um perfil performativo, de qualidades e habilidades específicas, que dá a ver a performance dolorosa em questão.

## **2. O treino do Mártir: as actas como poéticas de acção**

É plausível pensar que as representações textuais do martírio tenham produzido pelo menos um pequeno número de ouvintes que se consideraram a eles próprios como estando em treino para o martírio, em ensaio para a grande performance, assim como um largo número de leitores e ouvintes cuja perspectiva sobre o sofrimento e a identidade cristã foram formados para lá de qualquer desejo ou oportunidade de se preparar para o espectáculo do martírio.

Se atentarmos que alguns cristãos, leitores e ouvintes de actas se terão considerado como estando em preparação para o martírio, resta-nos observar de que modo as actas de martírios foram empregues no processo de auto-cultivo da identidade cristã que consequentemente origina a performance do martírio: “Late antique Christians encounters with the martyr texts, whether through public performances or in the context of private devotion, whether through reading or hearing, worked in specific ways to cultivate a particular kind of subjectivity” (Kelly, 2006: 725).

Sobretudo importa esclarecer de que modo tais textos são responsáveis pela simetriação e imitação dos modelos de martírio descritos, tornando-se verdadeiras cartilhas de incentivo à imitação de mártires anteriores, reproduzindo o espectáculo em séculos subsequentes. Os textos das actas terão servido de guiões a futuros mártires, verdadeiros manuais de conduta, em histórias que mimetizam entre si uma ideia, um

---

<sup>70</sup> Os Apóstolos sacrificados são considerados os primeiros mártires cristãos, sendo Jesus Cristo o proto-mártir dos mártires.

padrão do que é *ser mártir*, culminando na execução de uma performance em que o sujeito se torna nesse *artista do sofrimento* desejado pela “cartilha” disseminada pelas actas. Deste modo se compreende que a personagem “mártir” dos primeiros séculos seja quase imutável, o que permite determinar antecipadamente as suas acções e as suas palavras: a comunidade cristã treina a sua “vocação para o martírio” imitando exemplos com que depara no anfiteatro ou que conhece dos testemunhos literários (sobretudo as actas de martírio).

### 3. Mártir performer: ensaios para o sofrimento

As actas de martírio criam um universo em que aqueles que seguem para a morte não são vítimas, mas os performers principais de um espectáculo através do qual uma nova forma de compreensão e participação no mundo é criada e mantida<sup>71</sup>: as histórias de martírios servem de roteiros que contêm os modelos de acção e discursos que os futuros mártires, performers do sofrimento, devem seguir, servindo-lhes de modelos e paradigma. A exibição do mártir contém sempre a mesma consequência de acções, o mesmo discurso, as mesmas palavras que levam ao mesmo desfecho.

O guião pouco difere de mártir para mártir, mantendo-se, no essencial, o mesmo: um cristão é acusado de ser cristão, recusando-se frequentemente a prestar culto a outros deuses e ao imperador, tanto na vida privada como no tribunal; é julgado, há o momento de inquirição no qual confirma a sua crença exclusiva em Deus; é torturado para ser demovido de tal persistência nessa fé. Apesar de já moribundo com todo o ciclo de torturas que lhe é aplicado, é sentenciada a sua execução na arena; o mártir aguarda uns dias nos cárceres<sup>72</sup> e por fim chega o dia de jogos em que a sua morte é consumada na arena como o espectáculo a ver, sendo o mártir o protagonista. É esta a história contida em todas as actas de martírio, com algumas divergências de situação, que não são, no

---

<sup>71</sup> Cf. Lieu, 2003: 213.

<sup>72</sup> A prisão nos cárceres não é tida como um dos castigos do processo judicial romano de condenação dos cristãos. Tal como Elizabeth Castelli (2004: 40) refere a propósito dos aprisionamentos dos mártires, “a particularly striking dimension of Roman punishment is that imprisonment was not itself a form of punishment itself, it constituted a temporary detention while the accused awaited trial or the execution of a sentence”.

entanto, suficientemente impressionantes para alterarem o paradigma do que é ser-se mártir no contexto dos Jogos Romanos<sup>73</sup>.

O desejo de sofrer, tal como Cristo sofreu a sua paixão, a importância da mimese dolorosa da sua morte, é assunto já suficientemente desenvolvido anteriormente, no capítulo que se dedica a explorar a fórmula martirológica da mimese da execução de Jesus Cristo, em todos os martírios subsequentes. O episódio de Cristo na cruz motiva a sua reprodução nas narrativas de martírios que se seguem.

Ao longo dos séculos, a performance concretizada em cena, no anfiteatro, é sempre a mesma. Apenas diferem duas coisas essenciais: o nome do cristão que é o performer do martírio, e o investimento na *performance* da dor. É sobretudo no que a este segundo ponto diz respeito que a exibição do mártir é diferente das demais histórias dramáticas: a morte do mártir não é ficcionada, como seria expectável nos termos clássicos daquilo que se compreende por *tragédia*. E o modo como cada mártir “decide” morrer, efectivamente, é o que torna especial as suas paixões, sendo que contêm sempre em si a metáfora da morte de Cristo.

Os procedimentos que determinam a morte de Jesus Cristo, que podemos ter como o primeiro e principal mártir, não são muito diferentes daqueles que se verificam no martírio de São Policarpo, dois séculos depois, ou de Tároco, Probo e Andronico, no século IV. As martirologias tornaram-se elas próprias receitas de comportamento exemplar, poéticas de performance nos julgamentos e nas execuções, fixando para os mártires posteriores exemplos de como responder a perguntas, que gestos fazer e que expressões faciais assumir, e como exhibir o sofrimento como normativo, não anormal<sup>74</sup>, fixando para sempre o modelo de reprodução do espectáculo pretendido.

---

<sup>73</sup> Algumas Actas, como por exemplo o *Martírio das Santas Perpétua e Felicidade e seus Companheiros* (in Bueno, 369-410), ficam para a História do Martírio Cristão pelo carácter diferencial com que os documentos se apresentam: neste caso, o testemunho torna-se famoso porque terá sido escrito em parte pela mão da própria mártir Perpétua, e outra parte completada por um narrador anónimo do martírio. Assim acontece com outras actas que relatam mais fortemente a presença do Espírito Santo ou o acontecimento de algo atípico, mas regra geral prevalece, em todos os testemunhos, a memória da perseverança do mártir e o seu aconchego e fruição do sofrimento.

<sup>74</sup> Cf. Kelly, 2006: 728.

#### 4. A questão da mimese nos mártires: uma mimese que vai para além da imitação aristotélica

Temos então o confronto da *Paixão de Cristo* com as réplicas dos Mártires. O que se verifica, no evento do martírio cristão, está para além dos factos teatrais<sup>75</sup> aí passíveis de encontrar, estando indubitavelmente associado a uma performance particular (que contém alguma teatralidade), que implica uma relação com o corpo e com a dor em termos espectaculares<sup>76</sup>.

A questão da replicação, que substitui a representação, é o que determina o lugar do mártir no âmbito da performance, e o distancia da moldura dramática que a atitude teatral<sup>77</sup> do martirizado parece praticar. Nada tem de fingimento a performance do martírio, apesar de se praticar uma mimese particular, uma mimese paradoxal, que vai para além da imitação aristotélica. O sofrimento do mártir, à semelhança do de Jesus, é uma imitação efectiva do sofrimento; não existe o fingimento da dor, antes existe o sofrer do mesmo modo que Cristo sofreu, o que corresponde a um extrapolar do termo *mimese*. O martírio é, para o martirizado, uma ocasião privilegiada na qual está autorizado a repetir o sacrifício de Cristo de modo real e não apenas metafórico. Na sua exaltação não basta o rito, o drama com o actor simulado, precisa-se de repetição real e efectiva.

Esta é a violação do teatral pelo actual, que corresponde a uma realidade comprometida pelos actos efectivos e não ensaiados e fingidos do mártir protagonista, apesar de a sua atitude ser frequentemente acompanhada de alguma qualidade dramática no modo como executa as circunstâncias dessa actualidade.

A experiência do martírio, por via de mimetizar formal e/ou conceptualmente o momento da morte de Cristo até às últimas consequências, desenvolve uma linha de espectáculos em que se promove uma exibição da dor e do sofrimento até à morte. Os

---

<sup>75</sup> Entenda-se, características do Teatro que dizem respeito ao domínio da imitação, do fingimento.

<sup>76</sup> A performance trata precisamente de um trabalho com o corpo e com o sujeito, ele próprio, e não com a ficção de personagens, num contexto espectacular. A performance associa-se frequentemente à exibição de certos actos perpetrados publicamente no próprio corpo do performer, sendo esse acto que se constitui como o espectáculo a ver. A natureza do acto pode ser variada, existindo uma longa tradição de mutilações físicas por performers no seu próprio corpo, em variadas carreiras artísticas no contexto da performance - é neste domínio que a abordagem e análise do mártir enquanto performer se insere.

<sup>77</sup> Daniel Ruiz Bueno refere que, nas suas *Meditações*, Marco Aurélio confessa que “no ve en el mártir sino un prurito de oposición, espíritu de obstinación y actitud teatral” (Bueno,2012: 282).

mártires cristãos tomam a paixão de Cristo como referente, dele tomam a vontade do martírio, a própria forma do evento, e os procedimentos/sentimentos/acções a concretizar na performance. O sofrimento de Cristo inspira os mártires no seu martírio, no seu desejo e investimento na sua performance de dor, e o que os rege é a repetição real e não apenas a morte simbólica do Senhor<sup>78</sup>.

Tal facto aproxima, mais uma vez, o mártir dos domínios da performance, afastando-o da construção e do fingimento teatral. A apropriação do registo teatral, que os mártires aplicam em circunstâncias que não são teatrais, mas efectivas, é o que torna o martírio numa performance, num espectáculo particular onde a manipulação e a pretensão do sofrimento pelo sofredor é efectivo, e portanto performático, e não fingido, ou seja, teatralizado. É uma performance do sofrimento, em que o mártir se exhibe como intérprete dos suplícios de que é alvo.

## **5. O Mártir e a performance: intérprete do sofrimento**

Se a performance serve, como afirma Roselee Goldberg em *A Arte da Performance* (2007: 89), para “comunicar directamente com um grande público, bem como para escandalizar”, os mártires conseguem-no, *avant la lettre*. A performance da paixão do mártir exhibe publicamente a sua fé, do mesmo modo que escandaliza, não só por renegar consecutivamente a possibilidade de perdão<sup>79</sup>, como por aguentar a dor pacientemente.

O martírio cristão institui-se assim como um hibridismo nos géneros de entretenimento que ocupam a arena, pois nos seus sacrifícios não se está apenas perante a execução de um criminoso ou a assistir gratuitamente ao desespero de um ser humano a ser torturado. Os mártires fazem do momento da sua morte um verdadeiro espectáculo, pelo modo como lidam tão distintamente com a pena de morte que lhes é atribuída, nunca perdendo “a compostura” ou mostrando “terror”, tal como refere Donald Kyle em *Sport and Spectacle*. Ao contrário, os mártires conferem atributos dramáticos, performativos (e

---

<sup>78</sup> Cf. p.53.

<sup>79</sup> Se, no processo do inquérito, o mártir aceitasse cumprir o ritual do culto devido ao imperador, ou negasse ser cristão, poderia ser libertado de imediato sem passar pelo suplício.

por isto, espectaculares) ao modo como se comportam na arena, proclamam discursos inflamados, cantam ao seu Senhor, revigoram a cada chicotada, em vez de padecerem.

A par das Fábulas Mitológicas<sup>80</sup>, que também proporcionavam penas de morte originais, o martírio cristão surge como um espectáculo genuíno e insólito, que rapidamente conquista multidões, por as incomodar de tão anómalo que é. Os procedimentos e acontecimentos relativos a uma vítima cristã (no contexto dos jogos) são tão contrários, inesperados e tão sobrenaturais relativamente a tudo o que na arena se passara até ao advento do cristianismo, que não temos como não considerar os martírios cristãos como performances únicas, diferentes e especiais no contexto dos espectáculos que aí têm lugar.

Parte do que torna o martírio cristão tão especial é, sem dúvida, não só o registo da passividade, gozo e júbilo do mártir no sofrimento mais atroz, mas também o registo das reacções em massa que se manifestam perante um espectáculo tão excêntrico e tão desapropriado ao gosto sangrento a que estavam habituados.

Os mártires manipulam a exibição do sofrimento e as expectativas do público relativamente ao modo como (não) padecem as atrocidades que a audiência testemunha, e conferem a essas atrocidades uma qualidade estética particular, que permite uma apreciação peculiar de um evento que deveria ser violento, repugnante e tido como atroz sobretudo para a vítima que o sofre – o conveniente ao gosto romano.

O mártir confere uma forma dinâmica, criativa e sobretudo performativa às suas condenações, forma que, por sua vez, se transforma numa serialização (ou cânone performático) do modo como os mártires cristãos enfrentam a sua morte, atendendo não só à finalidade do evento (a morte do cristão), mas também ao *aspecto* que tal performance confere na percepção do seu público, pejando os seus martírios de informação visual graficamente impressiva e simbologia espiritual.

---

<sup>80</sup> As Fábulas Mitológicas eram uma das muitas penas aplicadas na Roma Antiga: na arena do anfiteatro encenavam-se narrativas mitológicas cujos protagonistas tinham desfechos trágicos. Os condenados representavam Hércules, Ícaro (entre outros), e a morte que representavam não era de fingida, mas real. A fatalidade das histórias mitológicas ganhava vida nas mortes daqueles actores condenados.

## 6. A performance dos mártires como identidade da fé, da religião e da cultura

As actas de martírio são os documentos que mais disseminam a memória dos martírios cristãos, dando a conhecer o modo como os mártires se comportam e o modo como a sua morte é perpetrada nos episódios das suas paixões. Para além destas actas dos processos judiciais, existem também outras fontes, que documentam o martírio, sobretudo da autoria dos Padres da Igreja. As obras de Eusébio de Cesareia, Santo Agostinho, Tertuliano ou Orígenes, referidas anteriormente na presente investigação, conferem também indícios importantes do que poderíamos entender como um “manual” de composição performativa do mártir.

O que é facto é que o evento do martírio, a sua associação a longos períodos de perseguição à religião, e o modo como o sofrimento é defendido como necessário na prática da fé, durante os primeiros séculos do cristianismo, acaba por se constituir como um modo coeso de compreensão e prática da religião, precisamente por via da disseminação das histórias dos mártires.

Assim se compreende que a memória dos mártires, e o sofrimento de Cristo, se insinuem num *certo modo de ser ocidental*, no qual a performance do martírio e a sua relação com a exposição do sofrimento se estabelecem como traço identitário da nossa civilização.

Não querendo defender uma linha de psicologia analítica para explicar em pormenor a afirmação anterior, é, no entanto, útil recorrer aos conhecimentos de Carl Gustav Jung sobre a *existência e composição de uma certa estrutura inata da mente* para compreender as dinâmicas do martírio que aponto neste *modo de ser ocidental*. A “matriz da mente”, que Jung defende existir, funciona como um mapa comum de memórias e símbolos que subsiste *a priori* na psique individual, manifestando posteriormente a sua herança histórica e cultural no modo de ser do sujeito. Seguindo o raciocínio junguiano, o que pretendo esclarecer é que existe uma certa herança arquetípica do martírio cristão. Na génese do carácter ocidental, essa *memória arquetípica* manifesta-se de modo particular, sobretudo nas suas produções artísticas, que exploram uma dinâmica e

exposição do sofrimento *sui generis*, que têm a sua recordação das histórias dos mártires de modo mais ou menos consciente<sup>81</sup>.

## **7. O sofrimento do mártir cristão como referente identitário da cultura ocidental**

Tal como Nicole Kelly defende em *Philosophy as Training for Death: Reading the Ancient Christian Martyr Acts as Spiritual Exercises*, (2006:726), as actas de martírio, quando são compreendidas como veículos textuais para a construção da cultura e a articulação das identidades cristãs, emergem “as one mechanism by which such selves were constructed”. O modo como a veiculação dos textos das Actas agiu sobre a sociedade está associado à construção dessa identidade cristã, que ainda interpreta e pratica a religião com a perspectiva da necessidade do sofrimento, activando, em consequência, o arquétipo do mártir:

The Acta employ specific strategies such as the recitation of scriptural formula and the mimetic identification of martyrs with Jesus, which were designed to enable the faithful to accept the possibility of suffering or martyrdom, and which resulted in the

---

<sup>81</sup> Carl Gustav Jung defende que, na composição do carácter do sujeito individual, se verifica a presença de imagens universais que existem desde os tempos mais remotos. Estas “imagens primordiais”, conforme Jung lhes chama em *A Imaginação Simbólica*, têm origem na constante repetição de uma mesma experiência durante muitas gerações, e são as tendências estruturantes e invisíveis dos símbolos, símbolos que convivem e se manifestam através do ego do sujeito, sem que este tenha necessariamente consciência ou conhecimento. O arquétipo de Jung é uma espécie de imagem apriorística incrustada profundamente no inconsciente colectivo da humanidade, que se reflecte em diversos aspectos da vida humana, como sonhos e até mesmo narrativas. Funcionam como centros autónomos que tendem a produzir, em cada geração, a repetição e a elaboração dessas mesmas experiências.

Seguindo esta ideia de *arquétipos da mente* de Gustav Jung, o martírio ter-se-á transformado num conteúdo do inconsciente colectivo (ainda que de modo menos profundo, naturalmente), que “interfere” no modo de ser de determinado sujeito como um padrão, associando-o a um colectivo que se identifica pelo mesmo tipo de expressões identitárias, que lhes são inerentes.

production of believers who understood suffering as a constitutive element of their identity (Kelly, 2006: 731).

A leitura e meditação das histórias dos mártires, que a Igreja promovia na sua liturgia, resulta num processo de memorização dos textos sagrados que os actos martirológicos incluem nas suas narrativas. Para além disto, verifica-se que os desenlaces existentes nestas histórias de mártires criam não só um significado útil ao sofrimento e à morte de outros, como também ajudam os leitores cristãos a enfrentar a perspectiva do seu próprio sofrimento.

Tal como Castelli nota em *Martyrdom and Memory* (2004: 26), os textos que nos permitem interpretar o mundo cristão primitivo são de carácter predominantemente retórico, requerem abordagens que os tratam segundo a sua textualidade, ao invés de abordagens que presumem o seu *status* documental. São textos que se dão como verdade literal de uma expressão de fé, que se mimetiza desde a Paixão de Jesus Cristo.

Castelli (2004: 4) esclarece ainda:

The memory work done by early christians on the historical experience of persecution and martyrdom was a form of culture making, whereby christian identity was indelibly marked by the collective memory of the religious suffering of others.

Assim, tanto as Actas dos Mártires, como os documentos adjacentes, compõem uma fonte de memória que prevalece dentro da mentalidade cristã, que determina em absoluto traços psicológicos e comportamentais do modo de ser cristão, onde o acto de sofrer (por Deus) tem um papel protagonista. O mártir torna-se, de certo modo, um arquétipo do pensamento ocidental no modo como encara o sofrimento, e constitui-se como um traço identitário da expressão ocidental. De modo mais ou menos reconhecido, as biografias de mártires, histórias de santos, e sobretudo as iconografias decorrentes, inspiradas em relatos martirológicos, convivem e compõem uma espécie de “identidade genética e geral” da nossa cultura, que expressa sempre o sofrimento como prática da religião.

Difícilmente convivemos com qualquer produção cultural que não manifeste a expressão da doutrina, sobretudo no que diz respeito a essa particularidade da sensibilidade cristã que se relaciona com a mais íntima expressão da dor. Assim acontece

com a literatura, as belas-artes e as artes performativas. Neste sentido, concordamos com o antropólogo J. C. Rodrigues em *O Corpo na História* (1999: 177), que compreende que “o corpo porta em si a marca da vida social, ele é sempre uma representação da sociedade”, isto porque a experiência do corpo “é sempre modificada pela experiência da cultura”. Uma vez que analisamos uma cultura que toma como fundamento a civilização cristã, que se relaciona de modo intensivo e profundo com a expressão de corpos dilacerados (dos mártires), é impossível não reconhecer que “uma sociedade só encontra existência nos corpos pulsantes dos seres humanos que a constituem” e que, no caso do pensamento ocidental, são os corpos dos mártires tomados como herança que se manifestam nesta identidade social.

O mártir cristão manifesta-se de um modo autónomo na inspiração artística, e tal facto nada tem de místico. A tese de Elizabeth Castelli, *Martyrdom and Memory*, é primorosa na revelação da importância que a associação do sofrimento e da dor à religião fundadora da nossa cultura ocidental se torna indissociável de um certo modo de *ser* e de *expressar* (também em termos artísticos) do indivíduo ocidental. O que Castelli defende, e que é útil à compreensão da presente investigação, é que a herança cultural do martírio cristão é criador deste *modo de ser ocidental*. A *Síndrome de Alípio* defende que este *modo de ser ocidental* é criador, na actualidade, de práticas performativas que só são possíveis porque reside nos seus autores essa “memória do martírio” que Castelli explora na sua obra.

## Capítulo V

### O Mártir e o seu público

#### Abordagem da especificidade da performance do martírio: a experimentação, a exibição e o consumo da dor, do sofrimento e da morte como espectáculo

##### 1. O calendário dos Jogos Romanos

Importa agora perceber de que forma o sofrimento é entendido e praticado pela cultura romana. Para o cristão, o sofrimento, como mimese do sofrimento de Cristo, é interpretado como um prémio e uma via de excelência para a vida eterna. No caso dos punidores, os romanos, o sofrimento encontra a sua motivação na diversão. Romanos e cristãos têm relações diferentes com a agonia e a flagelação, ainda que a violência e o sofrimento sejam parte essencial de ambas as culturas.

A cultura romana constitui-se como o paradigma dessa excitação por via do sofrimento alheio. Donald Kyle (2015:262), lança a premissa: “Roman spectacles cannot be understood historically when judged by modern humanitarian sentiments”. Diz-nos o senso comum (e o espírito eticamente correcto) que a morte de humanos e de animais por recreação se constitui como episódio sórdido a evitar, ajuizando de seguida tal evento como forma de diversão deplorável e difícil de compreender. Contudo, é na nossa cultura fundadora que encontramos o comportamento mais contrário às considerações e relações contemporâneas sobre os eventos de morte gratuita.

A cultura romana inspira curiosidade pelo seu gosto exacerbado pelo entretenimento por via da violência. A máxima *panem et circenses*<sup>82</sup>, estratégia política

---

<sup>82</sup> A expressão é citada frequentemente. A sua origem remonta a uma sátira de Juvenal (Decimus Iunius Iuvenalis): (...) *nam qui dabat olim/ imperium, fasces, legiones, omnia, nunc se/ continet atque duas tantum res anxius optat/ panem et circenses* (...) (Juvenal, *Sat.* 10.77-81). A expressão *panem et circenses* trata da acção instituída pelo Império como paliativo, como forma de entreter o povo e ocupar o seu tempo livre e as barrigas vazias nas enormes arenas, nas quais se realizam espectáculos sangrentos com homens e animais. A este público era distribuído cereal, entre a plebe, a custas do Estado. Ao patrocinar diversão e alimento gratuito, o sistema governativo garante a calma e estabilidade dos seus subjugados pois, completamente inebriados pela excitação dos jogos que duram dias inteiros, e com a barriga satisfeita, não

inaugurada durante a República e que permanece durante o Império Romano, sintetiza a variedade de práticas sangrentas que tomam o tempo do povo, uns *fait divers* bastante concorridos pela massa de habitantes. Apesar de, na origem, os jogos de violência corresponderem ao culto fúnebre, à religião romana, cedo se verifica em Roma o consumo de performances violentas como eventos lúdicos, servindo a diversão e a ocupação dos tempos livres tanto da alta aristocracia quanto da plebe. Assume-se que os combates entre gladiadores, os *munera*, terão sido o primeiro género de jogos de sangue a surgir em território romano. O primórdio dos combates entre gladiadores é provavelmente etrusco, inicialmente realizados para homenagear alguns heróis ou guerreiros nas suas exéquias. A popularidade de tais combates rapidamente deixa o contexto de culto aos mortos para ser apresentado no mais variado tipo de eventos privados: não é excêntrico que um romano tenha um combate de gladiadores na sua casa.

Este tipo de consumos recreativos torna-se tão popular que as apresentações das lutas passam para o grande público nos anfiteatros, permanentes ou temporários. Depois dos *munera* terem perdido o seu carácter mais estritamente religioso, os *standards* dos eventos ocorridos na arena passam a corresponder puramente a uma pretensão espectacular, de recreação, tornando-se cada vez mais assassinos, uma vez que o seu público exige ver sangue<sup>83</sup>. Espectáculos de todo o género, apresentados por todo o Império Romano, multiplicam-se e motivam outras variadas ocupações da arena, e constituem-se como traço característico da identidade romana, um fenómeno que continua a evocar fascinação.

Estes espectáculos violentos correspondem a um consumo típico e quotidiano deste povo, e manifestam um gosto particular pelo sangue, pelo sofrimento e pela expiação. Um calendário bem organizado determina as especificidades das mortes a que

---

têm tempo nem contexto social que os inspire a qualquer rebelião contra o poder instituído (Cf. Tannahill, R., 1988. 79). No seu contexto, a máxima *panem et circenses* é interpretada como a última chamada de atenção ao povo romano, que se havia esquecido do seu direito de se envolver na política. Juvenal demonstrou desprezo para com o declínio dos seus contemporâneos que, para ganhar votos, concedem comida barata e entretenimento. A política *pão e circo* foi, no entanto, bastante eficaz nas mãos dos imperadores.

<sup>83</sup> Cf. Futrell, 1997:169.

se pode assistir: de manhã acontecem as *uenationes*<sup>84</sup> (jogos com animais ferozes vindos de todo o Império), seguidas de execuções de criminosos por volta do meio-dia (momento em que encontramos o martírio cristão), durante a tarde acontecem os *munera* (combates de gladiadores) e ao fim do dia, quando as havia, as *naumachiae*, que são recriações de batalhas navais famosas. Estas são apenas categorizações muito generalizadas do tipo de eventos que tinham lugar na arena, pois a cada uma destas qualificações correspondem muitas “sub-variações” do tipo de morte concretizada. Assim, dos jogos com animais fazem parte lutas entre espécies diferentes, ou lutas entre homens e feras, ou reproduções de caçadas na arena; das lutas de gladiadores fazem parte lutas entre homens ou entre mulheres<sup>85</sup>, e a experimentação de uma grande quantidade de armas, ofensivas e defensivas; e às punições capitais correspondem uma grande variedade e formas de crueldade especificadas.

## 2. Os protagonistas da arena

Os protagonistas dos jogos têm duas naturezas distintas: a primeira classe de mortos da arena corresponde a sujeitos que se dedicam a uma vida de jogos, indivíduos livres que se aplicam como atletas a treinar e a combater nos jogos de sangue. Assim é por exemplo nas lutas de gladiadores, com alguns gladiadores livres<sup>86</sup>, ou com os *bestiarii*<sup>87</sup>,

---

<sup>84</sup> Nas *venationes* são exibidos animais selvagens vindos sobretudo do território romano conquistado em África. Os animais utilizados são sobretudo grandes felinos como leões, leopardos e panteras, mas existe registo também de rinocerontes, girafas, avestruzes, hipopótamos, elefantes e crocodilos na arena. O número de animais em jogos romanos é impressionante: no ano de 107, por ocasião da celebração da vitória de Trajano na Dácia, em 123 dias os jogos dispuseram de 11 000 animais e 10 000 gladiadores.

<sup>85</sup> As lutas entre mulheres aconteceriam em menor número do que os combates entre homens. Apesar de terem existido, é também em menor número que se verificam as lutas entre mulheres e animais.

<sup>86</sup> Existem os gladiadores que se davam como voluntários para essas lutas, perdendo a liberdade, para tentar ganhar o que lhes permitisse pagar as dívidas que tinham contraído.

<sup>87</sup> Existem duas categorias de *bestiarii*: os condenados à morte por exposição a animais e os que fazem da luta com animais a sua profissão voluntária. É deste último caso que nos fala Cipriano na sua *Epistola ad Donatum*.

o nome dado aos homens que combatem contra animais ferozes no anfiteatro ou no circo.

Na sua *Epistola ad Donatum* (I-7), Cipriano refere-se a este género de espectáculos que não acontecem por punição:

O homem é abatido para que o homem seja gratificado, e a habilidade de matar é um exercício e uma arte. O crime não é apenas cometido, mas é ensinado. O que pode ser mais desumano - o que pode ser mais repulsivo? Investe em treinos para adquirir o poder de assassinar, e a perpetração do crime é a sua glória. Que estado de coisas, pergunto-vos, pode ser este em que os homens, que ninguém condenou, homens de idade madura, suficientemente belos e bem vestidos com roupas caras, se oferecem aos animais selvagens? Homens vivos são adornados para uma morte voluntária; Homens miseráveis gabam-se das suas próprias misérias.

Lutam com animais, não por condenação, mas pela sua loucura. Os pais olham para os seus próprios filhos; (...) E ao olhar para cenas tão espantosas e tão ímpias e tão mortíferas, eles não parecem estar cientes de que são parricidas com os olhos.

Cipriano critica esse gosto romano pelo sangue de sujeitos que, por vontade própria, se predispõem diariamente ao confronto com a morte, fazendo dele profissão<sup>88</sup>. No excerto citado é sobretudo relevante o convívio do olhar com tais espectáculos excêntricos, que corresponde a uma vontade de desafiar a morte diariamente por livre e espontânea vontade. Tal exemplo de jogos apresenta-se como sendo absolutamente gratuito, sem outra função que não o mero entretenimento.

À concessão de tal luxo extraordinário, composto por sangue de animais exóticos e de homens entregues à matança, associa-se a segunda classe de vítimas do anfiteatro: os criminosos e marginais condenados à arena, cujas penas são tão diversas, tortuosas e

---

<sup>88</sup> Há vasta literatura sobre a prática e sistema de formação de gladiadores, e existe mesmo registo de elementos da elite romana que se empenharam no treino e nos combates na arena, facto que terá levado à proibição de que os estratos sociais mais elevados abraçassem tal actividade, pois as práticas da arena devem ser desempenhadas pelos indivíduos de baixa condição.

cruéis quanto a imaginação conceba. É aqui que encontramos os mártires cristãos que, sendo cristãos, são criminosos.

O juízo e, sobretudo, a tortura de um réu é um espectáculo público grato ao povo romano. A cidade inteira junta-se para satisfazer a sua vontade de espectáculos. Estes homens que morrem na arena perante os olhos de todos correspondem ao vastíssimo número de criminosos que é necessário castigar e eliminar, apresentando-se o evento público dos jogos como uma excelente ocasião de propaganda do regime e do poder instituído. Nestas circunstâncias, as gentes que morrem na arena são infractoras. Estes participantes dos jogos são sobretudo escolhidos pelo sistema judicial, os criminosos são sentenciados aos *ludi* e à arena. Assim, as vítimas do sistema tornam-se efectiva e literalmente as suas vítimas mais apreciadas, tal como nota Futrell (1997:190), “victims of the system thus quite literally became its victim”.

O poder do sacrifício humano na arena funciona como símbolo de Roma na guerra, e é evidente e necessário, pois age como padrão que encoraja e estabelece a identidade de grupo<sup>89</sup>. A propósito da dinâmica e interpretação das acções da arena, diz ainda Castelli (2004: 107), “they provided spatial, performative and symbolic idioms for defining, articulating and reinscribing social identities and hierarchies” ou, nas palavras de Futrell (1997: 209), “the arena was the embodiment of the empire”.

A tortura é procedimento corrente aplicado aos réus para que confessem os seus crimes. As descrições mais espectaculares das execuções na arena mais espectaculares chegam até aos nossos dias preservadas nos documentos em estudo nesta investigação: é nas actas dos mártires cristãos e nas palavras dos Padres da Igreja que temos as melhores provas das acções destes amantes do sofrimento. Vejamos por exemplo as palavras de C. Gallina, em *Los mártires de los tres primeros siglos* (1944: 60-63), que concedem uma descrição esclarecedora do tipo de suplícios reservados a condenados cristãos que podemos encontrar em contexto romano:

El instrumento típico de la tortura era el caballete, a cuyos espasmos se asociaban otras especies de sufrimiento. Las torturas

---

<sup>89</sup> “The spectacles served the public good as well as the interests of roman center. Here was public pleasure as cruel as law and order, here was the new balance a working sociopolitical order” (Futrell, 1997:213).

en el caballete, por su crueldad y dolor, solían compararse a los suplicios supremos, y si había alguna diferencia consistía en que las torturas se aplicaban antes de la sentencia y los suplicios después (...). Al arbitrio del juez tal evento se prolongaba por más o menos tiempo, tanta tortura a veces durante horas y cuando a intervalos se daba una nueva vuelta en la rueda se seguía un nuevo y más fuerte estiramiento. Pero esto todavía era poco pues aflojados los tornillos y bajado del caballete el paciente, lo suspendían horizontalmente debajo del mismo o lo atacaban por las manos a barrotes o ganchos con el fin de hacer entrar en acción otros tormentos. Y entonces se aplicaban los peines de hierro, en forma de garra felina, con que se le desgarrar el pecho y la espalda; y los ejes ardientes, compuestos de materiales inflamables como estopa, cera y pez, o de ticiones resinosas; los hierros rojos, las tablas relucientes y las tiras incendiadas con plomo derretido que, con crueldad, derramaban lentamente sobre las partes más delicadas del cuerpo, como sobre el pecho y el vientre.

As acções sobre os condenados são de facto impressionantes, enumera-as também Séneca (*Cartas a Lucílio*, 14.5), as “cruzes, cavaletes, ganchos, o pau que atravessa todo o corpo e acaba por sair pela boca, os carros lançados em direcções opostas que despedaçam os membros (...) e tudo o mais que a crueldade foi capaz de inventar”... E quanto mais se avança por entre as palavras, actas judiciais e os escritos dos Padres da Igreja, mais impressionantes suplícios se dão a conhecer: o condenado pode ser atirado às feras, (como foi o caso de Inácio de Antioquia)<sup>90</sup>, lançado à fogueira (como o foi São Policarpo)<sup>91</sup> ou decapitado (como aconteceu com Santa Felicidade)<sup>92</sup>, entre outras variações como as que descreve também Castelli (2004: 39):

---

<sup>90</sup> Santo Inácio de Antioquia terá sido condenado às feras por Trajano. Nas sua *Epístola aos Romanos* refere-se à sua pena de morte na famosa expressão: "Trigo de Cristo, moído nos dentes das feras".

<sup>91</sup> A acta de São Policarpo data do século II e descreve o modo como o mártir, condenado sob poder de Herodes pelas suas práticas cristãs, se dirige prontamente para a fogueira que o faz arder.

<sup>92</sup> A acta de Santa Felicidade data do século II e descreve o processo judicial que leva a mártir à morte por decapitação, juntamente com os seus sete filhos. Felicidade é condenada à morte pelo imperador Antonino. A pena por decapitação é reservada aos condenados de alta condição, tal como Felicidade, que

Capital punishments in particular could take a wide diversity of particularly cruel forms. One could be thrown to the beasts, set afire, forced to drink molten lead, crucified, beaten to death, sewn into a sack with a number of animals and drowned, hurled from the Tarpeion Rock, condemned to become a gladiator, and so on.

### **3. A morte na arena como manutenção do sistema governativo**

A sociedade romana está perfeitamente consoada com a situação. Se para nós, nos dias de hoje, tal proveito da morte é excêntrico e exótico, isto acontece por via de uma actualizada imposição de valores e dinâmicas éticas que nos impedem de avaliar de que modo se extrai diversão do padecimento de um ser vivo. Um estudo minucioso sobre as práticas romanas nesta matéria, *Cruelty and Civilization*, de Roland Auguet (1994:13), nota precisamente este aspecto: “The life of a man has not had the value that our own morality strives to give it. In the past it could be a mere episode and death the instrument of a collective pleasure”. Este *prazer colectivo* de que nos fala Auguet também pouco ou mesmo nada tem a ver com a via sádica do prazer, que é a explicação mais imediata que se atribui ao consumo deste tipo de eventos. Aos olhos da contemporaneidade, os seus luxos lúdicos são mórbidos e sanguinários.

Partindo do valor empolado que a tradição bélica romana atribui à morte em guerra (e que a *Ilíada* descreve com clareza, instituindo-se como o maior e mais belo poema sobre morrer em batalha), até às mais variadas práticas da arena que quotidianamente acontecem no Império, conseguimos compreender que o evento da expiação é algo absolutamente comum aos olhos romanos, “Rome was a warrior state accustomed to violence and cruelty, and brutal spectacles faced no widespread opposition in Roman society. There was no modern sense of compassion or humanitarian distress about intentionally harming animals or humans” (Donald Kyle, *Sports and Spectacles*,

---

aqui é descrita como uma mulher ilustre, ou seja, merecedora das penas reservadas aos cidadãos de alto estatuto, como é o caso da mártir. Tal facto explica-o Castelli (2004: 39) : “For *honestiores*, people of high rank, the option could include decapitation, or the opportunity to commit suicide or exile”.

2005:258).

Difícilmente encontramos um povo que seja tão imaginativo e tão gráfico no tipo de mortes que produz, tanto nas suas ficções dramáticas como nos seus poemas, nas suas correntes filosóficas ou na arena, tal como notou Catherine Edwards (2007: 11): “Roman descriptions of deaths more generally often invite the reader or listener to imagine the scene, to visualize the dying subject, engaged in a final act of self-fashioning, and sometimes, too, to visualize the dead body.” *Visualizar o corpo morto*: não há decoro com a morte, nem se vê necessidade dele.

Aqui, a morte é um processo que acontece sob os olhos de milhares de pessoas, e o efeito que nelas provoca é mais de excitação do que de aversão. A ideia de morte como algo a ser observado, como um espectáculo edificante, é algo que nos chega por via de variados testemunhos da literatura latina, que atestam a fama e o proveito que um elevado número de sujeitos tiram de eventos tão desconcertantes. Séneca reflecte em variadas ocasiões sobre os jogos romanos<sup>93</sup>, não sem amiúde vincar a sua posição crítica, concedendo aos jogos mais prejuízo para o espírito do que qualquer proveito para a alma: acusa os espectáculos e a multidão que neles encontra prazer de serem inaptos e frívolos, a promiscuidade moral que implicam é absolutamente oposta ao asceticismo sem o qual não pode existir sabedoria<sup>94</sup>.

Futrell (1997:93) nota que o público destas recreações se afirma como sendo leal ao regime e aos cultos da cultura dominante; os jogos romanos reúnem em si a função de coesão da sociedade romana por via do sentimento de pertença corroborado pela participação conjunta neste tipo de eventos:

The amphitheater allowed a very large group of spectators to share in the affirmation of loyalty to central authority, the confirmation of the ruler's divine nature and his concomitant justification as a ruler, and the identification of the individual with the rest of the community.

---

<sup>93</sup> Cf. Séneca, *Cartas a Lucílio*, I, 7:2-3.

<sup>94</sup> Deste ponto de vista, a acusação de Séneca, baseada na ideia de respeito do indivíduo, é bastante próxima da acusação dos cristãos. Cf. Auguet, 1994:193.

Apesar de Futrell e Castelli assumirem que existe um lado intrinsecamente sociopolítico neste tipo de diversão, que, nas palavras de Futrell (1997: 46), passa pelo apoio “of the establishment or the maintenance of the status quo”, tal interpretação dos eventos sanguinários acaba por resgatar o entendimento dos jogos da necessidade de ver sangue e morte só por si. E se estes autores assumem que tais práticas se associam também à provocação de terror nos espectadores, para que o imperador possa providenciar uma lição sobre o que acontece a quem se dissocia do regime e da lei instituída<sup>95</sup>, tal explicação só debilmente explica o carácter popular, a diversidade e imaginação dos eventos sangrentos, dessas execuções que são perpetradas na arena. Se assim não é, como se explica a permanência de tais práticas, como os jogos romanos, por tão prolongado tempo? Se, de facto, tais acções são mais de terror do que de diversão, como se compreende que estes jogos se constituam como um consumo de massas, onde a aversão e a repulsa não têm lugar?

Não destituindo as restantes funções, a diversidade e o culto dos jogos romanos inserem-se mais no fervor destas práticas de “crimes espectacularizados” do que em qualquer sentimento moral ou político. Existe, aos olhos romanos, algo de genuinamente gratuito e leviano no prazer de ver morrer. E este prazer manifesta-se sobretudo pela variedade de suplícios da arena, que eles testemunham entusiasticamente.

A perspectiva de Castelli vinca sobretudo o carácter judicial de tais execuções ao denominar tais espectáculos como *punições*. O castigo do condenado depende exclusivamente da sua condição, o tipo de marginal levado à arena determina as variações de espectáculos a que se pode assistir e, simultaneamente, o público que assiste efusivamente à liquidação de determinado ser humano sabe, pelo tipo de morte que lhe é destinado, qual o delito que terá cometido. Os castigos variam substancialmente e em importância, e baseiam-se não apenas na natureza e gravidade do crime, mas também no estatuto social do agressor. Os de estatuto mais elevado escapam aos castigos mais humilhantes e cruéis - espancamentos e flagelações, exposição aos animais, crucificação

---

<sup>95</sup> Nas palavras de Futrell (1997: 47): “More than that, public execution was an exercise in terror. By making a spectacle out of the suffering and death of the individuals, the ruler emphasized his own power and his own superiority. It was meant to be cruel and unusual to maintain order, the emperor provided an object lesson for the Roman people, a warning about the fate of those who dared to offend the state. Public execution was a tool of a totalitarian government, a public statement about power”.

- enquanto aqueles de condição livre mais humilde ou escravos podem esperar castigos excepcionalmente dolorosos, como a condenação a trabalhos forçados e, muito provavelmente, uma morte ignominiosa<sup>96</sup>. Esclarecedor disto mesmo é a afirmação de G. Boissier em *La fin du paganisme* (1891: 354-355), quando refere:

Il y avait des écoles publiques de cruauté où toute la population devait être éduquée. Je parle du grand massacre d'hommes avec qui le peuple a été cité en exemple lors de fêtes publiques. Il y voyait du sang couler, un plaisir difficile à vivre une fois devenu coutume.

No contexto da *pax romana* em que surgem os jogos de violência, o prazer com a carne humana está perfeitamente instalado. O Império tem recursos infindáveis para alimentar um gosto tão grotesco. A eliminação de sujeitos é útil ao entretenimento do gosto romano e sobretudo é necessária à manutenção do Império, pois há a necessidade de eliminar presos e criminosos, aos milhares, que advêm das mais recentes conquistas, o que se explica não só por uma cultura bélica<sup>97</sup> sustentada por escravos e prisioneiros de guerra, mas também pelo surgimento de uma nova religião, ou seja, o surgimento do cristianismo, sendo uma ameaça à estabilidade romana, transforma-se também numa fonte de condenados da arena.

---

<sup>96</sup> Nas palavras de Castelli (2004: 39): Punishments varied both in substance and in significance, and they were based not only on the nature and severity of the crime but also on the status of the offender. Those of higher status could escape the more humiliating and cruel punishments – beatings and floggings, exposure to the beasts, crucifixion – while those of the lowly free status and slave status could anticipate exceptionally painful punishments, condemnation to hard labor, and most likely an ignominious death.

<sup>97</sup> Rome was, in its origins, a militaristic society. The Roman was no longer required to serve on the front lines. He could perhaps now find the emotional equivalent of actual warfare at the arena. The blood, the dust, the death, the gladiators dressed like foreign nationals: the games were war at its best and offered no real risk to the individual spectator. The utility of the blood-spattered example in promoting discipline for the common good seems to have been consciously realized by the Romans themselves (Futrell, 1997: 49).

#### 4. Especificidades do sistema governativo que alteram o paradigma das performances na arena

Sob o ponto de vista do público romano, a eliminação de sujeitos condenados, por serem funestos ao regime, no contexto da arena do anfiteatro, corresponde mais ao tipo de diversão a que irão assistir do que ao tipo de infracção que devem evitar. Assim, o mundo dos espectáculos romanos reinscreve e perturba simultaneamente os valores prevaletentes da cultura em relação à violência e ao estatuto da morte. O prazer da estimulação visual desperta uma série de emoções sobrepostas, como anseio, agressão, frustração, lançando o espírito humano num tumulto selvagem, acudindo aos milhares ao anfiteatro e ali passam todo o dia, a consumir a morte de anónimos, “the shedding of blood was done in an orderly fashion with all participants and spectators” (Futrell, 1997: 49).

Ao pejar os eventos de expiação de elementos cénicos, expande-se ainda mais a espectacularidade e a variedade das práticas da arena, capacitando este culto de modos de fazer morrer de estratégias e elementos cada vez mais aprimorados. O sangue corre perante o entusiasmo e o gozo da população, levada tantas vezes ao clímax da histeria colectiva.

Apesar de, conforme nota Maria Cristina Pimentel num artigo intitulado “Teatro, actores e público no Alto Império Romano” (2001), o teatro contar ainda, nos primeiros séculos da nossa era, com muitos adeptos, a par de uma inegável popularidade dos jogos que fazem correr o sangue de homens e animais nas arenas dos anfiteatros, o teatro tal como é praticado até então vê-se também na necessidade de se ajustar ao tipo de gosto romano em voga: a alteração do paradigma dos eventos de recreação leva a que a arte dramática invista cada vez mais no afastamento da mimese, sobretudo nos assuntos em que os temas da violência e da morte são experimentados cenicamente<sup>98</sup>. Para além dos *munera* ou das execuções dos condenados *ad bestias*, brinca-se assim à *morte a sério* nas

---

<sup>98</sup> Sobre a passagem da mimese para uma performance realista dos assuntos de violência, note-se o que escreve Maria Cristina Pimentel no artigo “Teatro, actores e público no Alto Império Romano” (2007) 337: “Não era apenas nos combates de gladiadores ou na execução dos condenados *ad bestias* que o sangue corria perante a impassibilidade ou o gozo da população, levada tantas vezes ao paroxismo da histeria colectiva. Também nas denominadas fábulas mitológicas, que surgiram no séc. I e se encenavam com o maior realismo e aparato nos cenários, encontramos o gosto pelo teatro, ainda que com os negros contornos da execução pública de condenados, que substituíam os actores no momento do desfecho fatal”.

denominadas fábulas mitológicas, enredos dramáticos que se encenam com o maior realismo e aparato nos cenários onde as personagens sofrem invariável e literalmente a morte em cena<sup>99</sup>.

O surgimento de elementos de espectacularidade e de teatralidade no concretizar das penas superou e sobrepôs-se à questão do julgamento e da condenação do acusado, em virtude da exibição tortuosa da execução constituída como espectáculo, cujo aparato e óbito serve apenas o propósito de experimentar formas hediondamente inspiradas de consumir vidas na arena, sendo assim transformadas em verdadeiros espectáculos, performances de morte.

A civilização romana instaura o desfrute da verdadeira violência como assunto de diversão, correndo no sentido da performance. Em vez da morte mimada, passa-se a apreciar fervorosamente a luta pela própria vida, a única que os intervenientes têm, e não a que fingem ter. Estamos perante uma divisão de públicos e de práticas culturais numa época em que a tradição grega e romana de teatro começa a perder admiradores, para quem a mimese pouco corresponde à possibilidade de satisfação. O que se aprecia no contexto dos jogos romanos é o facto de aí haver sangue, dor e sofrimento vividos na primeira pessoa, ou seja, não mimetizados<sup>100</sup>. Os eventos que geram fanatismo no Império correspondem ao tipo de espectáculos de pendor mais performativo, cuja especificidade da performance se associa à exibição da morte como espectáculo, com a qual o fingimento, a ficção do teatro já não consegue competir.

O “prazer inerente à compaixão e ao terror” das tragédias clássicas de que nos fala Aristóteles na sua *Poética* (1453b,10), que se alcança por via da imitação, não é suficiente. No teatro, a fruição do trágico dá-se por via de corpos vivos que tentam reproduzir momentos como a morte, sem que a concretizem efectivamente. A violência e a morte ensaiada do teatro apenas preparam o espectador para a apreciação da dor real. A partir do momento em que é possível e preferível vislumbrar a morte real em vez da morte imitada, jamais se volta a delegar em teatro o seu público e a sua popularidade.

A morte a sério é muito mais empolgante do que a morte imaginada que se concebe, nos eventos dramáticos, a partir das descrições do Mensageiro<sup>101</sup>. Nos

---

<sup>99</sup> Cf. Maria Cristina Pimentel, *ibid.*337.

<sup>100</sup> Factor que distingue, contemporaneamente, o teatro da arte da performance.

<sup>101</sup> Nas tragédias clássicas a morte dos intervenientes nunca acontece em cena, sendo a maior parte das vezes dada a conhecer por um mensageiro ou pelo coro, que descrevem minuciosamente a morte da

espectáculos de morte, no anfiteatro, já citados, a audiência pretende ser entretida, e não ser moralmente elevada pelo contacto com heróis ou animados por exemplos excelentes, como na tragédia.

Os jogos romanos inauguram a performatividade da morte, instituem-na como espectáculo que corresponde a um tipo de práticas, comportamentos e públicos específicos, não descurando alguma dramaticidade que amplia o momento de expiação e lhe dá, precisamente, o carácter espectacular. As vítimas sofrem desmesuradamente, os suplícios nelas experimentados estendem e exibem a sua dor, os cenários constituem-se como molduras dramáticas que adensam o momento por que todos esperam: o da expiação.

Quando Roma se torna um estado guerreiro habituado à violência e crueldade, em que os espectáculos brutais não enfrentam uma oposição generalizada na sociedade romana, o sofrimento, a dor, o sangue, a morte passam a ser preferidos como espectáculo, sem que sobre eles seja necessário um enquadramento mimético dramático, ou uma evolução narrativa que justifique a apresentação (e não representação) da morte em cena.

Um dos factores que estabelece os precedentes necessários ao consumo da morte de Homens, enquanto espectáculo, ao qual assistem milhares de pessoas com a finalidade bem determinada de “ver sangue, e beber simultaneamente a crueldade”, tal como descreve Santo Agostinho em *Confissões* a propósito do episódio de Alípio (VI, 13), é o confronto entre os princípios do mundo romano e as práticas do Cristianismo.

Conforme nota Gaston Boissier (1891: 354-355), a condenação e execução pública dos primeiros cristãos torna-se “un plaisir qu'il est difficile de s'en passer une fois que cela devient habituel”, transforma-se num prazer de que é difícil prescindir uma vez que se torna costume mas, no entanto, assim tentarei esclarecer, acabará por se constituir num tipo de mortes que frustram mais do que divertem os apetites sanguinários do Império.

---

personagem eliminada na intriga. Assim, apenas pelas palavras se vê, se *imagina* a morte de determinado sujeito dramático, por via da sugestão dos discursos produzidos.

## Capítulo VI

### Mártir como amante do sofrimento

#### O surgimento do Martírio Cristão

##### 1. A expiação como entretenimento

Antes de compreendermos as especificidades da atitude cristã perante a morte (que vem frustrar a pretensão do gozo romano com a morte dos infractores da lei), é necessário esclarecer que a expiação só se torna possível por via de um sistema judicial sustentado por mecanismos de tortura e de eliminação dos sujeitos que transgridem a ordem estabelecida. É pela prática de um sistema punitivo que inclui o tormento e a morte como pena que o fenecimento como prática de entretenimento se torna um evento corriqueiro, desculpabilizado e possível.

É a implementação de um sistema judicial que pune fisicamente os seus réus que estabelece a ligação entre o consumo de massas de jogos de morte e aquilo que veio a tornar-se o martírio. O martírio cristão resulta precisamente da aplicação de uma pena a um réu que, no caso, está em incumprimento relativamente aos deveres socio-culturais. A não veneração dos deuses ou do Imperador é a acusação que mais frequentemente condena os cristãos à pena máxima. Esta pena abrange o mais variado tipo de torturas e flagelos que culminam na morte dos acusados o que, rapidamente, e do ponto de vista dos interesses do Império, se torna no espectáculo a ver por via de transmitir, como foi já explicado, a mensagem do poder instituído, revelando o modo ele como trata os seus infractores.

A punição de marginais relativamente ao regime e aos hábitos culturais e religiosos do povo romano é um entretenimento de sucesso. A atribuição e execução de uma pena tem o seu público particular, facto que determina que tais acções judiciais rapidamente se tornem eventos populares aos olhos das massas. Se a lei, o mais alto instrumento da instituição governamental romana, aplica a tortura e a morte de modo generalizado para castigar o mais variado tipo de crimes, como não tornar tal acto apreciável aos olhos dos “correctos”, e transformar a punição dos prevaricadores em

demonstração pública da eficácia do sistema do império, publicitando e enaltecendo assim os feitos do poder romano?

Se nos primórdios da aplicação da lei é a ideia de julgamento público que rege a concretização dos espectáculos sanguinários, rapidamente essa necessidade de fazer respeitar a norma passa a servir uma necessidade política que se prende com a manutenção controlada de uma massa populacional desocupada, que é necessário entreter e ocupar de modo satisfatório (conforme foi já descrito a propósito da máxima *panem et circenses*).

## **2. A jurisdição romana a partir dos discursos presentes nas Actas dos Mártires**

A par da maturidade da civilização que lhe dá origem, o Direito Romano e a ciência jurídica verificam o seu mais alto grau de desenvolvimento durante os primeiros 250 anos d.C., período de que nos chegam também grande número de actas de martírio. Em termos históricos do Direito Romano, estes dois séculos e meio correspondem ao Período Clássico. O Direito de então apresenta um carácter essencialmente laico e individualista, cuja interpretação das fontes, cada vez mais de natureza legislativa e não consuetudinária, compete a um corpo de profissionais especializado: os júris e os consultores. Estes trabalham em diferentes funções: proferem pareceres a pedido de particulares, aconselham os magistrados responsáveis pela administração da justiça, auxiliam os pretores a preparar os seus edictos – que são anunciados publicamente no início do mandato pretoriano. Estes edictos contêm uma explicação de como devem ser exercidas as suas funções, e um formulário de procedimentos judiciais.

Tal modo de legislação é parcial e traduz-se numa grande dificuldade em interpretar as ordens superiores, tal como reflecte a Carta de Plínio a Trajano, ao referir ao imperador as suas dúvidas relativamente ao tratamento e julgamento de cristãos:

É ritual para mim, senhor, remeter para ti tudo aquilo de que não estou seguro. Quem, efectivamente, melhor poderia orientar-me nas minhas hesitações ou instruir-me na minha falta de conhecimento? Processos relativos a cristãos nunca neles tomei parte: pelo que, não saberei o que seja costume indagar ou até que ponto seja habitual puni-los (Tradução da *Carta de Plínio a Trajano* por A. A. Nascimento in “*Conquirendi non sunt...*: os

primeiros cristãos frente ao poder ou as perplexidades de um governador romano”. *De Augusto a Adriano - Actas de Colóquio de Literatura Latina. EVPHROSYNE*, Novembro 29-30. Lisboa: 2002).

Tal documento comprova também a dificuldade em identificar os cristãos como criminosos, quais os seus crimes e que punições lhes atribuir. Contudo, as actas dos mártires virão a esclarecer de que modo as leis romanas são aplicadas aos condenados cristãos, e quais as suas especificidades: são as actas dos mártires, que nos dão conta dos processos que estes pretores encabeçam. Perante um caso a ser julgado, os pretores não recolhem provas, antes procuram entender, no discurso das partes implicadas, as motivações de cada qual para de seguida decidir o rumo do processo. Depois da acção do pretor, com base nas suas informações, cabe ao juiz decidir o julgamento<sup>102</sup>. Assim, estando o pretor investido de poder legislativo e judicial, o seu cargo assume um papel preponderante e as suas decisões são de suma importância e alcance. Os edictos (ou actos dos pretores) são maioritariamente promotores do consentimento da perseguição e tortura como mecanismo dentro dos processos dos casos levados a julgamento. As suas decisões são muito evidentes nas redacções das actas, como por exemplo no relato do martírio de Santa Felicidade e seus sete filhos: depois do momento do interrogatório, o prefeito Públio Sálvio Juliano “remitió al Emperador las actas completas, escritas según el orden del proceso. Antonino, empero, los mandó a diversos jueces, a fin de que fueran ejecutados con variedad de suplicios” (*in* Bueno, 2012: 289).

De tal decisão resultou que todos os sete filhos de Felicidade, e a própria mártir, tiveram mortes diferentes de acordo com o outorgado por cada juiz que, individualmente, a partir das actas, analisou o processo e decidiu a sentença: uns foram açoitados até à morte, outro atirado por um precipício, outro sofreu a pena capital – cada expiação conforme a decisão de cada juiz. Para tal efeito terá contribuído sobretudo a aplicação do procedimento designado por *cognitio extra ordinem*, um procedimento especial que permite que representantes do poder, como governadores, pretores ou magistrados, possam julgar por si mesmos alguns casos. Portanto, as condenações e penas aplicadas dependem da averiguação e decisão pessoal de cada magistrado que lidera um qualquer

---

<sup>102</sup> Cf. Wolkmer, A.C., 2006

processo em tribunal, o que significa que o mesmo caso pode ter desfechos diferentes em locais diversos do Império<sup>103</sup>.

### 3. A tortura e a pena de morte: a tortura é necessária à performance do mártir

No sistema penal romano, a tortura e a pena de morte ocupam um lugar fixo e inquestionável: são um modo de actuação processual dentro da estrutura judiciária. O sujeito que é acusado é levado a tribunal para inquérito sobre a sua falta, para se apurar a verdade aplicam-se métodos de tortura que acompanham o interrogatório. Para os pretores romanos, tortura é sinónimo de processo judicial, e um meio necessário no tratamento dos acusados. É por via da tortura (aplicada de variadas maneiras) que um réu é levado a julgamento, para apurar verdades ou extrair confissões. A tortura está, aliás, devidamente institucionalizada no código do Direito Romano, e prova disso são os estatutos jurídicos que se atribuem aos diferentes condenados, considerando o seu *status* social - que é o que determina o tratamento do réu. Tal facto é sobretudo evidente nas penas de morte, que são de ordem diferente: caso o réu seja cidadão romano, frequentemente a pena de morte dada é pena capital, a decapitação: “Hubo, pues, nuevo interrogatorio y se dió sentencia de decapitar a todos los que demostraron poseer la ciudadanía romana, y arrojar a las fieras a los demás” (“Cartas de las Iglesias de Lión y Viena”, Eusebius, *HE* V.I.3-63 in Bueno, 2012: 325).

O relato do processo de Santa Felicidade, por exemplo, dá-nos conta da condição nobre da mártir (Felicidade é descrita como sendo uma “mulher ilustre”, termo que se refere ao seu estatuto como cidadã romana) e aqui se verifica a correlação existente entre *status* (nobreza) e tipo de morte atribuída (Felicidade é decapitada)<sup>104</sup>. Caso os mártires sejam de outro *status* social, são várias as “opções” de morte: lançados às feras, queimados vivos numa fogueira, açoitados, condenados ao potro, etc.

O uso da tortura, em específico, é um dos momentos do julgamento romano mais documentados. A tortura é uma das características significativas do procedimento da *cognitio extra ordinem*. A sua frequência é atestada com o tipo de narrações que tornam

---

<sup>103</sup> A partir do século II d.C. este procedimento tende a prevalecer em detrimento da competência das autoridades locais. A Constituição de Diocleciano sancionou esta evolução.

<sup>104</sup> Cf. “Martirio de santa Felicidade y de sus siete hijos” in Bueno, 2012: 286-290.

peculiares as actas dos mártires. Sobretudo nestes documentos, encontramos extensas descrições que nos dão conta da diversidade de suplícios que se aplicam ao cristão que suportava “todo género de oprobio y tormento” (“Cartas de las Iglesias de Lión y Viena”, Eusebius, *HE V.I.3-63 in Bueno*, 2012, 317), aquando do momento de tortura.

A tortura é uma característica fundamental do procedimento penal romano. Qualquer procedimento judicial em que se busque uma confissão ou declaração mediante a flagelação do corpo do réu, entra dentro do modo habitual do julgamento romano. A tortura serve como ferramenta do Direito Penal, que utiliza a violência e a manipulação física com o objectivo de obter a verdade, o esclarecimento, ou algum tipo de declaração. O modo como tais revelações são conseguidas dá-se por via da tortura perpetrada contra o acusado, que fala ou confessa, ao mesmo tempo que padece.

Muitas actas dos mártires dão-nos descrições pormenorizadas da aplicação das torturas pelo magistrado, no desempenho da sua função de juiz. Em muitos dos casos narrados, as torturas funcionam como penas de morte indirectas, pois levam o réu ao fenecimento durante o interrogatório, mesmo antes de ser sentenciada a pena de morte.

Assim, podemos compreender que o objectivo da tortura não é a morte do réu, mas a obtenção de um certo tipo de declaração. No caso dos mártires, a declaração que os ilibaria da sentença seria a negação da sua religião, ou seja, a negação da sua fé e das suas crenças, a apostasia, coisa a que os verdadeiros mártires não cedem:

No es que nos espantaran los tormentos que se nos aplicaban, sino, mirando al último momento, nos sobrecogía el temor de que alguno pudiera apostatar. Sin embargo, día a día iban siendo prendidos los que eran dignos de esta gracia, llenando los huecos dejados por los apóstatas (“Cartas de las Iglesias de Lión y Viena”, Eusebius, *HE V.I.3-63 in Bueno*, 2012: 319)

Ao falar de tortura nas actas, deve-se esclarecer que existem diferenças entre os juízos que têm lugar antes e depois dos edictos: os juízos promulgados depois dos edictos seguem ordens e modos de procedimento determinados por estes. Antes dos edictos não existe acusação formal, estes correspondem a normas gerais de procedimento, enquanto os posteriores determinam normas que regem e dirigem o processo, aplicando uma regulamentação. Qualquer magistrado utiliza, assim, as armas de que dispõe – não para esclarecer uma causa, mas para obter uma declaração muito concreta que a lei lhes impõe:

alcançar uma declaração do acusado por palavra e acto, realizando o sacrifício, entregando propriedades, etc.

Em julgamento, vários são os casos documentados em que o acto de prestar culto à imagem do imperador ou a um deus pagão é sinónimo de apostasia: o objectivo primeiro do interrogatório é que o cristão renegue a sua fé. De tal facto, é exemplo, entre outros, a Acta do Martírio dos santos Carpo, Papilo e Agatónica, onde lemos as palavras do procônsul: “Supongo que tenéis noticia de los decretos de los Augustos sobre vuestra obligación de venerar a los dioses, gobernadores del universo; por lo cual os aconsejo que os acerquéis y sacrificuéis”; “Es menester que sacrifiqués, pues así lo ha ordenado el emperador” (“Martirio de los santos Carpo, Papilo y Agatónica *in* Bueno, 2012: 355-356); ou o do Martírio de Santa Sinforosa e seus sete filhos, segundo o qual Adriano, o imperador, mandou “detener a la madre con sus hijos, y exhortábalos con blandas palabras a que consintieran en sacrificar a los ídolos” (“Martirio de santa Sinforosa y de sus siete hijos” *in* Bueno, 2012: 261).

Apesar de não terem inventado a tortura, os romanos fazem vasto uso dela, sobretudo na pretensão de que os cristãos cometam apostasia. Os governadores da província, com total poder na sua aplicação, são exaustivos na utilização de tal método de persuasão. A mártir Sinforosa, aquando do seu próprio julgamento, diz: “Mi marido Getulio y su hermano Amancio, siendo tribunos tuyos, sufrieron por el nombre de Cristo diversos tormentos, antes de consentir en sacrificar a los ídolos, y, como buenos atletas, vencieron, muriendo, a tus demonios” (“Martirio de santa Sinforosa” *in* Bueno, 2012: 260).

Na sequência do interrogatório, onde a dinâmica das palavras acontece num debate de pergunta e pronta resposta do acusado cristão, que renega sempre a ideia de apostasia ou de sacrifício aos deuses, acontece o momento da tortura: “Inmediatamente, pues, mandó el procónsul que lo colgaron del potro y lo desgarraran con garfios. Y él, durante el tormento, gritaba: Soy cristiano. Desgarrado por mucho tiempo, desfalleció y ya no pudo hablar” (“Martirio de los santos Carpo, Papilo y Agatonica” *in* Bueno, 2012:357).

A partir das Actas podemos verificar que a aplicação da tortura se transforma em situações apologéticas e didácticas, úteis aos heróis martirizados: ao mesmo tempo que o seu sofrimento exalta a sua actuação heróica, os momentos dos suplícios tormentosos propiciam certas afirmações dos mártires em virtude da sua doutrina, enaltecendo e

hiperbolizando a via do sofrimento como *necesário* para o alcance da plenitude na fé do seu Deus.

O temor do sofrimento físico deveria motivar uma confissão, para que não se chegasse ao ponto da tortura. É deste modo que tal procedimento é entendido na cultura pagã. No entanto, no caso do cristão, tal efeito não se verifica: “Me amenazas – dijo – con un fuego que arde por espacio de una hora y luego se enfría; y es que ignoras los tormentos del juicio venidero y del fuego eterno contra los impíos” (“Martirio de San Policarpo” *in* Bueno, 2012: 269) – perante a apostasia, o sofrimento espiritual do cristão é tido como eterno. Assim, é preferível o sofrimento pontual em vida ao padecimento infinito na morte (na vida depois da morte):

Si nosotros temiéramos la perdición pasajera, incurriríamos en eterno suplicio; pero sabemos muy bien los premios que están aparejados para los justos y las penas que esperan a los pecadores; por eso no vacilamos en despreciar la ley humana, para guardar los mandamientos divinos. Y es así que los que desprecian a los ídolos y sirven a Dios omnipotente, alcanzarán la vida eterna; mas los que adoren a los demonios, con ellos irán a la perdición y al fuego eterno (“Martirio de Santa Felicidad y de sus siete hijos” *in* Bueno 2012:288).

Os mártires têm a certeza da sua recompensa ou do seu castigo: se, por um lado, existe o temor deste último, a sua atitude e procedimento perante a tortura tem em vista o seu bem último, o prémio da glória em Deus, infinitamente mais importante que o temor ou o padecimento pelo qual é necessário passar para o alcance de tal vida ao lado do seu Senhor: “Si me apartara de los mandamientos de mi Señor, que conozco por su Evangelio, entonces sí me esperan tormentos verdaderos y eternos” (“Martirio de San Máximo” *in* Bueno 2012:544).

Assim, perante os mecanismos de punição da cultura romana, a atitude cristã institui-se como um novo paradigma dentro das expectativas que gerem e determinam o desenrolar dos processos em tribunal. Conforme nota Elizabeth Castelli em *Martyrdom and Memory* (2004: 39), ao promover o sofrimento de um modo tão pouco usual, a ideologia cristã inscreve-se nas estruturas e práticas da sociedade imperial romana de modo absolutamente original. O modo como celebra o sofrimento destitui o poder dos

seus mecanismos de punição, e transforma o castigo em prémio e via para a felicidade. Se tivermos em conta que, muitas vezes, os *Acta Martyrum* que chegaram até nós passaram por um filtro cristão<sup>105</sup>, é fácil compreender quão proveitoso é, para a enfatização da glória do mártir, a descrição de atribuladas torturas e suplícios enquanto ele declara a sua fé. Na realidade, no contexto das actas, são mais importantes as palavras ou a conduta do mártir sob tortura do que propriamente a tortura em si, que lhe aplicam.

#### 4. “Sim, sou cristão”

Durante o interrogatório e o processo, são muitos os cristãos que se negam a responder a perguntas sobre quem são e o que fazem, respondendo genericamente “sou cristão”. Tal resposta, que virá a converter-se num arquétipo literário e doutrinário, verifica-se num grande número de actas, como, por exemplo, no relato do martírio de Blandina (“Soy cristiana, y nada malo se hace entre nosotros”); na acta do martírio de Santo Apolónio (“Sí, soy cristiano, y, por serlo, doy culto y temo al Dios que hizo el cielo y la tierra y el mar y todo lo que en ellos se contiene”); nas respostas de Carpo (“Mi primero y principal nombre es el de cristiano; mas si preguntas el que tengo en el mundo, yo me llamo Carpo) – isto apenas para citar alguns exemplos da vasta colectânea de textos que repetem a mesma fórmula, ainda que com pequenas variações (“Martirio de Santo Potino”; “Martirio de San Apolonio”; “Martirios de los santos Carpo, Papilo y Agatónica” in Bueno, 2012: 345-355).

Uma vez que o cristão se nega a responder a qualquer a pergunta em tribunal, torna-se impossível para o juiz averiguar a condição do acusado. Ao declararem como único nome e condição a sua crença religiosa (“Sou cristão”), os mártires não dizem nada durante todo o interrogatório, para além de exporem e repetirem o seu credo, a sua fé e a sua doutrina. O exemplo do martírio de Santo, cuja insistência na proclamação do nome cristão é muito categórica, (“Soy cristiano (...) - y ninguna otra palabra pudieron oír de su boca los gentiles” – Martirio de San Potino in Bueno, 2012: 320), comprova esta divina pertinácia.

---

<sup>105</sup> Na grande maioria dos textos reunidos na edição de Ruiz Bueno (2012), os narradores dos martírios são cristãos, o que sem dúvida envia a análise dos actos e dos protagonistas das Actas dos Mártires. Tal facto resulta da reescrita dos processos judiciais por testemunhas cristãs, que assim preservam a memória dos seus heróis em actos litúrgicos que recordam as paixões dos mártires, prestando-lhes culto.

Os efeitos de tal obstinação são vários. Para os cristãos, significa sobretudo uma atitude heróica: durante o processo em tribunal é obrigatório responder às perguntas do juiz. Assim, o mutismo dos mártires (ou as palavras absolutamente imbuídas em doutrina, que não respondem directamente ao questionário em que investem os pretores) enfatiza a sua resistência no infringir da lei. Para os tribunais, a atitude rebelde dos mártires, que não querem cooperar com o interrogatório, é suficiente para prosseguirem para a etapa seguinte. Então, exercem-se todos os graus de torturas no interrogatório. O objectivo último da aplicação da tortura, por parte da justiça, é o da quebra da atitude obstinada dos mártires ao afirmarem a sua fé.

Sem conseguirem demover os cristãos, as sevícias infligidas pelos carrascos romanos sobre os seus corpos resultam na composição do acervo textual de maior importância na presente investigação. É na insistência da aplicação da tortura que se desenrolam os mais impressionantes discursos e descrições das provações dos mártires, que se tornam para a posteridade testemunhos de verdadeiros exemplos de perseverança e de fé. Nem sempre é fácil determinar de forma esclarecedora de que modo acontece a aplicação da tortura. No entanto, a existência de tal procedimento dentro dos códigos legais romanos é inequívoca, e é devido à sua existência e aplicação que se manifesta e concretiza grande parte dos atributos dos mártires. É no momento das suas provações que os cristãos se expressam corajosos, perseverantes, fiéis, crentes e, sobretudo, *amantes de sofrimento*.

Os cristãos sofrem os suplícios que lhes são determinados, e consideram-nos úteis, e por isso desejam a tortura – pois serve-lhes como espectáculo e publicidade: “Señor Dios mío, mira la violencia que se me hace”. Assim, por via do sofrimento, o cristão está convicto de que alcança a sua salvação, “Por lo que ha de valerme delante de mi Dios, estoy sufriendo todo lo que sufro” (“Martirio de Tároco, Probo y Andrónico *in* Bueno, 2012:883)

O martírio, entenda-se, a execução pública de sujeitos (que resulta mais da recusa da prática do culto ao imperador do que da lei que proíbe ser cristão), passa a ser integrado no domínio do espectáculo quando sofre a transformação daquilo que começou por corresponder a uma punição legal numa situação que gradualmente se foi integrando no contexto das exhibições de violência, dissolvendo o cumprimento da lei em execuções públicas espectaculares, das quais os mártires tiraram o maior proveito.

## Capítulo VII

### O Martírio como uma estética da morte

#### 1. O anfiteatro como templo de elevação cristã por via do sofrimento

Durante o período do Império Romano, o advento do cristianismo traz enormes diferenças nas atitudes perante o sofrimento do corpo, e sobretudo no modo como a morte é dada a ver. Em *Martyrdom and Memory* (2004: 7), Elizabeth Castelli dá exemplo disto mesmo quando refere que a cultura cristã se encontra em competição directa com uma grande variedade de formas de entretenimento:

Christian culture found itself in direct competition with a wide range of forms of entertainment – the games, the circus, the theatre, the races. The arena became an especially charged venue where this competition come to be staged, since it was also the place where the executions of Christians could take place.

Tal diversidade de entretenimentos de morte concede uma grande variedade de corpos em sofrimento. Os corpos magoados ou decepados são visões corriqueiras do dia-a-dia romano, e só o martírio cristão vem conceder ao sofrimento um enquadramento bem diferente daquele que é costumeiro nos anfiteatros. Os cristãos, vendo o seu culto envolvido por um contexto e cultura de espectáculo que os condena, investem num uso insólito da arena, absolutamente apropriado aos seus propósitos doutrinários. Em vez de tomarem o anfiteatro como local de perdição, tornam-no templo de elevação por via do sofrimento e da expiação num contexto público.

Apesar de ser talvez difícil aceitar serenamente que, tanto os mártires condenados, como o público que assiste a essa morte, se possam encontrar numa linha artística com uma preocupação performativa e/ ou estética da morte, todos os intervenientes, desde os condenados, aos carrascos, como o público, se comportam e enquadram no domínio do espectáculo e dos eventos recreativos mais banais e populares, de pendor altamente performativo.

Deste modo, conforme dá testemunho o episódio de Agostinho que é mote e epígrafe desta dissertação, existe um certo tipo de objectos performativos que exercem um fascínio hipnótico sobre quem assiste, que se torna “um Alípio”, sobretudo se estes espectáculos dizem respeito a transgressões físicas e vitais que concretizam a possibilidade de apreciar mortes que não podem ser perscrutadas com leviandade.

## 2. O prazer do mártir na dor

Com o martírio estamos perante verdadeiros *performers* do sofrimento que dão a ver espectáculos de sangue insólitos por via do prazer que eles próprios, enquanto torturados, exibem na arena: “¿No ves cómo corre tu sangre al suelo?”, pergunta o governador Máximo a Probo, ao que este responde, “Mi cuerpo está en vuestro poder, pero a mí vuestros tormentos llegan como ungüentos de mirra” (“Martirio de Tároco, Probo y Andrónico” *in* Bueno, 2012: 865).

Para os cristãos o sofrimento converte-se “en motivo de salvación y confianza”, sendo o seu maior desejo “sufrir por amor de nuestro Señor Jesucristo” (“Martirio de San Justino” *in* Bueno 2012, 305). Sorrindo, padecem de dor, no padecimento encontram motivos para sorrir; “¿Qué te pasa, que ríes?” – questiona o pretor, respondendo o mártir Carpo, “He visto la gloria del Señor y me he alegrado, y no menos porque me voy a ver libre de vosotros y no tendré parte en vuestras maldades” (Martirio de los Santos Carpo, Papilo y Agatónica *in* Bueno, 2012: 358).

Tal gozo apresenta-se como excêntrico e desagrada ao gosto romano, mais habituado a vítimas que se consomem em agonia, choro, gritos e padecimentos afogados em sangue sofrido. O mártir comporta-se de uma forma absolutamente diferente, o que não deixa de causar a admiração dos seus espectadores que ficam, eles próprios, horrorizados com a experiência do mártir que, desentranhado, sorri, entoia cânticos, compõe o cabelo ou as vestes, e jubilosamente dá “Graças a Deus” por toda a Paixão pela qual, publicamente, o fazem passar.

O mártir é um verdadeiro amante do sofrimento. Sobrenaturalmente resistente a um leque variado de suplícios, e esgotadas todas as formas possíveis de tortura, o mártir termina frequentemente por ser degolado. Padecer e morrer de forma excruciante é o maior prémio que a sua existência pode ter, sendo aliás, em alguns casos, o seu último objectivo de vida. Tal gáudio expresso nos rostos dos cristãos só se pode compreender pela inversão que a concepção cristã aplica sobre a recepção do sofrimento: a paixão é

desejável e necessária por se constituir, desde o episódio de Cristo na cruz, como a via imediata para a vida verdadeira, a eterna, que será desfrutada ao lado do seu Senhor - para tal é necessário que se sofra convenientemente, suportando todos os suplícios, ao mesmo tempo que se proclama a fé em Deus, tal como Jesus exemplificou. A pretensão é sempre ter uma morte tortuosa perante uma vasta audiência. Os mártires passam por todo o tipo de torturas (que, na realidade, não os fazem sofrer, mas antes resistir) com uma atitude que se fortifica à medida que, por via dos suplícios, o seu corpo se debilita.

As descrições dos suplícios presentes nas actas de martírio são quase sempre impressivas do sofrimento aplicado ao mártir e expressivas da atitude cristã perante tal evento doloroso. Os tormentos têm qualidades performativas que são expressivas do modo original e inusitado com que os cristãos lidam com as circunstâncias da morte. Não há pejo em enumerar os objectos de tortura, nem decoro em assumir que é necessária a dor (e desejada com o corpo todo) para que se alcance a dignidade do martírio. Os cristãos impressionam o seu público pela constância sobrenatural dos seus corpos, que não protegem em prol de qualquer laço ou vínculo terreno.

### **3. O martírio no feminino**

O repúdio dos laços familiares pelos cristãos, em prol da sua afeição divina, é frequentemente expresso nas actas dos mártires. Os vínculos afectivos e familiares parecem ser especialmente convocados nas actas que tratam de mártires mulheres: em virtude da abnegação do seu papel como mães, filhas e mulheres em contexto terreno, estas mártires tornam a sua convicção religiosa mais intensa e impressionante aos olhos de quem as rodeia e tenta exasperadamente que prefiram a sua condição de progenitoras na terra à intenção de morrer como mártires para o divino: “Desgraciada, si tan suave es para ti el morir, deja al menos que vivan tus hijos (...) Ten lástima de tus hijos, jóvenes excelentes y en la flor de su edad” (“Martirio de Santa Felicidad” *in* Bueno 2012: 287).

A renegação da maternidade, sobretudo, é frequente na mártir mulher, e tal rejeição do seu apelo à maternidade, que vitimiza os seus próprios filhos, vem hiperbolizar e glorificar ainda mais esta mulher que se torna virilmente mártir, sem que as fraquezas da sua condição e natureza feminina o façam prever: “Ten lástima de tu hijo” – mas a bem-aventurada Agatónica respondeu: “A Dios tiene, que puede tener lástima de él” (Martirio de los Santos Carpo, Papilo y Agatónica *in* Bueno 2012: 358).

Não raras vezes os intervenientes da narrativa martirológica apelam ao sentimento de família para demover as mártires da sua predisposição para a morte. Um dos exemplos mais famosos desta circunstância é uma passagem do martírio de Santa Perpétua, onde o papel do pai é comovente na sua frequente tentativa de salvar a vida da filha, sempre que a visita no cárcere, nas vésperas da sua morte:

“Compadécete, hija mía, de mis canas; compadécete de tu padre, si es que merezco ser llamado por ti con el nombre de padre. Si con estas manos te he llevado hasta esa flor de tu edad, si te he preferido a todos tus hermanos, no me entregues al oprobio de los hombres. Mira a tus hermanos, mira a tu madre y a tu tía materna, mira a tu hijito, que no ha de poder sobrevivirte. Depón tus ánimos, no nos aniquiles a todos, pues ninguno de nosotros podrá hablar libremente si a ti te pasa algo". Así hablaba como padre, llevado de su piedad, a par que me besaba las manos y se arrojaba a mis pies y me llamaba, entre lágrimas, no ya su hija, sino su señora (Martirio de las Santas Perpetua y Felicidad *in* Bueno 2012: 392-393)

#### **4. Características do mártir enquanto performer da morte**

Afirmando a sua fé, os mártires jamais recuam perante o fim que se adivinha. E se, no exemplo feminino, tal pretensão ao martírio se desenha mais excêntrica do que a do mártir sem compromissos maternais ou familiares, no seu todo, o mártir como *performer* da morte reúne características que são transversais a todas as condições particulares de cada indivíduo que se dá ao martírio. São elas, sobretudo:

1. A decisão autónoma e firme da sua pretensão em morrer pela causa divina<sup>106</sup>.
2. A sua alegria com o sofrimento infligido.

---

<sup>106</sup> Apesar de os mártires passarem por um processo que os condena à morte, o seu martírio está muito para além da pena judicial: é um percurso necessário para a ascensão à vida em Cristo. Não esqueçamos também todos aqueles mártires que se entregam de livre e espontânea vontade ao martírio. A sentença de morte não é assim considerada uma obrigação, mas antes um prémio para os mártires.

3. A sua necessidade de exibição da sua condição de mártir, que seja expressiva em termos espectaculares.
4. O discurso e o comportamento do mártir<sup>107</sup>.
5. O espaço que ocupa<sup>108</sup>.
6. A relação que estabelece com o seu público.
7. O carácter dramático da morte que tem no anfiteatro<sup>109</sup>.
8. A simetria de estilo onde uma linguagem própria é composta de tonalidades doutrinárias, de discurso judicial e de qualidades dramático-literárias e performativas em cooperação<sup>110</sup>.
9. O universo específico que o mártir cria ao aproximar-se de uma forma de espectáculo (ou pelo menos de recriação) que o projecta (ao mártir) da esfera privada para a dimensão espectacular<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> A análise das actas permite-nos perspectivar uma espécie de personagem-tipo, com características de carácter e de discurso mais ou menos fixas.

<sup>108</sup> Em especial, o anfiteatro, dedicado a manifestações artísticas e de entretenimento.

<sup>109</sup> O mártir torna o momento da sua morte um espectáculo. Comporta-se como uma personagem que decide interpretar – a de mártir – seguindo um guião que lhe confere a progressão de um discurso longo e bem organizado, com características que são comuns a todos os sujeitos nas mesmas circunstâncias. O intérprete comporta-se de acordo com a sua personagem, construindo, a partir de uma situação real, um universo quase ficcional que se relaciona com a sua expiação, ao mesmo tempo que exhibe a sua condição de mártir e a sua morte para o público e carrascos ali presentes.

<sup>110</sup> As qualidades dramático-literárias referem-se ao tipo de construção frásica e de discurso, que compreendem o tipo de perguntas e de respostas dadas que gerem uma dinâmica e ritmo próprios do discurso teatral, criando situações textuais de contracena, assim como os gestos que são sugeridos pela acção proferida nos textos.

<sup>111</sup> Um mártir que decidisse morrer pela mesma causa numa esfera privada seria necessariamente menos mártir, ou mártir nenhum, precisamente porque elimina a possibilidade de ser visto por um grupo de pessoas suficiente para se constituir como público.

O grande número de actas que chegaram até nós permite verificar a recorrência de um certo tipo de vocabulário, de discurso e de atitudes, que compõem um cânone que se apresenta estabilizado em maior ou menor grau, dependendo dos casos – mantendo, contudo, semelhanças mínimas que são verificáveis em todas as actas.

O paralelismo entre actas permite definir o martírio como uma performance específica, que acontece de determinada forma, regido por um roteiro performático que determina o comportamento e o vocabulário a ser usado pelo protagonista na condição de mártir. Cada mártir corresponde a uma definição genérica e abstracta inicial, que experimenta uma série de características presentes dentro da especificidade de cada acta, onde uma soma de atitudes e palavras desenha um perfil performativo, por um processo cuja semelhança com a técnica performativa de pendor teatral se acentua, por via de o mártir se comportar como uma certa personagem-tipo<sup>112</sup>.

## **5. Os Mártires e os Padres da Igreja: apologia e censura do martírio**

A manipulação, por parte do mártir, das causas da dor, que o mártir tem para si como um prémio merecido para o alcance do estatuto divino, tornam espectáculo o seu sofrimento, um espectáculo desconcertante, inesperado e impressionante, colocando o martírio num lugar à parte daqueles entretenimentos genericamente praticados nos anfiteatros. As características enumeradas compõem o perfil do mártir e o martírio de uma forma que causou, dentro da doutrina cristã, várias expressões e interpretações por parte dos Padres da Igreja, que tanto exortam ao martírio como criticam todos aqueles que, não sendo perseguidos, se entregam à imolação.

Não raras vezes a abordagem cristã tende a criticar acerrimamente os jogos de morte e todos os que a eles acorrem fanaticamente. Agostinho, Tertuliano ou Lactâncio não se retraem em apontar o dedo e em enumerar as consequências nocivas de consumos tão contrários à ética cristã e à lei divina. São Justino confirma o pasmo do espectador romano, a quem não passa despercebida a expressão do mártir:

Yo mismo, (...) oía todo el linaje de calumnias que corrían contra los cristianos, pero al ver su impavidez ante la muerte y ante todo lo que comúnmente se tiene por espantoso, me di cuenta ser

---

<sup>112</sup> Cf. definição de caracter na *Introdução* de Maria de Fátima Silva a *Caracteres* de Teofrasto, 1999: 13-14.

imposible que fueran hombres malvados y entregados al placer. Porque qué amor del placer, qué intemperante, quién que tenga por cosa buena devorar carnes humanas, pudiera recibir alegremente la muerte, que ha de privarle de los que él tiene por bienes? Lo natural fuera que tratara de prolongar indefinidamente la vida presente y no soñar en denunciarse a sí mismo para la muerte (*Apol. II, 12 in Bueno, 2012: 294*).

No entanto, tais práticas são, também, paradoxalmente, apropriadas pelos redactores das actas, quando pretendem preservar a memória do sofrimento cristão como modelo de conduta. Se por um lado temos Atenágoras, o autor da *Legatio pro Christianis* dirigida a Marco Aurélio, ou Minúcio Félix a descreverem a perseguição daqueles que se excluem dos cultos pagãos (do qual a recusa de Alípio em assistir aos jogos de gladiadores, em *Confissões* de Santo Agostinho, poderá servir como paradigma), por outro, em documentos subsequentes, compreende-se a conveniência da presença do público cristão neste tipo de jogos: a assistência do sofrimento pacificado e jubiloso dos seus correligionários (suficientemente impressionante para converter novos seguidores) é, sem dúvida, desejada.

Quando se trata de abordar a execução de cristãos no contexto da arena, não raras vezes o discurso religioso tende a negar convenientemente o paralelismo existente entre os variados jogos e a performance do martírio: as características que censura nos jogos estão também presentes na situação do martírio, e não raras vezes o martírio toma as particularidades próprias de um espectáculo.

O espectáculo dos mártires dificilmente se dissocia da fé cristã e do culto religioso. Contudo, o modo particular como os mártires tomam conta da arena, a maneira como publicam e exercitam um modo próprio de ser perante o seu público (com a pretensão de chocar, com os seus actos insólitos de passividade dolorosa), torna-os a inspiração essencial para a promoção de uma religião que se amplifica segundo uma forma específica de sofrimento na arena.

Esta *forma de sofrimento* no anfiteatro só surge, e só é possível, porque, nesse evento que vitimiza o mártir, estão cerzidas duas coisas distintas: a fé e a ocupação da arena – do palco – o que só por si inscreve no mártir e atribui ao acto do martírio uma dimensão performativa que lhe é indissociável.

A perseguição não debilita, mas fortifica a Igreja, e a partir da arena, do anfiteatro, o espetáculo do martírio amplifica os seus efeitos. Assim, as palavras de Justino são como um augúrio do que este tipo de eventos de recriação viria a significar para o povo romano, principal público destes *performers*.

## 6. Ser visto para ser mártir

Todo o mártir tem necessidade do seu público, pois sem ele não existiria a exibição do sofrimento. Não é o sofrimento privado e em isolamento que é o pretendido na saga cristã do martírio, mas a exposição dele. É necessária a publicação da paixão em termos espectaculares em eventos onde, obviamente, o público tem um papel importante, conforme se verifica por exemplo no Martírio de São Policarpo, entre muitos outros, desempenhando funções cruciais para a complexidade da narrativa e da glória do mártir protagonista. Não raras vezes, este sofrimento glorificante é transmitido pelas falas do público que comenta o estado do martirizado, ou sugere a adição de novos tormentos à cena que testemunham na arena.

*Ser visto* é essencial à condição de mártir. Rapidamente a fama e moda dos mártires se espalha e, ao contrário do juízo de Justino, não poucas vezes, por via do entusiasmo que o espetáculo do mártir provoca, outros indivíduos se atiram autodidacticamente para o espaço de cena, da sentença de morte e da execução, para ali serem também imolados, e tornarem pública e espectacular a exibição da sua fé:

Una tal Agatónica, allí presente, que vió también la gloria del Señor que decía haber visto Carpo, dándose cuenta que ello era llamamiento al cielo, levantó su voz, diciendo " Este banquete, para mí está preparado, tengo, pues, que tomar parte y comer de este banquete glorioso" ("Martirio de los Santos Carpo, Papilo y Agatónica" *in* Bueno 2012: 358)

Perante os olhos de uma inumerável audiência, Agatónica encaminha-se para a fogueira inspirada pela expiação de dois condenados (Carpo e Papilo). Tal acontecimento é o protótipo da consequência eufórica que um espetáculo desta natureza tem naquela parte do público que se identifica com o performer em cena, o mártir, acabando por

mimetizar não a ficção ali presente, pois essa não existe, mas a verdade do acto final de pôr fim à própria vida.

O exemplo de Agatónica é manifesto da necessidade de o mártir *ser visto*, também por via de motivar a “extensão do espectáculo” preparado para aqueles que têm na *acto de ver* o seu desporto favorito. Não poucas vezes se assiste a estes martírios sem julgamento, destes mártires que passam directamente para o momento da sentença de morte (que eles próprios determinam para si, não aquela produzida por circunstâncias legais), evitando perder a oportunidade de morrer de tal modo espectacular.

No entanto, tal acto inspirado nem sempre chega às últimas consequências, e se, por vezes, o entusiasmo da cena no recinto do anfiteatro motiva outros fiéis a entregarem-se às circunstâncias do martírio, nem todos são capazes de uma performance tão audaciosa. Um cristão de nome Quinto, natural de Frígia, que havia casualmente vindo da sua pátria, entusiasmou-se com os eventos da arena e, “por su pronta voluntad de sufrir el martirio, se presentó muy confiado al sanguinario juez”. Contudo, assim nos dá a conhecer o desenrolar da narrativa, “la flaqueza venció a la voluntad”: Quinto é um dos vários exemplos documentados em que a adrenalina do momento não salvaguardou a necessidade do martírio: sacrificou aos deuses, salvando assim a sua vida ao cometer apostasia (“Martirio de San Policarpo” *in* Bueno, 2012: 266).

De resto, a catadupa de martírios espontâneos é constante nos anfiteatros de todo o Império. Tal facto deve-se também às actas dos martírios, tornadas homilias do ritual litúrgico: a memória dos mártires é tida como uma das fontes mais puras de fervor para o povo cristão. Ao mesmo tempo que as actas são assumidas como guias de conduta para todos os pretensos mártires, elas vão desenhando e fixando o mapa performativo das suas atitudes e dos espectáculos em que são protagonistas:

(...) por obra de los mártires, la mayor parte de los que habían abandonado la fe volvieron a entrar en el seno de la Iglesia y, otra vez concebidos, recobraron el calor vital y, vivos y llenos de vigor, se dirigieron al tribunal para sufrir el último interrogatorio (“Martirio de San Potino y los otros martires de Lión” *in* Bueno 2012: 325)

Os cristãos apropriam-se da lógica do espectáculo de modo a preservar as suas histórias, a documentação dos suplícios dos mártires reunidos nas actas servem de mote, de inspiração e de manual da sua performance. O espectáculo é uma dimensão essencial

da martirologia: os mártires têm necessidade do seu público, de serem vistos, e existe a premência da exibição da sua dor como espectáculo a ver. Conforme nota Elizabeth Castelli em *Martyrdom and memory* (2004: 34), o martírio não pode ser tomado como apenas uma simples acção:

Martyrdom requires audience (whether real or fictive), retelling, interpretation, and world – and meaning – making activity. Suffering violence in and of itself is not enough. In order for martyrdom to emerge, both the violence and its suffering must be infused with particular meanings. Indeed, martyrdom can be understood as one form of refusing the meaninglessness of death itself, of insisting that suffering and death do not signify emptiness and nothingness, which they might otherwise seem to imply.

Que melhor plataforma para impor esta perspectiva sobre a morte martirizada, do que o palco dos romanos? Se o martírio pode ser entendido como uma forma de recusar a falta de sentido da própria morte, de frustrar a ideia de que o sofrimento e a morte significam o “vazio” e o “nada”, então o martírio cristão vem trazer à acção de morrer um excesso de significado, coisa que até então o público romano tinha consumido como sendo gratuita e fortuita, tomando o fim das vidas das vítimas como o fim do evento recreativo.

Assim, na arena, o cristianismo manipula a seu favor aquilo que Castelli denomina como “spectacular gaze”<sup>113</sup>, entenda-se, a sedução do olhar, por parte do público, para a especificidade do evento do martírio. O martírio, e o modo como o mártir se apresenta no anfiteatro, sempre jubiloso, feliz e radiante com a ideia do seu próprio sofrimento<sup>114</sup>, transforma a dinâmica do espaço de cena e frustra o espectador habituado à mortandade e à violência das circunstâncias. O martírio passa a ter dois efeitos na audiência: o

---

<sup>113</sup> Cf. Castelli, 2004:106.

<sup>114</sup> “Sermones de san Agustín en el natalicio de las santas Perpetua y Felicidad” in Bueno, 2012: 405-406: “Los mártires de Cristo, por el nombre y justicia de Cristo, vencieron a uno y otro: ni temieron morir, ni temieron sufrir (...). Pues ¿dónde estaba aquella mujer cuando no se dio cuenta de su combate con una vaca bravísima y preguntaba cuándo iba a suceder lo que ya había sucedido? (...) Qué gozaba para no sentir esto? (...); Com qué plácer no celebran ahora espiritualmente su banquete! (...)”.

proselitismo de novos discípulos e/ou o descontentamento do prazer mórbido dos adeptos do sofrimento.

O significado que a doutrina cristã vem associar e adicionar a estes eventos de morte é que aqueles espectáculos de expiação são apenas o início de uma outra realidade. Os eventos de recriação, que tomam a morte por diversão, deixam de ser fortuitos e efémeros. Passam, antes, a ser encarados pelos cristãos (e pelos pagãos que se vêm confrontados com uma nova interpretação da morte física) como a extensão e propagação de uma realidade divina, que não é finita nem coincidente com a extinção da vida na terra:

Nuestro más ardiente deseo es sufrir por amor de nuestro Señor Jesucristo para salvarnos, pues este sufrimiento se nos convertirá en motivo de salvación y confianza ante el tremendo y universal tribunal de nuestro Señor y Salvador. (Martirio de San Justino *in* Bueno, 2012: 305).

A realidade dos jogos romanos é propícia ao sofrimento cristão, necessário à salvação em Deus. Sofrendo todos os suplícios a que são condenados, estes réus terão acesso imediato a uma serena vida divina. Mas, para que tal seja possível, é necessária a existência do público, que testemunha tal passagem do terreno ao celeste. O público acompanha essa passagem numa moldura performativa dramatizada, composta por condutas expectáveis em todo aquele que se pretende mártir – sobretudo no que diz respeito a uma espectacular afeição e aconchego no sofrimento, de tal modo impressionante que cativa de modo peculiar todos os indivíduos de todos os credos, que compõem a numerosa audiência que acorre aos anfiteatros. Este facto promove a propagação do cristianismo e, sobretudo, a propaganda da doutrina cristã.

## 7. A atitude do mártir perante a dor: o júbilo na hora da morte

Os milhares de olhos que o martírio reúne na arena tornam-se testemunhas da acção de Deus, acção esta que se manifesta na atitude do mártir perante a morte, na sua insensibilidade à dor infligida, no estado de êxtase e de júbilo que exhibe. A performance da mártir Blandina é esclarecedora deste tipo de efeito de Deus nos seus mártires, no espectáculo do anfiteatro:

Después de los azotes, tras las dentelladas de las fieras, tras la silla de hierro rusiente, fue finalmente encerrada en una red, y soltaron contra ella un toro bravo, que la lanzó varias veces a lo alto. Mas ella no se daba ya cuenta de nada de lo que se le hacía, por su esperanza y aun anticipo de lo que la fe le prometía, absorta en íntima conversación con Cristo. (“Carta de las Iglesias de León y Viena”. Eusébio, *HE*, V, I, 3-36 in Bueno, 2012: 327)

Ou, também, a descrição do martírio das Santas Perpétua e Felicidade:

(...) Brilló, por fin, el día de su victoria y salieron de la cárcel al anfiteatro, como si fueron al cielo, radiantes de alegría y hermosos de rostro, si comovidos, acaso, no por el temor, sino por el gozo. Seguía Perpetua com rostro iluminado y paso tranquilo, como una matrona de Cristo (...). Felicidad iba también gozosa de haber salido bien del alumbramiento para poder luchar con las fieras , pasando dela sangre a la sangre, de la partera al gladiador, para lavarse después del parto con el segundo bautismo. (...) Perpetua cantaba himnos pisando ya la cabeza del egipcio; Revocato, Saturnino y Sáturo increpaban al Pueblo, que los miraba. (“Martirio de las santas Perpetua y Felicidad” in Bueno, 2012: 399-400)

Os mártires avançam para os seus suplícios com o rosto inebriado de glória e graça, as correntes que os prendem, exibiam-nas como um adorno e distinção, e sofrem generosamente todas as torturas<sup>115</sup>: “yo me gloriaré en mis sufrimientos y saltaré de gozo en mis llagas, y mediré mis méritos por el peso de mis dolores. Cuantos mayores tormentos sufriere, mayor premio he de recibir” (“Martirio de San Policarpo” *in* Bueno, 2012: 269). Dando glória ao mesmo Deus protector, temos os exemplos das mártires Perpétua e Felicidade que, enlevadas, se encontram na arena absolutamente alheias à dor das circunstâncias do seu martírio; São Policarpo é descrito como seguindo de boa vontade para a fogueira; Carpo, que sorri quando é cravado num poste para se concretizar o seu calvário, entre outros.

Nas descrições de sacrifícios semelhantes, é sempre maior o gozo que o lamento dos mártires quando se encontram em situação de martírio. E esta relação com a dor não passa despercebida a quem assiste. As reacções dos observadores são bastante impressionantes, também descritas em variadíssimos documentos. Mais uma vez, as Actas dos Mártires são um local fértil para encontrarmos narrações variadas das respostas do público, esse amante do sofrimento cada vez mais surpreendido por verificar que o apreço pelo tormento existe também na própria vítima, a cuja dolorosa performance assiste.

---

<sup>115</sup> Cf. Bueno, 2012: 323-327.

## Capítulo VIII

### Um público ávido de sangue

#### 1. O corpo dilacerado do mártir

As descrições dos corpos dilacerados dos mártires são sempre espantosas. A vitalidade com que neles se expressam os ânimos dos torturados aproxima-se do domínio do incrível e sobrenatural. Só a presença do divino, que toma o corpo do mártir como sua habitação, pode suportar tamanhos tormentos, sempre impressionante aos olhos do público que assiste a tal performance. É pela presença de Deus, que é afinal quem sofre os tormentos do cristão, que se manifesta a vitalidade e virilidade dos mártires nas circunstâncias mais atrozes:

Su pobre cuerpo era testimonio vivo de lo que con él se había hecho: todo él era una llaga y tumor, contraído y sin forma exterior de hombre. Mas sufriendo en él Cristo, cumplía grandes hechos de gloria, aniquilando al adversario, y demostrando, para ejemplo de los demás, que nada hay espantoso donde reina la caridad del Padre, ni doloroso donde brilla la gloria de Cristo. (“Carta de las Iglesias de Lión y Viena”, Eusebius, *HE*, V, I 3-63 *in* Bueno 2012: 321)

Raramente o mártir sofre, realmente. Crê-se que a paixão que lhe é infligida não é senão sentida pelo seu protector, Cristo: é por isto que o júbilo e gozo do martirizado é possível, e é possível também algum alento, por parte do supliciado, para fazer escárnio daqueles que perdem forças na aplicação do maior ciclo de torturas, sem conseguirem qualquer manifestação de dor ou sofrimento: “No son tormentos, sino unciones, éstos que se sufren por el nombre de nuestro Señor Jesucristo.” – diz São Máximo quando, durante o seu processo de inquirição, o torturam com vergastadas (“Martirio de San Máximo” *in* Bueno, 2012: 544).

## 2. Reacções do mártir e do seu público

Útil no averiguar da recepção do público é a *Carta das Igrejas de Lyon e Viena* de Eusébio de Cesareia, documento que reúne descrições do martírio de vários cristãos, assim como a narração das reacções de um público pouco habituado a vítimas tão impertinente e insensíveis ao sofrimento que se lhes inflige. Este testemunho retrata com clareza a constância, firmeza e superação da dor do mártir, que não se coadunam com o prazer sangrento do povo romano.

Os depoimentos aí presentes são suficientemente expressivos da recepção do público, constituindo-se por vezes como paisagens verdadeiramente gráficas do tipo de consumos do Império. Podemos concluir, acerca das palavras de Eusébio, que é sobretudo a constância dos mártires o que mais admira e exaspera as gentes do anfiteatro. Vendo os mártires permanecerem firmes,

Gentes de suyo feroces y bárbaras, incitadas además por la fiera feroz por excelencia, era difícil pusieran término a su furor, y así su insolencia volvió nuevamente a ensañarse, ahora de modo peculiar en ellos, sobre los cadáveres de los mártires. El haber sido vencidos por éstos, no sólo no excitaba en ellos sentimiento alguno de vergüenza – y es que eran gentes que ya no tenían razón de hombres - sino que, antes bien, ello encendía más su furor, como de fiera, y gobernador y chusma competían en muestras de odio inicuo contra nosotros (...)” (“Carta de las Iglesias de Lión y Viena”, Eusebius, *HE*, V, I 3-63 in Bueno 2012: 327)

O testemunho torna bem presente a peculiaridade da vítima cristã, do seu comportamento na arena, potenciadora da reacção em massa, desejosa de assistir a mortes atrozes, com as quais a persistência do mártir não se coaduna. Neste caso, o autor da narração não se escusa em comparar a turba com as demais feras usadas no anfiteatro, para ele os animais e o público ali presentes partilham da mesma irracionalidade, são todos “feras” apenas capazes de rugir de raiva e de ranger os dentes.

A ferocidade da reacção do público descrita por Eusébio só se explica pela atitude atípica daquela vítima de credo diferente da turba pagã, reagindo de modo inesperado e inusitado com um sorriso à provocação da dor, e que enfurece o público habituado ao

espectáculo de suplícios, agonia e desespero. A vontade de execução do público pretende, não raras vezes, sobrepor-se à determinação ou aos procedimentos legais dos julgamentos – “(...)la chusma que rodeaba el tribunal rompió a gritos contra él (pues era persona distinguida), y el gobernador no quiso acceder a la demanda, por más que era de toda justicia” (“Carta de las Iglesias de Lión e Viena”, Eusebius, *HE*, V, I 3-63 in Bueno 2012,318) – gritando e manifestando a vontade de pena de morte sobre os réus ainda por julgar.

### **3. O exemplo do Martírio de Blandina, Epágato, Potino, Santo, Maturo, Átalo: o público não perdoa**

O relato que Eusébio dedica ao martírio de Blandina, Epágato, Potino, Santo, Maturo, Átalo, por exemplo (a descrição dos seus processos, o vocabulário e universo de acções aí expressas) é significativo para a captação da violência que a audiência adopta e pratica recorrentemente contra as vítimas cristãs dos processos judiciais.

Eusébio de Cesareia descreve, com a mais singela crueza, na sua máxima expressão, essas atitudes. Para isso o autor adopta uma forma que enaltece os mártires, ao apontar com frequência quais as suas fragilidades como seres humanos. Por exemplo, cuidando do caso de Pôntico, aponta a sua jovem idade, no caso de Blandina refere a delicadeza do género feminino, e a propósito de Potino não esquece a idade avançada do mártir, nunca descurando o foco nas características específicas dos condenados que revelam quão débeis e vulneráveis são os cristãos nestas circunstâncias:

En aquel momento lo arrastraron desconsideradamente por el suelo y descargaron sobre él una lluvia de golpes. Los que estaban más cerca cometían contra él toda suerte de insolencia, a bofetadas y puntapiés, sin respeto alguno a su edad; los de más lejos le disparaban lo que cada cual hallaba a mano, y todos hubieran pensado cometer un grave pecado -y pecado de impiedad- si se hubieran quedado a la zaga en los desacatos contra el anciano, pues de esta manera creían ellos vengar a sus dioses. (...) sin lástima de la tierna edad del muchacho, ni cortesía al sexo de la mujer, los sometieron a toda clase de sufrimiento y les hicieron pasar por todo

el ciclo de torturas (...) (“Carta de las Iglesias de León y Viena”, Eusebius, *HE*, V, I 3-63 in Bueno 2012: 322-327)

Repare-se na extrema e incontida violência descrita que o autor contrapõe à nomeação das fragilidades dos mártires. Note-se a natureza e características específicas enaltecidas por Eusébio para revelar a crueldade do público: a audiência não tem em conta as idades dos mártires (Potino é idoso, e Pôntico, irmão de Blandina, tem quinze anos), nem o sexo dos condenados (no exemplo, Blandina é a única mulher, mas nem por isso lhe é aplicada uma pena ou tortura mais leve devido à fragilidade do seu género). Estes relatos estão construídos no enquadramento da doutrina cristã, à luz da qual a referência aos pontos fracos dos mártires permite enaltecer as suas mortes dolorosas e afirmar com maior grandeza a sua santidade. Ainda assim, o que é importante aqui é que estas vítimas cristãs provocam sensações e reacções excêntricas no seu público, por via de manifestarem uma relação absolutamente diversa do habitual com o evento. O seu comportamento atípico despoleta a ânsia de mais e maior crueldade. O entusiasmo em condenar o cristão é tão violento que não poucas vezes se antecipa a qualquer procedimento legal. Existe, neste público, uma implicação na primeira pessoa, é ela própria, a chusma, a “turba”, essas “gentes em si mesmas ferozes e bárbaras” que desferem golpes, atiram objectos e lançam insultos contra os mártires. De destacar o ódio e rancor que acompanham tais atitudes, que são motores para que o tumulto se torne um evento motivado pelo furor de querer ver sofrer e padecer aqueles que “permanecem firmes” e “menosprezavam simulacros” adorados pela audiência.

#### **4. O frustrar de expectativas do público romano: o mártir não sofre**

Segundo o relato das actas, o castigo a que deveria corresponder o martírio não é senão o que os mártires desejam: morrer com extrema violência. Assim, ao torturarem o “destruidor obstinado dos nossos deuses”, o “violador dos nossos templos”, o povo romano mais não faz que facilitar a progressão do cristão na sua carreira de fé:

Furioso de ira, todo el pueblo de judíos y gentiles (...) vociferó entonces: "Este es el maestro de Asia, el padre de los cristianos, el destructor obstinado de nuestros dioses y violador de

nuestros templos, el que enseñaba que no se debía ofrecérseles sacrificios y adorarse las imágenes de los dioses. Por fin ha alcanzado lo que deseaba" ("Martirio de San Policarpo según la versión latina" in Bueno, 2012: 269)

O passo deixa bem evidente o ódio que tais vítimas provocam no público, por não partilharem das mesmas crenças que o culto pagão. Relata sobretudo o modo como é entusiasta e participativa a audiência perante tal espectáculo de martírio, chegando mesmo a pedir, para somar à execução, que se soltasse contra o mártir um “leão furioso”, sendo determinada a morte de Policarpo “por comum e unânime consentimento de todos”, conforme se pode ler na progressão da narrativa. Tendo sido sentenciado que Policarpo “fosse queimado vivo”, o povo voou “para buscar lenha e estacas” para que se concretizasse a pretensão atroz da nação romana<sup>116</sup>.

O martírio de Policarpo é demonstrativo da amplitude narrativa que é dedicada à reprodução da reacção do público. A extensão do discurso, que se presta à descrição do ódio da audiência, é útil sobretudo para enfatizar a glória do mártir, que se digladiava com uma turba a quem várias vezes é atribuído o papel de demónio, nesta luta do performer de Cristo na arena. Em *Martyrdom and memory* Castelli refere:

In some texts, the audience is the diabolical engine driving the event, as it does in the martyrdom of Polycarp, when the crowd shouts for Polycarp’s immolation (Castelli, 2004: 120)

Tomando a audiência como uma das personagens mais recorrentes das narrativas martirológicas, Castelli atribui-lhe a qualidade de *topos*<sup>117</sup>, no cânone performativo dos enredos dos martírios, desempenhando diversas e importantes funções narrativas, tal como o estudo descreve.

Os mártires cristãos, esses, seguem para a morte absolutamente conciliados com o seu destino; avançam perfeitamente felizes para o anfiteatro como se partissem para o céu, de semblantes radiantes e corações mais cheios de alegria do que de medo, conforme

---

<sup>116</sup> Cf. Martírio de São Policarpo segundo a versão antiga latina” in Bueno, 2012:269.

<sup>117</sup> “The audience itself becomes a complex *topos* in Christian narratives, and it performs a variety of narrative functions” (Castelli, 2004: 120).

nota Frederic Palmer em *Heretics, Saints and Martyrs* (1925: 198): “they went out from the prison to the amphitheatre as if to heaven, glad and radiant in countenance, their hearts beating with joy rather than with fear”. Para o público que os observa, esta alegria corresponde ao frustrar das expectativas, pois vai até ao anfiteatro para ver um espectáculo e depara com outro:

(...) no sólo no sucedió nada de lo que ellos pensaron, sino que, contra todo lo que humanamente era de esperar, su pobre cuerpo se reanimó y enderezó en la tortura segunda, y Santo recobró su forma normal y uso de los miembros, de suerte que el potro, esta segunda vez, no fué para él, por la gracia de Cristo, tortura, sino curación (“Carta de las Iglesias de Lión y Viena”, Eusebius, *HE*, V, I 3-63 in Bueno 2012: 321)

Nem carrascos nem público assistem àquilo que os levará ao anfiteatro. Santo, o protagonista do excerto, não apresenta o espectáculo habitual, não se verga nem definha em tormentos, nem mostra qualquer sinal de sofrimento. Antes, como é dito, a cada suplício aplicado, o corpo de Santo “reanimou-se e revigorou”, em vez de padecer com mais lentidão, e de se debilitar por via da violência que contra ele se investia, ele “recuperou a sua forma normal e o uso dos membros”.

Esta inversão dos acontecimentos, e a clara manifestação de que a aplicação de qualquer flagelo é, para estes mártires, não “tortura, senão cura”, é aquilo que suscita a raiva e a inusitada excitação (por irritação) das testemunhas que assistem ao martírio:

Así pues, Maturo, Santo, Blandina y Átalo fueron expuestos a las fieras para público y general espectáculo, cebo de la inhumanidad de los gentiles, dándose expresamente un día de juegos a costa de los nuestros, (...) fueron arrastrados por las fieras, y sufrieron, en fin, cuanto una plebe enfurecida ordenaba con su gritería, resonante de unas y otras graderías. El último tormento fué el de la silla de hierro rusiente, sobre la que dejaron socarrar los cuerpos hasta llegar a los espectadores el olor a carne quemada. Mas ni aun así se calmaba aquella chusma, antes se enfurecía más y más, empeñados en vencer a todo trance la paciencia de los

mártires. Mas ni con toda su rabia y empeño lograron oír de labios de Santo otra palabra que la que estuvo repitiendo desde que empezó a confesar su fe (“Carta de las Iglesias de Lión y Viena”, Eusebius, *HE*, V, I 3-63 in Bueno 2012: 323-324)

Não raras vezes é a própria multidão que protagoniza a agressão contra os mártires, mesmo antes da sentença dos pretores ou das torturas dos verdugos. Existe uma participação efectiva da audiência nos eventos que acontecem na arena, o martírio cristão gera no público um fanatismo genuíno, ao mesmo nível de outros entretenimentos que ali se proporcionam. O público sente-se convocado para a cena, palpita, grita, participa do cenário sangrento que ali se compõe, ordenando torturas mais originais quando a persistência do mártir parece vencer todo o ciclo de torturas que os esbirros tinham preparado para eles.

A paciência parece ser a qualidade que mais habilmente os mártires “põem em cena”, convocando-a para a arena para suportarem os suplícios. Mais uma vez, como se lê na descrição do martírio de Maturo, Santo, Blandina e Átalo, não foi suficiente expô-los às feras. Segundo o relato, a audiência daquele dia teve a liberdade de ordenar toda a gama de suplícios que lhes aprouvesse, “sofreram enfim quanto uma plebe enfurecida ordenava com a sua gritaria, que ressoava de todas as bancadas”. Veja-se também, que, neste relato, se verifica o modo bem útil como as vítimas cristãs alimentam a necessidade de *panem et circenses* instituída no império, “dando-se expressamente um dia de jogos à custa dos nossos” tal como refere o narrador.

As vítimas cristãs sofrem heroicamente tudo o que a turba grita entusiasticamente contra eles: “Christian victims heroically endured all that the people en masse heaped on them: abuse, dragging, stoning, despoiling, imprisonment and all that enraged mob is likely to inflict on their most hated enemies” (Kyle, 1998: 249). Para além do suplício consignado pela lei, aguentam com perseverança e alegria a agressividade física e moral a que são submetidos pelo seu público: “Ante este espectáculo, todo el vulgo, presa de estupor, no se cansaba de admirar el ánimo de los cristianos, y luego se oyeron gritos de: Tormento a los culpables!” (“Martirio de san Policarpo según la versión antigua latina” in Bueno, 2012: 265).

Esclareceu-se já anteriormente o modo útil como a arena do anfiteatro prevê à aniquilação dos inimigos, criminosos e prisioneiros de guerra do Império, que se encontram em larga escala amontoados nos cárceres do território. Mas sem dúvida estas

vítimas são de espécie diferente, pois não padecem, não sofrem nem gritam como os demais participantes da arena, “nem com toda a sua raiva e empenho conseguiram ouvir dos lábios de Santo outra palavra para além daquela que repetiu desde que começou a confessar a sua fé”. Com os mártires cristãos, o espectáculo a ver é de paciência, de júbilo e gozo na dor, desfrute este que não compadece a chusma que lhes grita, “empenhados em vencer a todo o custo a paciência dos mártires”. Os mártires praticam a paciência com ânimo generoso, e suportam todo um cúmulo de agressões da plebe, inflamada em massa. Com firmeza “aguentam os “gritos”, e sem se debaterem vêem-se arrastados e despojados entre golpes.

Não se pense, todavia, que entre o público apenas se encontra o gosto cru que se manifesta na euforia de expiações no anfiteatro. À raiva que o povo pagão tem pela população cristã, sucede por vezes a manifestação de comiseração perante o seu sofrimento. Apesar de ser mais frequente a descrição de uma atitude que, por vezes, ainda que raras, não se identifica com a compaixão para com as vítimas da arena, o espanto e a admiração do público são substituídos por alguma sensibilidade genuína para com o cenário sangrento:

Corriales la sangre por ambos costados y, descubiertas sus entrañas, estaban de manifiesto todos los miembros internos, de suerte que el pueblo mismo que los rodeaba em corro lloraba ante el horror de tanta crueldad y no podía contemplar sin lágrimas lo mismo que él había querido se hiciera. Sin embargo, los mártires que sufrían no exhalaban un gemido, ni la fuerza del dolor lograba arrancarles un quejido; antes bien, pues cada tormento era de buena gana aceptado, todos los soportaban con paciencia (“Martirio de San Policarpo según la versión antigua latina” *in* Bueno, 2012: 265).

## 5. O Atleta de Cristo

A resistência dos mártires durante os seus martírios é algo espantoso, a dureza dos seus sacrifícios contrasta com a sua alegria. A sua prestação é avaliada no anfiteatro como se fora prova de um atleta de Deus. Os mártires do anfiteatro são os atletas de Cristo, assunção frequentemente presente nas Actas de Martírio. Tal como refere Barbara K. Gold na sua obra *Perpetua Athlete of God*, as imagens e ideologias dos jogos do anfiteatro e as importantes incorporações culturais a eles associadas, transformam a ideia de mártir. Numa sociedade que dispõe de um leque de divertimentos e entretenimentos tão variados na arena, os mártires são olhados como mais uns atletas, que ali competem pelas suas vidas de um modo virtuoso: “Further, athletes and martyr-athletes were showcased in spectacles in the amphitheaters” (Gold.B. K. 2018:28).

Os mártires distanciam-se dos restantes condenados que são levados ao anfiteatro; são tidos como os campeões de Cristo, e estão mais próximos dos gladiadores ou dos aurigas das corridas de cavalos do que propriamente da condição de condenados. A assunção de que estão ali para competir, como atletas de Cristo, é uma metáfora que se instala na referência aos mártires cristãos presentes a jogos para enfrentarem a sua pena. E atletas são, de facto, *performers*, sem dúvida, de um espectáculo particular.

O martírio de cristãos gera fanatismo, e a sua popularidade é tão grande ou mesmo maior do que a dos atletas mais distintos; a comparação dos mártires a atletas é frequente e verifica-se em várias actas de martírio.

A título de exemplo, transcrevam-se alguns excertos que apresentam o padrão *mártir* = *atleta* nas suas descrições.

Martírio de São Potino:

(...)los martirios con que los santos salieron de este mundo se dividieron en muchas formas. Y es que la corona que habían de ofrendar al Padre, si bien una en sí, estaba formada de diversos colores y variedad de flores. Y a su vez, era preciso que los generosos atletas, tras la variedad de sus combates y alcanzada brillante victoria, recibieran la grande corona de la inmortalidad. (...) Átalo, reclamado a grandes gritos por la muchedumbre, como

persona distinguida que era, entró en el anfiteatro con el paso firme de un atleta adiestrado, apoyado en el testimonio de su conciencia, pues se había legitimamente ejercitado en la milicia cristiana y había sido siempre entre nosotros un testigo de la verdad. (*in* Bueno, 2012: 323,324-325)

Martírio dos Santos Carpo, Papilo e Agatónica: “Mandado también suspender éste del potro, fué desgarrado por tres parejas de verdugos que se sucedieron, sin dar más voz, sino soportando como generoso atleta la rabia del enemigo” (*in* Bueno, 2012: 357)

Martírio de São Máximo: “Y de este modo fue arrebatado el atleta de Cristo por los ministros del diablo, mientras él daba gracias a Dios Padre por Jesucristo, Hijo suyo, que le juzgó digno de vencer, luchando, al diablo.” (*in* Bueno, 2012: 545)

Martírio de Perpétua e Felicidade: A mártir Perpétua, a propósito de uma das suas visões, descreve como ela própria se transformara num atleta na arena: “Mas también a mi lado se pusieron unos jóvenes hermosos, ayudadores y partidarios míos. Luego, me desnudaron y quedé convertida em varón. Y empezaron mis ayudadores a frotarme con aceite, como se acostumbra hacer en los combates”.<sup>118</sup> (*in* Bueno, 2012: 385)

Em *Philosophy as Training for Death* (2006: 726), Kelly faz referência ao uso generalizado do imaginário “agnóstico e atlético” nos textos do cristianismo, identificando-o do seguinte modo:

1. Os atletas são francamente apreciados no contexto do império, tal como os mártires, mas por motivos diferentes.
2. Tal nomeação dos mártires como atletas toma-os como *performers* da arena, ao mesmo nível deles.

---

<sup>118</sup> Apesar de a referência não ser directa, por não aplicar o vocábulo “atleta”, a narração da visão de Perpétua coaduna-se com a descrição dos rituais de preparação dos atletas para entrar em prova: o costume atlético de depilar-se e untar o corpo com azeite antes de uma competição é de origem espartana.

3. O martírio é amiúde representado como um empreendimento que pressupõe treino. Os cristãos são frequentemente retratados como estando em preparação (em treinos) para o evento do martírio. Nomear o mártir como “atleta” atribui-lhe também essa necessidade de “treino” que é exigido a tal *performer*. Um mártir prepara-se, dedica-se, como um atleta, para a sua prova final.
4. Os atletas são humanos sob condições físicas extremas – tal como os mártires, cujos corpos “sobrenaturais” exibem uma condição física extraordinária no momento dos seus suplícios, ao não se vergarem perante a dor, nem darem qualquer manifestação dela.

A equiparação do mártir ao atleta mantém-se como elemento descritivo ao longo dos séculos. A metáfora mártir-atleta explora o modo como o mártir se apresenta na arena, perfeitamente preparado para a sua competição – a prova final – que é frequentemente relatada como sendo um “combate contra o demónio”. Os “atletas de Deus”, como também são chamados, praticam o melhor *fairplay* nos seus “desafios”.

Por parte dos mártires, só é possível ascender a uma tal condição espiritual e física por via de um intenso trabalho e exercício da paciência, da perseverança e da resistência à dor. Os mártires têm um rigoroso treino como se fosse de alta competição, à semelhança dos atletas, que se rege por uma disciplina extrema de hábitos alimentares, de “convivência espiritual com sofrimento, como uma necessidade e como caminho para a glória”<sup>119</sup>. Seguindo ainda a autora de *Philosophy as Training for Death*, (2006:726), compreendemos a existência de um trabalho que investe no cultivo de um “eu sofredor”:

(...) ancient Christian literature, including the martyr acts as well as other types of writings, represents some early christians as participants in training for martyrdom. The agonistic and athletic imagery used to describe martyrdom in the *acta martyrum* also suggests that some Christians thought of themselves as preparing for the event of martyrdom.

---

<sup>119</sup> Cf. Kelly, *Philosophy as Training for Death*, (2006:726).

Este “eu-sofredor” de que nos fala Kelly é o que inspira e possibilita a exortação ao martírio, que serve como guia da preparação destes atletas. Tertuliano, Eusébio ou Orígenes são alguns dos autores que defendem uma ideia de treino, de ensaio para esse evento supremo e absolutamente necessário do percurso cristão – o martírio.

Deste modo, sucedem-se os conselhos e as normas de conduta para ascender à condição de atleta de Deus. Tertuliano escreve assim, em *Exortação ao Martírio*, I.1:

(...) recibid también algo de mi parte, que os sirva también para sustento de vuestro espíritu. (...). Cierto que no soy yo quién para dirigiros mi palabra; pero también es cierto que los más diestros gladiadores no solo reciben avisos de sus maestros y directores, sino de cualquier idiota y ocioso que les grita de lejos, y no es raro que sean aprovechadas sugerencias venidas del Pueblo mismo. (*in* Bueno, 2012: 361)

Ainda na sua *Exortação ao Martírio*, III.3, Tertuliano investe na comparação dos mártires com os atletas, sobretudo no que diz respeito à preparação do cristão para o seu sacrifício no anfiteatro:

Por semejante manera se separa a los atletas, para obligarlos a más estricto tenor de vida y dedicarlos al robustecimiento de sus fuerzas: se abstienen de la lujuria, de comidas exquisitas, de bebidas demasiado agradables. Se los fuerza, atormenta y fadiga, pues cuanto más trabajaren en los ejercicios, más esperanzas hay de victoria (*in* Bueno, 2012: 364).

Também Eusébio de Cesareia consigna na sua *História Eclesiástica*, VI, 1-6, na narração do “Martírio de São Leónidas e outros mártires de Alexandria”, os princípios que devem corresponder ao treino destes atletas de Deus, descrevendo Orígenes como exemplo do treino rigoroso:

Mas lo que antes que todo opinaba deberse guardar, eran los consejos evangélicos del Salvador, tanto los que nos exhortan a

no tener más que una túnica y no llevar calzado, cuanto los referentes a no andar preocupados por el día de mañana. (...) Dícese también que, por muchos años, no pisó la tierra con calzado alguno, ni probó el vino, ni se permitió la mayor parte de su vida regalo alguno en la comida, fuera del necesario sustento, de suerte que ya entonces estuvo en peligro de trastornos de estómago y tisis de pecho. Un hombre que daba tales ejemplos de santidad a los que le miraban, natural es que incitara a su imitación a muchos de los que frecuentaban su escuela (...) (in Bueno 2012: 417).

O homem de quem Eusébio fala, Orígenes, é alguém que se toma como exemplo na carreira de atleta de Deus. Em vários documentos são descritas as suas acções e opções rigorosas na perspectiva de se encaminhar para a via do martírio – apesar de, no final, ter sido poupado a ele.<sup>120</sup> Em *Exortação ao Martírio*, este autor exhibe o seu modo de ascender à perfeita condição de mártir: aconselha a renunciar aos bens materiais e aos prazeres do dia-a-dia, promovendo um ascetismo de génese filosófica grega dentro da Igreja. Tal como Greer (1979: 3) refere na introdução da sua obra (*Origen, An Exhortation to Martyrdom, Prayer and Selected Works*), Orígenes foi poupado ao martírio, mas abraçou com disciplina uma atitude ascética sobre a vida, praticando o jejum e sono moderado. A mesma contenção aplicava-a relativamente ao vestuário e à posse de quaisquer bens<sup>121</sup>.

O atleta de Deus é, assim, o Mártir que melhor desempenha o seu papel de sofredor, e que se prepara antecipadamente para o sacrifício. A sua vida constitui-se como uma carreira que prepara o momento da sua morte, perante um público numeroso, que se impressionará tanto com o Mártir quanto com a sua resistência ao suplício. O desempenho do seu papel e a exibição da sua dor são fundamentais para alcançar a fama pela sua performance.

---

<sup>120</sup> Orígenes acabou a sua vida em Tiro, onde foi sepultado.

<sup>121</sup> Ao mesmo tempo, no entanto, cristãos como Clemente de Alexandria consideram que o martírio, embora talvez desejável, não deve ser procurado, e alguns cristãos gnósticos acreditam que o martírio é desnecessário e equivale a suicídio.

## Capítulo IX

### Martírio como proto-performance

#### Reminiscências na *body-art performance*

O trabalho de memória feito pelos primeiros cristãos, que fixa para a posteridade a História da perseguição e do martírio, é uma forma de criação de cultura, na qual a identidade cristã é marcada indelevelmente pela experiência colectiva do sofrimento. A disseminação das histórias dos mártires, em que a liturgia cristã investe ao comemorar como dias santos os dias das suas mortes, ou com sermões religiosos que celebram a sua experiência dolorosa, constitui-se como uma repetida convivência com o evento do martírio que, não poucas vezes, conforme já foi referido, incentiva outros fiéis a desejarem a coroa do martírio.

Santo Agostinho comprova o poder da memória dos martírios, e convoca-a frequentemente: “El día de hoy, con su anual repetición, nos trae a la memoria y, hasta cierto punto, nos vuelve a hacer presente el día en que las santas siervas de Dios Perpetua y Felicidad, adornadas con sendas coronas de martirio, florecieron con perpetua felicidad” (“Sermones de san Agustín en el natalicio de las santas Perpetua y Felicidad, Sermón 280” *in* Bueno, 2012: 403). A lembrança e exaltação do mártir é conveniente à consistência da fé cristã, e a religião cristã, constituída sobre esta matéria de sofrimento, é a fundadora da civilização ocidental em que nos encontramos.

A expressão do sofrimento, que surge pelo investimento dos mártires na mimese da Paixão de Cristo, é indissociável da identidade cristã. A identidade cristã compõe, de modo mais ou menos directo, uma memória colectiva que se prende com esta experiência do sofrimento, focada na “experiência da violência”, conforme Castelli (2004: 10) descreve: “Collective memory seems often to be particularly focused on the experience of violence”. Existe uma espécie de herança religiosa, emocional e estética no modo como nos relacionamos com o sofrimento, que se propaga não só numa espécie de “memória inata” que nos acompanha, mas também e sobretudo pela disseminação de textos que alimentam o imaginário cristão e a sua relação original com a dor e o sofrimento:

Whatever else is going on in these texts, they are clearly texts written in order to be read. They imagine a future audience, one that survives the events that bring these

martyrs to their earthly ends. They are texts that inspire memory, texts that seek to say something about the past in relation to a reading present (Castelli, 2004: 103).

A qualidade literária destes textos, conforme nota Castelli, promove a aproximação ao cenário de horror e de padecimentos dos primeiros mártires. As Actas dos mártires, e todos os documentos que descrevem as mortes dos cristãos na arena, são sobretudo gráficos, extremamente visuais, sugerindo ao pormenor o quadro de figuras ensanguentadas que protagonizam cada sacrifício cristão. Estas descrições são sedutoras para a imaginação e produzem-se no olhar do ocidental<sup>122</sup>, concretizando-se no mais variado tipo de objectos culturais e artísticos que dão forma aos corpos torturados dos mártires, que esta literatura inspira.

Nas palavras de Kelly (2006: 729), as Actas dos Mártires permitem aos seus ouvintes ou leitores o auto-cultivo de uma personalidade peculiar, a do “eu-sofredor”, que se exhibe de modo mais ou menos propositado no olhar e no pensamento ocidental: “After all, martyrs need an audience, and the logic of spectacle that governed Christian martyrdom was not limited to the historical executions but extended into the generative work of Christian collective memory”.

Assim, ao recuperar e activar esta “memória colectiva”, centrada na experiência da violência, a nossa cultura rege os seus padrões de expressão artística performativa em relação frequente com a imagem de Cristo na Cruz, com os mártires consequentes, e o seu público. Para além do performer do sofrimento, a “síndrome de Alípio” habita também o observador, existe na primeira, mas também na terceira pessoa: não é só o mártir, como protagonista do evento de sofrimento, que anseia ver em si a exibição da dor, mas também o público que aí está presente, para testemunhar, averiguar e desfrutar do sofrimento do mártir. Esta “experiência da violência”, identificada por Castelli a propósito da memória colectiva, reside não só no próprio mártir, como performer do sofrimento, mas também no seu público, que consome esse sofrimento como espectáculo a ver.

Esta relação e manifestação da “síndrome de Alípio” reflecte-se nos dias de hoje. À distância de mais de dois mil anos, continuamos a investir na exibição da dor e,

---

<sup>122</sup> “The memory of the martyrs, then, is a matter that privileges vision, but the vision is conjured through words and resides on a spiritual plane” (Castelli, 2004, 105).

sobretudo, consumimos com a mesma naturalidade espetáculos e eventos de violência<sup>123</sup>. A representação da dor e do sofrimento tem tido expressão nas artes performativas dentro do contexto das artes cénicas, ainda que de um modo bastante diferente daquele do contexto romano analisado.

Na Parte I da presente investigação explicou-se de que modo o mártir cristão e o seu martírio se constituem como matéria inspiradora de actividade artística, e que tal facto nada tem de místico, mas resulta antes da associação do sofrimento e da dor à religião fundadora da nossa cultura, o Cristianismo, que se torna indissociável de um certo modo de *ser* e de *expressar* (sobretudo em termos artísticos) do indivíduo ocidental.

A *Síndrome de Alípio* defende que este *modo de ser ocidental* é gerador, na actualidade, de práticas performativas que só são possíveis porque reside nos seus autores essa “memória do martírio”<sup>124</sup>, que se manifesta como expressão de identidade dos performers: a nossa cultura orienta os seus padrões de expressão artística em relação frequente com a imagem de Cristo na Cruz, os mártires dos primeiros séculos do cristianismo, a dor, o sofrimento, o corpo mutilado, e o público destes. As representações destes elementos, sobretudo da dor e do sofrimento, manifestam-se nos artistas de artes performativas (sobretudo na linha da *body-art performance*), o que coloca o evento do martírio cristão, e o contexto de que faz parte, na pré-história destas práticas.

---

<sup>123</sup> Contudo, estes espetáculos e eventos de violência são-nos hoje veiculados sobretudo pelos media, e não propriamente pelo teatro ou pela performance, conforme será esclarecido adiante.

<sup>124</sup> Esta ideia de “memória do martírio” é explorada por Elizabeth Castelli na sua obra *Martyrdom and Memory*, já várias vezes citada na presente investigação.

## 1. A memória do martírio e o modo de ser ocidental: a sua expressão na body-art performance

São identificáveis algumas características que têm estado presentes em vários momentos da contemporaneidade, todas juntas ou apenas parcialmente, tanto em exercícios intencionalmente artísticos, como em eventos acidentais ou trágicos do século XX e XXI<sup>125</sup>. Estes eventos, por via da aplicação da informação mínima relativa ao martírio, fazem reviver com persistência e eficácia os episódios analisados nas Actas dos Mártires dos séculos I, II, III e mesmo IV da nossa era.

Assim, a expressão desse *modo de ser ocidental* que se relaciona com a presença da memória do martírio cristão, que conhecemos desde a Paixão de Cristo<sup>126</sup>, tem vivido, de forma total ou parcial, nos actos performáticos de alguns artistas da contemporaneidade, que incluem alguns, ou a totalidade dos seguintes elementos:

1. Um sujeito (artista ou não) que ambiciona a exibição da sua dor;
2. Objectos performativos, artísticos ou não<sup>127</sup>, que promovem a exibição do sofrimento;

---

<sup>125</sup> A queda das Torres Gémeas, por exemplo, tem sido objecto de análise no campo das artes performativas, questionando a sua validade enquanto obra de arte, tal como fez Diana Taylor em “A Forum on Theatre and Tragedy in the Wake of September 11, 2001” in *Theatre Journal*, Vol. 54, Nº 1 (95-96). Este é apenas um exemplo dos eventos que se tornaram *acidentalmente artísticos*, por via de neles se encontrarem elementos mínimos suficientes para sobre eles se aplicar um discurso operativo do campo das artes. O seu propósito último não seria constituir-se como obra de arte, mas o modo como este se concretizou permite abordá-lo à luz do panorama artístico da contemporaneidade.

<sup>126</sup> Apesar de a História do Cristianismo descrever a existência de proto-mártires (Santo Estêvão é considerado o primeiro mártir da Igreja Cristã), foi sem dúvida a crucificação de Cristo que se instaurou como representação do mártir sofredor, sendo a imagem de Cristo na Cruz o tema do imaginário cristão mais frequentemente convocado para o mais variado tipo de eventos ou manifestações religiosas ou artísticas.

<sup>127</sup> O entendimento de “performance” não se restringe ao âmbito das artes performativas, que entendem por “performance” um acto artístico. “Performance” tem também uma aplicação no domínio social, significando a variedade de comportamentos específicos que o indivíduo tem no desempenho das várias funções do seu dia-a-dia. Seguindo o raciocínio de Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959: 68) que torna a definição mais clara, a interacção de um indivíduo com os outros determina qual o papel a desempenhar, ou seja, o tipo de performance em que o indivíduo se aplica, que é composta por

3. Número relativo de público reunido para a apreciação do sofrimento de um ou vários sujeitos, de forma recreativa<sup>128</sup>;

4. Actos, performances ou objectos artísticos que experimentam o limite da materialidade do corpo e da vida humana;

5. Um certo sentimento de voyeurismo que se prende com uma curiosidade excêntrica na perscrutação de corpos mortos ou em sofrimento;

6. Discursos enaltecedores da necessidade de sofrer em público;

7. Comportamentos de aconchego e apreciação, por parte de quem sofre, da dor que lhe é infligida publicamente;

8. Pasma/ Maravilhamento por parte do público que presencia tais experiências dolorosas;

9. Solicitação, por parte do público que presencia tais eventos, de mais experiências dolorosas.

Estes são os pontos confluentes entre a performance do martírio e as experiências performativas da *Body-Art performance*, ou seja, são estas características/ qualidades e efeitos que fazem identificar as performances de Roma Antiga com as performances da contemporaneidade. Mesmo que o propósito e interpretação destes acontecimentos deixe de parte a doutrina cristã e o discurso religioso, não podemos negar que só alcançamos o seu real significado pela participação que neles faz o martírio mais famoso da cultura

---

diferentes tipos de comportamento, de códigos, de gestos e de discursos, que correspondem aos diferentes desempenhos dos diferentes papéis quotidianos.

<sup>128</sup> Poder-se-á entender que a dor é periférica na *body-art*, um efeito colateral. Contudo, conforme será esclarecido adiante, nem artista nem o público conseguem em absoluto dissociar-se da sensibilidade na produção de efeitos que o objecto artístico concretiza, seja porque o performer tem de fazer um exercício de suporte da dor, seja porque o público se vê sempre, e constantemente, reflectido no corpo do performer que sofre algum tipo de desafio físico.

ocidental, o Martírio Cristão. Assim, o Martírio Cristão pode ser entendido como *proto-performance* destes objectos contemporâneos da performance, gerando não só uma linha performativa artística particular, a *Body-Art Performance*, como também peçando de significado martirológico uma série de eventos que têm habitado os nossos dias, sem que o seu propósito seja propriamente artístico.

## 2. O Martírio Cristão como proto-performance

O termo *proto-performance* está definido por Richard Schechner, na sua obra *Performance Studies* (2007: 225), como sendo o que precede e/ou dá origem à performance: uma *proto-performance* é um ponto de partida ou uma série de pontos de partida. Uma *proto-performance* pode ser “um código legal, uma liturgia, um cenário, um guião, um drama, uma música, uma tradição (...). Uma *proto-performance* pode ser uma performance anterior, revivida, revista ou reconstruída ou simplesmente usada como modelo ou ponto de partida para a futura performance”.

Assim, partindo das características do martírio, esclarecidas anteriormente a partir da análise das Actas dos Mártires dos capítulos anteriores, pode-se considerar que existe de facto uma pré-história da performance que se pode associar ao suplício cristão. O Martírio Cristão pode ser tido como uma das experiências que inaugura um modo particular de lidar com os limites e a materialidade do corpo, do modo como altera o cânone de participação do seu público nas suas apresentações, para evocar para a cena um discurso coeso sobre a vulnerabilidade do sujeito. Institui a morte e o corpo humano como algo perecível, ao mesmo tempo que se constitui como a resposta a um tipo particular de gosto estético. O Martírio Cristão está para a *body-art performance* como uma *proto-performance*, delineando os fundamentos e as características mais fortes que posteriormente dão origem a essa linha artística específica dentro das artes cénicas (a *body-art performance*).

Designar o martírio como *proto-performance* significa também que, desde a sua origem, na perseguição dos cristãos<sup>129</sup>, até à sua presente expressão dentro da estética da

---

<sup>129</sup> Conforme já foi exposto anteriormente ao longo do Capítulo III e VI, o martírio cristão tem origem nas perseguições das autoridades romanas no intuito de punirem uma religião proibida. Sobretudo a partir do ano de 250 d. C, um momento crucial que marca a perseguição romana e o martírio cristão, o decreto de Décio obriga a que todos no Império prestem culto aos deuses, o que se institui como um claro desafio às práticas cristãs. Apesar de existirem registos anteriores a 250 d.C. desta perseguição, este é o

*body-art performance*, ele sofreu uma evolução (ou degeneração, conforme o ponto de vista) dos seus propósitos. Se o martírio na origem tem como fim (para o martirizado) a conciliação da vida depois da morte em Cristo<sup>130</sup>, quando o tormento do corpo humano como espectáculo a ver perde, ou reduz, a religiosidade e espiritualidade que lhe era inerente, para se constituir como um exercício estético e artístico, identificado dentro do universo específico das artes cénicas, então temos um exercício de *body-art performance*<sup>131</sup>.

Portanto, pretenderei relacionar as características contidas na *body-art performance* com as que fundam o Martírio Cristão, enquanto performance. Existem exercícios de *body-art* que contêm reminiscências do Martírio Cristão de tal modo evidentes que se torna impossível negar a ligação entre as duas expressões performativas. Ambas são similares do ponto de vista das imagens que criam e dos efeitos que produzem – ainda que os seus propósitos últimos e circunstâncias que lhes dão origem possam ser, na essência, diferentes.

### 3. Definição de performance e de body-art performance

Defina-se, para o efeito, o que se entende por *performance* no contexto artístico dos nossos dias, e o que se entende por *body-art performance*, subgénero da performance. A disciplina *performance* é difícil de definir ou de reduzir a um conjunto de termos ou exemplos concretos. Sob o termo *performance* têm-se abrigado vários eventos sociais, culturais, rituais e artísticos. A performance como meio de expressão artística

---

momento mais expressivo do investimento na eliminação da religião cristã. Instaurou-se oficialmente uma acesa perseguição ao culto cristão, que se veio a agravar no período da perseguição diocleciana no ano de 303 d.C., com a publicação de novos edictos que revogavam os direitos legais dos cristãos, assim como os obrigavam ao cumprimento das práticas religiosas tradicionais. Tão acesas perseguições deram origem a centenas de martírios, documentados nas Actas analisadas na I parte da presente investigação, que descrevem detalhadamente as torturas, as feridas, os sofrimentos e as mortes dos mártires.

<sup>130</sup> A aplicação de inúmeros tormentos, conjugados com a perseverança e constância do mártir no aguentar dos seus suplícios na arena, corresponde ao caminho para a salvação em Deus. Sofrer como Cristo é necessário para que se alcance a vida eterna, conforme atestam as Actas já suficientemente referidas e documentadas neste estudo sobretudo ao longo do Capítulo VI.

<sup>131</sup> Não esqueçamos, no entanto, que a disciplina designada por *body-art performance* surgiu apenas na segunda metade do século XX. A ponte feita é talvez radical, mas tal facto justifica-se para tornar operativo o discurso sobre o martírio dentro das artes cénicas.

independente foi reconhecida na década de 1970<sup>132</sup>. A performance, como arte, rejeita o seu foco na representação: explora formas mais directas de possibilidades de comunicação, sob a forma de espectáculo, a solo ou em grupo, com a aplicação de toda a diversidade de matéria e de materiais de que necessite para alcançar a sua proposta cénica. A performance tem sobretudo uma relação *sui generis* com o domínio do tempo, do presente e do irrepetível, e desloca com frequência os cânones de relação com o público nos seus eventos.

Richard Schechner (2006: 183), esclarece o que é a performance do seguinte modo:

Performance art shifted the emphasis from the object to the event, simultaneously refocusing on the artist as creator, the relationship of art to everyday life, the ephemeral event as art, and the very difficult of documenting (or rendering as commodified object), artistic practice. (...) Performance art's interest in the liveness and ephemerality of the performance event indicates its broader interest in time.

A ênfase da performance na vivacidade e efemeridade do evento coloca o seu maior interesse no tempo. A qualidade da irrepitibilidade dos seus objectos artísticos faz parte da especificidade da performance, que é quase sempre única e exclusiva das circunstâncias temporais e espaciais em que acontece. Para além disto, diz Hans-Thies Lehmann<sup>133</sup> que a performance se ocupa do acto estético em si mesmo (da performance), assim como do acto de recepção (do público) que tem lugar num espaço temporal “do aqui e agora”.

O performer é o autor e protagonista da performance. O performer recusa-se a ser intérprete de um papel: apresenta-se em nome próprio descartando a ideia ficcional de personagem. Conforme afirma Goldberg em *A Arte da Performance* (2007: 9), o conteúdo das suas produções “raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais”. A identidade do performer é a sua identidade civil, o corpo que coloca no

---

<sup>132</sup> Cf. Goldber, 2007: 7.

<sup>133</sup> *Postdramatic Theatre* (2006: 17).

centro do seu objecto artístico é o seu corpo, usa a sua própria presença como material estético primário.

A presença do performer, que é muitas vezes criador e intérprete da sua obra, é o ónus de qualquer performance, e tal facto não raras vezes é levado ao limite: o performer torna ainda mais exclusiva a sua individualidade e a sua performance ao tomar o seu próprio corpo como tela, como palco das acções que apresenta como espectáculo a ver.

O performer que coloca a imagem do seu corpo no centro da sua acção performativa para transformar ou testar a sua própria fisicalidade insere o seu exercício performativo dentro do domínio da *body-art performance*<sup>134</sup>.

A especificidade dos objectos que são denominados como *body-art performance* dizem respeito sobretudo à transformação do corpo. Pratica uma ontologia do corpo (o corpo como memória, material, etc), e é por via desta especificidade que se associa também à exposição do corpo e da ferida auto-infligida. O corpo é aqui trabalhado como material signficante da exibição performativa, sendo a proposta dessa circunstância não o fingimento, mas a auto-transformação. Esta auto-transformação resulta da experimentação da materialidade do físico do performer e da sua resistência em determinada ocasião ou acção.

Assim, a qualidade de irrepitibilidade prende-se sobretudo com esta auto-transformação dolorosa que acontece por via de actos físicos que actuam e afectam o corpo do performer. Deste modo, a *body-art performance* constitui-se como o tipo de performance que utiliza o corpo de forma mais radical, que usa explicitamente o próprio corpo do artista para comentar visual e sensualmente (e muitas vezes visceralmente<sup>135</sup>) questões de identidade e políticas do corpo, para promover os significados sociais, e as suas possibilidades expressivas<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> A *body-art performance* é uma subcategoria da performance. Toda a *body-art performance* é necessariamente uma performance, mas nem toda a performance se apresenta como um exercício de *body-art performance*. A designação *body-art performance* permite, assim, reunir um conjunto de exercícios artísticos que empregam uma linguagem performativa mais específica, relacionada com o domínio do corpo e a sua fisicalidade.

<sup>135</sup> “Visceralmente” porque em *body-art performance* é possível que o performer utilize, literalmente, as suas vísceras como matéria performativa. Metaforicamente, o termo “visceralmente” remete para todo o tipo de matéria biológica convocada para o trabalho performativo.

<sup>136</sup> Cf. Allain, P. & Harvie, J. (2006: 134).

Também o público tem uma participação efectiva neste tipo de linha performativa. Na *body-art performance*, a relação performer-público também experimenta os seus limites. As intervenções da *body-art* não são feitas somente no corpo do artista, elas projectam-se também no corpo do espectador que é frequentemente convocado para a cena performativa. A participação física do público, muitas vezes solicitada pela *body-art*, pressupõe uma identificação que pode redundar em pura submissão, ou ser hiperbolizada pelos testes às fronteiras morais de quem assiste às acções perpetradas sobre o corpo do performer dado a ver como espectáculo.

#### **4. O Martírio Cristão, a *body-art performance*, o corpo da mulher e os movimentos feministas**

O presente estudo não aborda todas as práticas que são hoje denominadas como *body-art performance*. Antes se concentra no domínio desta que diz respeito às ligações que se estabelecem com o entendimento do martírio como *proto-performance* da estética da *body-art*. Para que a associação entre *body-art* e o evento do martírio cristão se torne clara, é útil a descrição do contexto histórico e de alguns exemplos de performances de *body-art*.

A *body-art performance*, que se tornou proeminente como linha performativa nos anos 70 do século XX, tem desafiado consistentemente os significados que os corpos só por si produzem – ou são manipulados a produzir – no seio das culturas em que se inserem. Uma das vias mais fortemente reconhecida da *body-art performance* encontra-se associada aos movimentos feministas, tendo surgido ainda na década de 60, por se constituir como um meio de expressão que permite jogar com questões de género, investindo na transformação ou exposição dos corpos femininos para a reivindicação dos seus programas de valores:

The female body as a socially coded “projection screen” for ideals, wishes, desires and humiliations has become especially thematized as feminist criticism has made the male-coded images of woman, and increasingly also gender identity, recognizable as constructs, raising consciousness about the projections of the male gaze (Lehmann, 2006: 139)

Sobretudo durante a década de 70, o corpo feminino serviu de palco para a exposição de ideias, ideais, desejos e humilhações, como forma de protesto contra a posição das mulheres na sociedade. Tal afirmação do corpo e da sexualidade transformou-se num curto espaço de tempo num modo de comunicação performativo, que o tempo deslocou do contexto político para o campo das artes, homogeneizando pretensões políticas com experiências artísticas nos objectos produzidos.

São vários os exemplos de acções feministas que se inserem na *body-art performance*, que são tidos como referência deste modo de expressão. As suas práticas são inusitadas, excêntricas, extremadas e radicais. As suas performances determinaram para sempre um certo *modus operandi* da estética desta linguagem. A *body-art* explora ao máximo os limites da resistência mental e as capacidades materiais do corpo humano, focando-se no uso consistente de sangue e outros materiais orgânicos como pele, cabelos ou fluidos: Carolee Schneemann, Angelica Lidl, Orlan, Gina Pane, Yayoi Kusama, Karem Finley, Annie Sprinkle, Marina Abramovic ou Ana Mendieta são apenas alguns exemplos de performers mulheres que, entre os anos 70 e a actualidade, se instauraram na linha da *body-art performance* de modo absolutamente radical, são ícones e exemplos excepcionais desta prática performativa. Nas suas apresentações, estas performers expuseram-se nuas, cortaram e/ou perfuraram os corpos, criando uma variedade de efeitos que colocou o público a deliberar sobre a ética ou sobre a sua passividade enquanto espectadores de acções tão fortes e extremadas. P. Allain e J. Harvie, analisam, em *The Routledge Companion to Theatre and Performance* (2006: 134), o modo como as performances destas artistas exploraram a reacção da assistência à dor, aos tabus transgredidos, ao obsceno e ao masoquismo, ao mesmo tempo que impuseram questões sobre a presença da performer e a mortalidade da artista, a vulnerabilidade e a moralidade do corpo.

É o discurso feminista que reúne as *body-art performances* mais extremas e mais radicais, constituídas por acções de manipulação, exposição e mutilação do próprio corpo da artista, como protesto da libertação da mulher na sociedade. O corpo está no centro das suas performances, e é sobre ele que se operam acções que o tornam palco das suas convicções mais profundas. Na *body-art*, a usurpação do corpo pelo próprio performer está associada a uma certa exibição da dor física, que é necessária, pois só desse modo ele dá testemunho da convicção dos seus valores, que pretende demonstrar e experimentar publicamente, como forma de manifesto. As artistas dos anos 60 e 70 buscam a

transgressão das normas repressivas da sociedade através de experiências de dor e perigo, para darem a conhecer as suas crenças mais íntimas. A *body-art performance* serve-lhes como testemunho das suas convicções, é uma via das suas expressões, a linguagem que melhor lhes serve para comunicarem e afirmarem as suas causas.

Martírio é um termo que quer dizer *testemunho*. Nas palavras de Daniel Ruiz Bueno (3-4), a palavra “mártir”, comum a todas as línguas dos povos cristãos, vale originariamente em grego (*martyres*) tanto como “testemunho”. O sentido etimológico de “martírio” é “testemunho”, e de “mártir” é “testemunha”. Apesar de, hoje em dia, aplicarmos estas palavras com intenções e em contextos que se distanciam do seu significado mais recuado, nelas reside ainda o seu sentido original, que se prende com a necessidade extremada de dar testemunho ou ser testemunha, da necessidade de se sofrer como forma de comprovar algo. A *body-art performance*, devido à sua origem politicamente comprometida, tem como intuito a comprovação de uma convicção. Muitas das experiências de *body-art performance* servem, tal como o martírio, de testemunho irrevogável de uma certeza por via de uma acção extremada que põe em causa a sanidade do próprio corpo. Martírio e *body-art performance* não poderiam, assim, estar mais relacionados. As performers<sup>137</sup> são mártires, e as suas performances são martírios<sup>138</sup>: se os mártires dos primeiros séculos do cristianismo dão o corpo pela manifestação da sua fé, as *body-art performances* dão o corpo, de forma artística, à manifestação política ou estética que as move.

---

<sup>137</sup> As performers que inauguraram esta linha performativa, a da *body-art performance*.

<sup>138</sup> Note-se, no entanto, que as performers cumprem martírios de modo voluntário, facto que nem sempre se verifica nas mártires cristãs.

## 5. O Mártir e performer de *body-art*: a predisposição para o sofrimento

Na essência, no contexto da *body-art*<sup>139</sup>, performer e mártir partilham de uma matriz comum: dispõem-se ao sofrimento por uma causa maior, seja ela a religião, ideais políticos, ou a arte. Os mártires, diz-nos Bueno (2012: 3), “sufrieron todo lo que sufrieron por dar testimonio o de lo que ellos por sí mismos vieron o de lo que ellos oyeron, toda vez que su testimonio no era grato a los hombres contra quienes lo daban”. Mártires e performers estão dispostos a consumir o seu testemunho com as próprias vidas. Tanto o mártir cristão como o performer de *body-art* comprometem as suas vidas com os seus percursos religiosos/ profissionais: para o mártir, a sua missão é padecer no corpo o mesmo sofrimento que Cristo, como seu testemunho da graça de Deus; para o performer é sua incumbência usar o corpo na inscrição das suas convicções, que são inseparáveis da sua própria biologia e biografia.

Ser mártir é comprometer a vida por uma causa, ser *body-art performer* é não dissociar vida e obra. O testemunho fundamental que os mártires de Jesus haviam de dar acerca do seu Mestre era o da sua vida perene. Os testemunhos da *body-art* não têm a mesma natureza teológica que os martírios cristãos, mas partilham com os mártires a mesma perseverança e obstinação relativamente ao acto em si, associado à necessidade de comprovar uma verdade maior por via do sofrimento mais exuberante, num acto público.

O martírio cristão acontece porque os seus protagonistas são transgressores das leis praticadas<sup>140</sup>. Os seus suplícios são o resultado da recusa dos cristãos em seguir a norma, em conceder culto ao imperador ou em frequentar os convívios e os cultos estabelecidos socialmente na cultura romana<sup>141</sup>. No seu martírio, que corresponde à

---

<sup>139</sup>Em referência às primeiras performances feministas da linha da *body-art performance*, anos 60 e 70. A *body-art performance*, dentro das artes cénicas, tem várias vertentes que nem sempre se ocupam de um manifesto feminista ou de mutilação e exposição física. O presente estudo não se ocupa desses géneros de performances.

<sup>140</sup>Lembre-mo-nos da lei que proíbe ser cristão por ser *religio illicita*, e da lei que obriga qualquer habitante do território romano ao culto ao imperador – faltas que promoveram a perseguição aos cristãos e, consequentemente, os seus martírios como punição pelo incumprimento.

<sup>141</sup>“For when every sort of torment and torture that could be contrived was applied to their bodies they could not get one of them to comply so far as to confess or seem to confess that Caesar was their lord. They persevered in their opinion in spite of all the distress they suffered as if they received these torments

punição pelas suas faltas, o modo como se comportam é diverso do expectável. Conforme foi já referido anteriormente, o evento do martírio é, para o cristão, uma bênção, um prémio que lhe permite ascender à vida eterna ao lado de Cristo. Não corresponde realmente ao castigo que a cultura romana almejava para os seus marginais condenados. Assim, o comportamento dos mártires, no seu martírio, surge como comportamento anómalo, pois desfrutam dos seus suplícios em vez de temerem as penas. As suas condenações são verdadeiros espectáculos de fé nos quais dão o testemunho de sangue pela sua religião.

Os martírios cristãos correspondem a provas de sangue, sem dolo, pesar ou sofrimento, mas antes gozo, desfrute e aconchego da dor. As descrições dos martírios presentes nas Actas dos Mártires relatam performances que têm o corpo do mártir como palco da sua fé, que é o que lhes permite fazer espectáculo do seu padecimento. É neste ponto que o martírio pode ser tido como *proto-performance* da *body-art*: um testemunho de sangue é o que temos com muita frequência nas performances de *body-art*, onde o corpo do artista concede o martírio à sua arte, em virtude do gozo performativo a que se predispõe. As suas performances geram acções extremas para testemunharem as suas convicções mais profundas, colocando-se mesmo em situações que podem provocar

---

and the fire itself with bodies insensible to pain and with a soul that in like manner rejoiced under them” (Frend, 2008: 54).

própria morte, como por exemplo Marina Abramovic em *Rythm 0*<sup>142</sup> (1975) ou Gina Pane em *A Hot Afternoon*<sup>143</sup> (1977).

## 6. O Martírio e a *body-art performance*: partilha de elementos comuns

Os elementos que a *body-art performance* partilha com o evento do martírio cristão são os seguintes:

- . Atitude de passividade perante a possibilidade de dor;
- . Necessidade de exposição e exibição do sofrimento;
- . Espectáculos em que o corpo do performer é posto em risco (não só simbólico, como físico);

---

<sup>142</sup> Em *Rythm 0* (1975), Marina Abramovic convidou o seu público a fazer o que quisesse dela e do seu corpo usando uma selecção de 72 objectos disponibilizados sobre uma mesa. Entre estes objectos estavam uma rosa, um perfume, uma pena, mel, pão e uvas, tesouras, uma barra de metal e uma arma carregada. As instruções da performance compreendiam a utilização dos 72 objectos no corpo imóvel da performer, a acção do público, e a responsabilização total por parte de Marina Abramovic de tudo o que lhe pudesse acontecer. A performance durou seis horas, e foi interrompida quando um elemento do público utilizou a arma colocando-a na mão de Marina Abramovic, na intenção de fazer com que esta disparasse sobre si mesma, isto depois de o seu corpo ter sido experimentado ao máximo na utilização dos vários instrumentos disponíveis. O propósito do exercício quebra as relações convencionais entre performer e audiência, tornando o público participante da experiência, ao mesmo tempo que o torna cúmplice e, em parte, responsável por todos os actos perpetrados contra Marina Abramovic ao longo da apresentação. Aqui, o perigo e a dor são resultado da deliberada passividade da artista: tudo é imprevisível, pois depende única e exclusivamente das acções do seu público (Cf. Allain, P. & Harvie, J., 2006: 13).

<sup>143</sup> Em *A Hot Afternoon* (1977), Gina Pane cortou a própria língua com uma lâmina de barbear, provocando questões sobre o status do exercício como exercício estético e, sobretudo, a posição em que o público é colocado enquanto testemunha do evento. Em 1971, Pane mergulhou as mãos em chocolate líquido a ferver, como tentativa de vencer a indiferença das pessoas em relação à morte de um jovem toxicodependente e o impulso que têm para esquecer. Assim, o seu corpo tornava-se o centro da sua rebelião e da sua esperança de mudança. Pane disse, acerca da ferida “(...) se não há amor, no sentido mais universal da palavra, este gesto não pode ser feito. É impossível” (Cf. Lehmann, 2006: 137).

. Referências políticas, religiosas ou artísticas que inspiram e dão forma ao objecto do performer;

. *Performance-testemunho* ou *performance-manifesto* do artista em que o corpo é o elemento protagonista do exercício performativo;

. Responsabilidade do performer relativamente à situação/ acção que promove na sua performance, que pode comprometer a sua própria vida (relembremos os mártires que se entregavam espontaneamente ao martírio, indo directamente para a morte sem passarem por um interrogatório ou julgamento que avaliasse as suas faltas);

. Obstinação e perseverança no acto definido como *body-art performance*;

. Papel do público perante tais performances – o público é tornado testemunha e agente da performance, é parte activa do espectáculo. Por vezes a participação do público é determinante para o desenlace, a audiência pode tornar-se co-autora da performance em questão. A recepção do público levanta frequentemente questões morais e éticas, servindo frequentemente de termómetro à radicalidade do acto performativo.

. A exibição de suplícios como espectáculo a ver, controlo e suportar da dor como exercício de estética;

. *A body-art performance* no feminino: a *body-art performance* está, conforme foi descrito, intrinsecamente associada à acção da mulher na sociedade. É curioso notar também que, nas Actas dos Mártires, são também mais longas e espectaculares as descrições dos suplícios de mulheres, e é também nos seus discursos que encontramos o corpo feminino<sup>144</sup> como testemunha de uma feminilidade no contexto da sociedade cristã,

---

<sup>144</sup> As Actas referentes ao martírio de mulheres exponenciam frequentemente o sexo do martirizado. Assim, não raras vezes se refere o facto da mártir ser mulher, mãe e filha, e por isto mais frágil, sensível e indefesa. Estas características são evidenciadas pelas Actas, de modo a apelar ainda mais à compaixão do público ou do leitor destes martírios. São disto exemplos os martírios de Santa Felicidade e de seus sete filhos sob Marco Aurélio e Lúcio Vero, ou o martírio de Santa Sinforsa e seus sete filhos. Sobre a condição da mulher puerpera temos o exemplo do martírio de Santa Perpétua e Santa Felicidade, no qual existe maior insistência, por parte da redacção, nesta condição das mártires, que ainda

onde a juventude, género e virgindade das mártires se convertem em elementos que hiperbolizam a compaixão por essas protagonistas<sup>145</sup>.

Estes elementos manifestam-se em maior ou menor grau nos exercícios de *body-art performance*. A exposição do corpo em sofrimento, a exibição de feridas ou a promoção de uma situação de perigo, como espectáculo a ver, reúnem o martírio cristão e a *body-art performance*<sup>146</sup> no mesmo tipo de dimensão performativa. Quando, aos elementos assinalados, se associa uma base religiosa, promotora de tais acções, como acontece na origem do martírio cristão, então o movimento de *body-art* dá mais um passo no extremar da relação entre o martírio e as suas performances, por via de qualidades ritualísticas. Esta é a fundamental diferença entre uma performance de *body-art* e a performance do martírio: apesar de poder também suceder por via de uma intenção religiosa ou ritualística, a *body-art* não é necessariamente determinada por uma religião que lhe dá um significado para além daquele que só por si produz. Já o martírio cristão não se pode dissociar da sua origem na religião cristã, e do significado que produz por isso mesmo.

A intenção ritualística dos eventos de *body-art performance* é variável, não é um aspecto que esteja sempre presente em exposições desta natureza. No martírio cristão, a aura ritualística é constante, ou não fosse o suplício dos mártires produto e comprovativo da sua religiosidade, da fé que os move. A *body-art performance* nem sempre procura constituir-se como rito nas acções que promove, mas por vezes elementos ritualísticos e qualidades da *body-art performance* confluem num mesmo objecto. Quando tal acontece, o resultado parece aproximar-se ainda mais dos exemplos de martírios descritos, pois ao corpo do objecto performativo adicionam-se elementos de cariz ritualístico, que concedem maior grau de relação ao martírio como *proto-performance* dos exercícios de *body-art*.

---

amamentavam os seus filhos. No caso desta Acta, acredita-se que ela terá sido redigida pela mão da própria mártir Perpétua, sendo ela quem que descreve que amamentava o filho no cárcere enquanto aguardava o martírio.

<sup>145</sup> O martírio de Santa Perpétua e Santa Felicidade conduz o leitor à visualização dos seus corpos nus de mãe e recém-parturiente em chagas; o martírio de Santa Sinforosa e seus Sete Filhos coloca o papel de mãe no centro da discussão da perpetração do martírio desta mulher, que condena a sua prole ao apelar à não renúncia da sua religião.

<sup>146</sup> Afirmação referente aos objectos artísticos dos primeiros anos de *body-art performance*.

Conforme está esclarecido na Introdução da presente investigação<sup>147</sup>, o mártir pode ser assim considerado *um performer accidental*, por via de *lhe acontecer* uma performance, por via das circunstâncias específicas da sua morte, onde se torna o protagonista do espectáculo da sua expiação; já um *body-art performer* estará eventualmente inserido no contexto das artes cénicas *a priori*, e as suas produções são determinadas por uma estética específica, ou seja, o *body-art performer* é um *performer intencional* por mercê do seu enquadramento artístico.

Não se pode dizer que o mártir tenha a pretensão de fazer arte com a sua performance de morte, mas o mesmo não se poderá dizer de um artista de *body-art*. O que os reúne e permite o argumento da presente investigação é o facto de ambos concretizarem uma acção cénica em que são protagonistas, e utilizam o seu corpo, a sua identidade e fisicalidade num acto que culmina numa acção perpetrada num espaço de espectáculos (o anfiteatro), perante um público, que a eles assiste como espectáculo a ver.

---

<sup>147</sup> Cf. Introdução 15-21.

## **Capítulo X**

### **Martírio, Ritual e Performance**

#### **1. O ritual**

A definição de “ritual” corresponde a uma prática colectiva que se repete ao longo de grandes períodos de tempo, cuja experiência se relaciona com ritos, cultos ou doutrinas, que se manifestam não só numa vivência religiosa, mas também na convivência cultural dos indivíduos de uma sociedade. Assim, “ritual” é o conjunto de práticas consagradas por tradições, costumes ou normas, que devem ser observados de forma invariável em determinadas cerimónias. Um “ritual” pode ser entendido igualmente como um protocolo que confere virtudes ou poderes, que correspondem a um certo modo de actuação, composto por gestos, fórmulas discursivas, objectos e símbolos específicos, susceptíveis de produzirem uma transformação, ou de alcançarem determinados efeitos. No sentido figurado, “ritual” é uma rotina, aquilo que habitualmente se pratica, é uma etiqueta, uma regra, um estilo usado no convívio entre as pessoas. Em *Performance Studies* (2007:52) Richard Schechner define “ritual” do seguinte modo:

Rituals are collective memories encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life. Play gives people a chance to temporarily experience the taboo, the excessive, the risky (...). Ritual and play lead people into a “second reality”, separate from ordinary life. This reality is one where people can become selves other than their daily selves (...). Thus, ritual and play transform people, either permanently or temporarily. Rituals that transform people permanently are called “rites of passage”. Initiations, weddings, and funerals are rites of passage – from one life role or status to another. In play, the transformations are temporary, bounded by the rules of the game or the conventions of the genre. The performing arts, sports, and games combine ritual and play.

Assim, o significado de “ritual” é activo, cujo sentido pode reunir acções tradicionais com novos materiais e comportamentos. O conceito é bastante dinâmico, e o seu entendimento prende-se com o contexto em que é aplicado, pois a sua definição acomoda em si vários aspectos da vida social.

Ritual e *body-art performance* são sobretudo criativos no tipo de relações que estabelecem com as acções que concretizam, com os seus espectadores, com o tempo, e com os efeitos que produzem. É por isto que se encontram e se combinam numa mesma experiência, performance e ritual parecem ser indissociáveis na sua origem. Em *PostDramatic Theatre* (2006: 228), Hans-Thies Lehmann refere-se a “ritual” como “acções performativas ou processos” e “experiências”, coligando com a existência de actos performativos às práticas ritualísticas. Um “ritual” depreende o comportamento ordinário transformado por meio de condensação, exagero, repetição e ritmo, em sequências especiais de procedimento, que servem funções específicas, por via de performances específicas. A performance, em contexto artístico, também experiencia características do ritual, por investir em acções rearranjadas, condensadas, exageradas e ritmadas, compreendendo a preparação prévia de um certo tipo de comportamento particular. Seguindo o pensamento de Hans-Thies Lehmann (2006: 138), é óbvio que o recurso a elementos arcaicos, à reflexão sobre os limites dos códigos de comportamento das civilizações, e à adaptação de formas cerimoniais de comportamento tornaram-se produtivas para a arte. Não raras vezes, os objectos artísticos apropriam-se dos elementos ritualísticos para conferirem um pensamento diferente sobre eles, rearranjando-os segundo uma gramática estética específica, em função da proposta cénica. E vice-versa, o ritual serve-se da performance, ou seja, da prática de comportamentos específicos para concretizar a construção de uma realidade alternativa, com vista a alcançar determinados efeitos. Portanto, perante determinados eventos, nem sempre é claro que se esteja a assistir a uma performance de cariz ritualístico ou a uma performance de cariz artístico, pois ritual e performance reúnem-se e participam um no outro, nos eventos que produzem.

Um propósito é claro para ambos os contextos (ritual e artístico) em que acontece uma performance: a criação de uma realidade nova, diferente da prática do dia-a-dia, que foge à aplicação dos comportamentos comuns. Tanto ritual, como performance, operam sobre a “normalidade da vida”, transformando determinados objectos, acções e momentos em “circunstâncias especiais”.

Nas palavras de Schechner em *Performance Studies* (2007: 52), ritual e performance correspondem a uma “segunda realidade”, separada da vida de todos os dias.

Nesta outra realidade, o sujeito alcança um outro “eu”, diferente de quem é habitualmente. As acções ritualísticas, tal como as performances de *body-art*, são simultaneamente presentes e ausentes, exibidas e diferidas, antecipadas e preparadas, almejando o alcance de determinados efeitos singulares que quebram todas as regras de *normalidade*, criando uma realidade outra, e uma outra existência, numa equação onde é sempre necessária a figura da testemunha, do público, que confere a existência especial (fora do habitual, uma segunda realidade) desse evento.

Ser feito *na presença de* é sempre condição essencial de qualquer acto performático, seja ele ritualístico ou artístico. Esse acto deve a sua performatividade à circunstância de ser feito para alguém, para um público ou uma testemunha, que é o destinatário iminente do acto realizado. A acção performativa sofre interferência pela perspectiva da presença desse público, *ser visto* é a condição última da performance.

## **2. O Martírio Cristão como ritual performativo**

O conceito de “ritual” é inseparável do martírio cristão. Conforme se deixou claro ao longo do presente estudo, o martírio corresponde, para aqueles que o sofrem no anfiteatro, a uma via de ascendência a uma vida celeste, ao lado de Deus. O martírio é um evento de transformação do indivíduo, um rito de passagem da vida terrena para a vida eterna. Este evento é, esclareceu-se, um tipo de performance particular, associada à exibição da dor, uma performance dolorosa, específica no tipo de comportamentos, discursos e relações que institui durante o processo do suplício na arena.

O martírio cristão é um dos acontecimentos onde ritual e performance se unem, é um espectáculo ritualístico e performativo mercê dos comportamentos que se repetem, das relações que se simetizam, e das transformações que acontecem, por via da fé. A especificidade desta performance-ritual, a que chamamos comumente *Paixão* (de Cristo ou dos mártires), relaciona-se com o modo como os supliciados dão o corpo à experiência em questão, tomando-o como uma tela ou como palco das acções necessárias para alcançarem a espiritualidade pretendida. Essas acções, por sua vez, correspondem a performances dolorosas, que exibem o tormento do mártir no local do suplício, num

momento em que se exalta a necessidade da dor e das chagas<sup>148</sup> como propósito último do espectáculo a ver: perante um público, o corpo do mártir é experimentado até ao limite da sua resistência, a materialidade do seu físico é exponenciada, o espectador perscruta as feridas do condenado como cúmplice das suas chagas, numa experiência que corresponde a padrões de performance que, mais tarde, no domínio das artes cénicas, se denominam *body-art performance*.

Deste modo, o martírio, como ritual e performance, terá preparado a linha performativa da *body-art* por se instaurar, no contexto em que surge, como uma prática de exibição da dor que coloca o corpo no centro da sua acção, que é entregue a um público que assiste. O mártir comporta-se como o herói da sua tragédia não fingida; não lamenta, antes elogia as infracções feitas ao seu físico, ao mesmo tempo que o seu corpo se desfaz, num espectáculo de massas que se une para presenciar um ser humano em sofrimento, mais do que testemunhar a ascensão divina do mártir. A provação do corpo é o espectáculo a contemplar<sup>149</sup>.

O martírio como *proto-performance* está, assim, não só na origem da *body-art performance*, como também reúne elementos ritualísticos que concretizam a ligação entre o martírio, o ritual e a *body-art performance*. Nas palavras de P. Allain e J. Harvie (2006: 135), “*body-art (...) engage with ritual practices and rites of passage, mark the body in time, explore psychoanalytic understandings of pain and pleasure and provoke varied interpretations as celebratory, exhibitionist, self-abusive or liberating*”. A *body-art* está intimamente associada à prática de rituais e ritos de passagem, à transformação do quotidiano, à alteração da normalidade<sup>150</sup>, pois a sua especificidade assim a dita. A *body-art performance* ostenta uma transformação pública inalterável no físico do performer, colocando a exibição, a duração e o aguentar da dor no cerne da proposta performativa,

---

<sup>148</sup> Estas dores e ferimentos são a prova indubitável da fé do mártir, que se permite sofrer sem nunca renegar a sua religião, ao mesmo tempo que simetriza Cristo na cruz, pretendendo a mesma carreira d’Este que, na morte, se salvou em Deus.

<sup>149</sup> O presente estudo aplica-se na apreciação do evento do martírio do ponto de vista das artes performativas, apesar da religiosidade que lhe é inerente. Aqui interessa a exploração da dor como espectáculo a ver, mais do que o grau de teologia implicado no evento, apesar de, claro está, tal circunstância ser impossível de descartar dos propósitos do martírio cristão.

<sup>150</sup> A alteração da normalidade prende-se sobretudo com a sua relação com a dor, os performers não reagem à dor conforme o expectável, alcançam domínios diferentes de relação com ela.

inscrita no tempo e no corpo do performer que, no caso, pode ser entendido como mártir ou artista.

Aqui interessa estabelecer qual a relação entre ritual e a *body-art performance*, compreender em que termos é que uma exibição de *body-art performance* se apresenta como um evento ritualístico e, vice-versa, até que ponto é que um ritual aglutina em si elementos/ experiências de *body-art*. Que componentes alcançam o misticismo de um ritual religioso? Que acções perpetradas contra um corpo correspondem à especificidade de um rito, ao desempenho de um exercício de *body-art*?

Lea Vergine deixa vislumbrar o seu projecto de relação entre ambos os conceitos quando afirma, em *Body Art and Performance: The body as language* (2000: 291), que o misticismo<sup>151</sup> nasce de uma fonte de fluidos, de sangue, de humores, de várias águas que fluem, coagulam e se tornam mais líquidas. Para esta autora, o relacionamento com Deus “burns fire and melts it like wax, the soul cannibalizes the body in which it lives, sucks it like breathing, swallows it in the stomach, sits on its substance”, ou seja, tudo acções que envolvem directamente a biologia e o processamento do corpo. Para Vergine, nada é mais físico do que a prática do misticismo. A implicação do corpo numa acção única que compromete e afecta a fisicalidade, numa devoção total em busca de uma alteridade, de uma transformação, é o aspecto comum entre *body-art*, o ritual, e o martírio cristão. Por isto, martírio, ritual e performance relacionam-se entre si: o martírio, como *body-art performance*, coloca o físico no centro das suas experiências, e institui-se como ritual na busca de algo diferente, metafísica e espiritualmente, que se manifesta como transformação corporal e emocional do mártir.

---

<sup>151</sup> Aqui, “misticismo” é o mesmo que “ritual” que confere uma experiência de alteridade.

### 3. *Lips of Thomas*: um exemplo de performance ritualística que convoca o Martírio Cristão

Na religião, os rituais dão forma ao sagrado, comunicam doutrinas, abrem caminhos para o sobrenatural e moldam os sujeitos em comunidades. Não são raros os exemplos de *body-art performance* em que a mesma definição é válida, jogando com os mesmos conceitos e práticas religiosas de superação, que fazem aproximar as suas experiências do evento ritualístico do martírio cristão. Tal como defende Fischer-Lichte (2008: 11), quaisquer que sejam as similaridades e diferenças entre o trabalho de Marina Abramovic e as manifestações extremas de religiosidade, pode dizer-se que o seu exercício *Lips of Thomas*<sup>152</sup> é uma acção que exhibe simultaneamente elementos ritualísticos e características das artes performativas.

*Lips of Thomas* é uma experiência artística de Marina Abramovic que convoca imagens do universo do cristianismo, do domínio do sofrimento. É um evento ritualístico em virtude de engendrar uma transformação da artista (e de certos espectadores), porque determina a mudança de *status* ou identidade reconhecida publicamente. O mesmo exercício é performativo por via de investir no aspecto formal e estético da acção concretizada. A performance cria uma relação diversa entre o espaço de cena, a acção de *body-art*, e o público que a ela assiste. *Lips of Thomas* foi realizada de modo a questionar a posição e participação efectiva do público perante o padecimento da protagonista, recuperando as simbologias do martírio cristão.

Se atentarmos na afirmação de Daniel Tércio em *Martyrium as Performance* (2010: 93), “the ritual adopted by the contemporary performance emerges from a political connotation that implies the spectator to act before the event that witnesses, frequently confronting the audience with their own passivity”, verificamos que o autor defende que o ritual adoptado pela performance contemporânea implica a presença e acção do público

---

<sup>152</sup> Esta peça de 1975 foi composta por uma série de acções realizadas por Abramovic, que questionou a receptividade de cada espectador: depois de consumir uma grande quantidade de mel e de vinho, Marina Abramovic esmagou o copo em que bebia com a mão, cortando-se. Depois, usou uma lâmina de barbear para desenhar uma estrela de cinco pontas no seu estômago, e chicoteou-se violentamente. Finalmente, deitou-se sobre blocos de gelo, dispostos na forma de uma cruz, enquanto um radiador pendia suspenso sobre o seu corpo. Esta performance durou trinta minutos. Alguns membros do público não aguentaram a provocação (e provação) de Marina Abramovic, retiraram a performer do gelo, afastaram-na da cruz e cobriram-na com agasalhos. Assim se pôs termo a esta exibição da artista.

que é testemunha desse evento performativo, e compreendemos que este foi um dos propósitos verificados na referida performance de Marina Abramovic. A passividade do público de *Lips of Thomas* foi contrariada pelo acesso à ideia de martírio que a performance promove que, sendo levada às últimas consequências, terminaria com a morte da artista. Os seus espectadores preferiram agir perante a performance perigosa de Abramovic, contrariando o seu papel como espectadores, como aqueles que esperam (passivamente) para ver. Assim, em performances como as de Marina Abramovic, a transformação que se opera acontece não só na performer, por via das acções a que ela própria sujeita o seu corpo, mas também, e principalmente, nos seus espectadores, pela alteração de padrões de comportamento do papel do público. Um exercício de *body-art performance* é, para Marina Abramovic e para a maioria das performances de *body-art*, um espaço de transformação total: tal como refere Yu-Chien Wu em *Who is in pain?* (2009: 69), “Making a cut on the body fits in with the rhetoric of modification”.

#### **4. Os efeitos das *body-art performances* no público contemporâneo: a manifestação da síndrome de Alípio**

Apesar de o episódio de Alípio de *Confissões* de Santo Agostinho se referir a espectadores de um combate de gladiadores, é útil a referência para reunir, sob o mesmo aspecto, este tipo de público apreciador de espectáculos de sangue, que é o mesmo que assiste, com o mesmo entusiasmo, aos martírios no anfiteatro. Os efeitos que tais performances contemporâneas causam nos seus auditórios, transformam a ideia canónica de público: não esqueçamos que a presente investigação pretende determinar o que é a “Síndrome de Alípio”; a experiência de Alípio corresponde, exactamente, à transformação do seu comportamento perante exhibições sangrentas como espectáculos a ver. A *body-art performance* de hoje em dia ocupa-se de transformações diferentes das de Alípio, as suas transmutações operam-se no público que é levado a agir e a transformar, ele próprio, o espectáculo a que assiste. O grau de participação do público de uma performance contemporânea é bastante diferente do do público que se sentava no anfiteatro, mas a acção de *transformação do sujeito*, em si, mantém-se (quer esta transformação corresponda à participação do público no espectáculo a que assiste, quer corresponda à implantação de um gosto que antes lhe era estranho).

*Transformação*, através da performance, é o aspecto essencial tanto do evento

ritualístico quanto do evento artístico em debate. A apreciação de eventos dolorosos, tanto por parte do público quanto por parte de quem sofre, é a operação de *transformação* em análise, pois é o que rege tanto o Martírio Cristão como os exercícios de performance artística contemporâneos.

Os martírios cristãos operam transformações radicais e inequívocas tanto na sua assistência (que vacila entre o maravilhamento e a replicação autodidacta do martírio em cena<sup>153</sup>), como no mártir, performer da dor, que por via do sofrimento pensa alcançar uma vivência celestial. O martírio é um ritual de transformação, que se opera sob a forma de uma performance de *body-art*, que toma o corpo do mártir como palco da sua ascensão divina – um evento necessário que assinala uma passagem para o transcendente. Tal como refere Daniel Tércio (2010: 91), os exemplos de expressão artística contemporânea, particularmente nos campos da performance e da *body-art*, são atraídos para o mesmo tipo de expressões das manifestações hagiográficas, ou seja, recuperam temas e ambientes naturais do contexto da religiosidade cristã, para concretizarem a operação que se propõem. Esta operação corresponde a um ritual de transformação do performer que aplica memórias colectivas codificadas em acções<sup>154</sup>, no caso, memórias de martírio que pertencem à religião fundadora da nossa cultura, o Cristianismo e os seus mártires.

O corpo flagelado que se encontra na expressão da experiência religiosa do martírio institui-se como uma *proto-performance* da *body-art*, com domínio ritual: a flagelação cristã não trata da renegação ou desprezo do corpo, mas antes de uma chamada de atenção para o físico, actuando sobre ele. Torna o corpo enfático relativamente aos conteúdos do “mundo terrestre”, que são cancelados em virtude do caminho para a entrada de uma força mística e etérea, sem conteúdo mundano. É, em parte, esta lógica de construção de uma via superior e sublime que explica a presença obsessiva de dor nos rituais das religiões, tal como é o caso da Paixão de Cristo e os consequentes martírios. E é por isto que Tércio (2010: 90) concorda em que o mártir religioso se aproxima do domínio do misticismo, e aborda os performers (nomeadamente Marina Abramovic) como sendo mártires, e as suas performances como exercícios de martírio produtoras de

---

<sup>153</sup> Não esqueçamos que, não raras vezes, entusiasmados e motivados pelo martírio a que assistiam, alguns cristãos se encaminharam para a arena e para a fogueira por vontade própria, para ali verem cumprido o seu martírio, à semelhança dos seus companheiros.

<sup>154</sup> Cf. Richard Schechner (2007: 52).

reliquias, tal como os santos do cristianismo.

### **5. As memórias religiosas no contexto da performance: o Martírio Cristão como matéria performativa**

A performance é sempre lida à luz da cultura que a produz e por tal razão é passível de nela identificar parte da memória religiosa que lhe pertence. É por isto que a performance alcança a sua exibição e apreciação da dor e do corpo em sofrimento por via da convocação de imagens, episódios e símbolos cristãos, que se relacionam com o padecimento de Cristo. Só assim a performance se torna efectiva no tipo de transformações que pretende concretizar no seu público, e nos seus performers.

A eficácia da leitura da performance e seus efeitos está directamente associada ao tipo de referências que convoca nas suas acções. Na nossa cultura, um corpo em chaga é, quase sempre, o corpo de Cristo, a Paixão cristã. O imaginário cristão está presente nas produções de *body-art*. E, por sua vez, este tipo de expressão performativa lida intrinsecamente com questões de identidade como matéria prima – a identidade pessoal do performer e a identidade cultural em que se insere que, conforme foi já descrito, se manifesta de modo propositado ou acidental no tipo de imagens que confere ao objecto performativo. Assim o pratica Marina Abramovic nas suas performances quando afirma que a dor é como uma porta, uma passagem, e que tem de se seguir, através do sofrimento, até esse outro lugar<sup>155</sup>, precisamente os mesmos critérios de qualquer mártir cristão em situação de martírio. Daniel Tércio (2010: 99), afirma: na performance contemporânea, apresentar a ferida, a pele marcada, o sangue ou algumas porções de material orgânico coloca o corpo de novo (desde o martírio, acrescento eu) no centro da criação artística.

Nos objectos performativos de *body-art*, o corpo pode ser entendido como um corpo que expõe os discursos ideológicos e culturais que o produzem. Assim, não raras vezes, temos o ritual do martírio convocado e abordado em inúmeras performances deste género de expressão. As performances praticam as referências do martírio não apenas formalmente, procuram alcançar o mesmo tipo de efeitos superadores da fisicalidade do corpo, e investem numa relação particular com o seu público. É frequente a revisitação artística de elementos da religião cristã nas performances que deram origem ao

---

<sup>155</sup> Cf. Biesenach (2008: 22).

movimento de *body-art*, como é o caso das exposições performativas de Gina Pane em *La Prière des Pauvres* e *Le Corps des Saints* (1989/90), de Orlan em *La Réincarnation de Sainte Orlan* (1990), e as apresentações já bastante referidas de Marina Abramovic *Lips of Thomas* (1975). Não raras vezes estas performers tomam a imagem de Cristo, ou de um mártir, como *leitmotiv* das suas obras: a dor e o sofrimento do corpo, as representações de santos inspiram as interpretações que as suas performances convocam nos espectadores. Aplicam referências que se aliam à mortificação da carne, à reencarnação e à transubstanciação do cristianismo. São simbologias e temáticas que ocorrem com frequência nas suas performances, manifestando a herança cultural na sua expressão artística.

A exibição da dor como espectáculo a ver é a circunstância que torna especial o martírio como *proto-performance* da *body-art*. Claro está que, sobretudo no domínio do martírio cristão, o suportar da dor insere-se num domínio religioso e ritualístico que nem sempre é procurado pelos exemplos de *body-art performance* contemporâneos.

É a performance de um tipo de dor particular que reúne mártires e *body-art performers*, pois o tipo de experiências dolorosas que vivem e exibem são substancialmente diversas da *dor comum*: a posição de uma pessoa que é torturada, que está em situação de doença, ou de alguém que se encontra no gabinete de um dentista é, em muitos sentidos, diferente da daquele sujeito que experiencia a dor num contexto ritualístico ou artístico como no caso dos mártires/ performers. Dois aspectos demonstram as diferenças substanciais para tais tipos de dor: o primeiro prende-se com a duração da experiência dolorosa, o segundo com o controlo do sujeito que protagoniza esse sofrimento.

A dor é necessária, de modo prolongado e intensivo, em termos ritualísticos/artísticos. Tal facto prende-se com o propósito da dor - a aproximação do indivíduo de alguma força divinamente intuída, ou de algum propósito artístico superior. Só assim se opera a alteração de estados e a transformação do sujeito, a ascendência a uma presença diversa daquela que o indivíduo possui naturalmente, só assim se conclui a proposta estética<sup>156</sup>, enfim, a *transformação*.

---

<sup>156</sup> Cf. Scarry (1985: 34).

É na experiência dolorosa, capaz de anular o indivíduo, conciliada com a persistência deste em *aguentar tal dor* de modo extremado, que se encontra a experiência ascética, mística, mágica. Gera grande atracção um indivíduo que se prepara tão afincadamente, como o mártir/ performer, para o suplício da dor. A sua atitude de perseverança, fruto de um grande trabalho de preparação, é absolutamente magnético. Estar perante um mártir/performer é estar perante um super-humano, que reage contranaturalmente àquilo que o afecta.

A ausência de dor é “a presença do mundo, a presença de dor é a ausência do mundo”, nas palavras de Scarry em *Body in Pain, the making and unmaking of the world*: o suplício doloroso destrói o mundo físico, a aspiração à dor total confere o caminho de acesso a novos mundos, não terrenos. É na prática destes “novos mundos” que encontramos os mártires cristãos e os consequentes performers que dão a ver ao seu público o corpo em sofrimento, mais por recreação e por pretensão artística, do que por alguma missão espiritual. Abrigam-se sob o tema da religião e dos mártires que os inspiram para configurarem as suas performances como novos martírios, e os artistas que as concretizam como novos mártires, mártires por uma causa, a arte.

A tríade “ritual”, “performance” e “body-art” é constituída por termos que têm a capacidade de se reunir sob o evento do martírio cristão. Investir na ideia de martírio como *proto-performance* da *body-art performance* é participar na preservação da memória do martírio por via de um discurso que celebra o sofrimento nas suas formas mais extremas: o sofrimento sofrido ao serviço de uma ideia e / ou uma identidade comunal, o sofrimento concretizado e sofrido de bom grado ou, talvez com mais precisão, através da sublimação da vontade de um à vontade de outro; sofrimento que requer uma audiência e uma interpretação. Todas estas dinâmicas de relação dificilmente se apropriam do nosso bom-senso, é com dificuldade que retiramos o véu da ética, da moral e do decoro para recebermos em plenitude tal discurso. Contudo, ainda assim, o sofrimento é, de facto, na presente investigação, o espectáculo a ver.

## Capítulo XI

### ORLAN: Mártir da Imagem

#### 1. Biografia e obra

Mireille Suzanne Francette Porte (Saint-Étienne, 30 de Maio de 1947), performer francesa mais conhecida como ORLAN, pratica uma das mais irreverentes e originais linhas da *body-art performance*. Tanto o seu discurso artístico, como as suas obras, são marcos fundamentais para compreender a estética em questão.

As obras de ORLAN são sobretudo provocadoras, com muito sentido de ironia e de humor, geradas sob a forma de paródia e regidas por uma sensibilidade grotesca, sempre na pretensão de agitar os códigos e as instituições pré-estabelecidas. Qualquer meio ou matéria é válida para compor as suas obras, as suas opções estéticas (a nível das matérias e materiais utilizados) determinam posições inovadoras, interrogativas e subversivas, em toda a sua arte. ORLAN muda constante e radicalmente as premissas dos seus trabalhos, que perturbam as convenções e os fundamentos da sociedade: opõe-se ao determinismo<sup>157</sup> natural, social e político, e a todas as formas de dominação (supremacia masculina, religião, segregação cultural, racismo, etc.)<sup>158</sup>.

ORLAN nomeia-se “feminista”, “neo-feminista”, “pós-feminista” e “alter-feminista”<sup>159</sup>. Os seus trabalhos espelham este engajamento: em ORLAN a mulher é frequentemente tomada como tema e assunto das suas performances, de modo a questionar as definições tradicionais de feminilidade e a desafiar aspectos da historiografia da arte, da Igreja Católica, da medicina e da indústria da cirurgia plástica. Exemplos disto são, por exemplo, as obras *Frog Against White Ground* (1965), *Baiser de l'artiste* (1977), *MesuRAGEs* (1980), *White Virgin with Two Crosses and a Sidelong Look*

---

<sup>157</sup> O determinismo é uma corrente filosófica que compreende que o passado, mais as leis da natureza, determinam, a cada instante, um único futuro. Assim, num mundo determinista não existe mais do que uma forma de o mundo (e o sujeito) ser a cada instante, colocando assim em causa questões como o livre-arbítrio.

<sup>158</sup> Cf. <http://www.orlan.eu/bibliography/biography/>

<sup>159</sup> Cf. *French Artist Orlan: Narcissism is important.* (2009), *The Guardian* em <https://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4>

(1983), *Self-Hybridizations* (2007), apenas para referir algumas obras ocupadas pelo universo feminino sob o ponto de vista religioso e político, tão frequente nas suas peças.

Em 1971, Mireille Suzanne Francette Porte automeu-se ORLAN, e desde então assina com este nome as suas obras, sempre em letras maiúsculas, conforme a própria esclarece:

ORLAN deve ser escrito em letras grandes, mesmo que isso nem sempre aconteça. Escrever ORLAN em letras grandes é como usar um código, como se usa na internet, onde as palavras em letras grandes significam que se está a gritar ou a berrar, ou a dizer algo de modo feroz, com uma certa violência. Por isto, para mim, este é o código apropriado. ORLAN é uma marca<sup>160</sup>.

A explicação do seu nome artístico (que, tal como a sua arte, é indissociável do seu dia-a-dia como cidadã comum), não poderia sintetizar de melhor forma toda a proposta estética da sua carreira. ORLAN é feroz, agressiva no modo cru como trata as questões ético-sociais que a inquietam, e que se reflectem nas suas produções. As obras que gera são absolutamente distintas e distinguíveis. Tal como uma marca, as suas peças correspondem a um modo de fazer particular, um modo de conceber e pensar a arte, cujo estilo é inconfundível. Ao mesmo tempo que utiliza ORLAN (a sua marca) como nome próprio, ela assume a moldura conceptual em que insere a sua gramática artística, que se prende com a sua relação com o corpo como algo que é transformável e que se transforma, cujos termos de identidade funcionam a prazo, de modo absolutamente provisório, onde os elementos de identificação correspondem a um presente específico que é tão dinâmico quanto as leis de mercado na era da reprodutibilidade máxima.

---

<sup>160</sup> Cf. Liuzza, A. 2014. *ORLAN vs Nature*. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=-cgYvHNSNQM>. Tradução minha.

## 2. ORLAN e o referente religioso

ORLAN investe, desde sempre, em trabalhos que implicam experiências extremas, matérias e materiais ousados, de modo a questionar e a testar a identidade como conceito. Para tal, refere-se com frequência à iconografia religiosa, especialmente à figura de Nossa Senhora, para experimentar questões de género e de sexualidade que a preocupam como referencial de um padrão de identidade (pessoal, religiosa, cultural e social).

Em algumas das suas performances, como por exemplo na experiência *Le Drapé-le Baroque* (1980), ou na série fotográfica *Skai et Sky et Video* (1983), ORLAN surge envolta em lençóis, em vinil preto ou couro branco, ensaiando a santidade do ícone religioso, retratando irreverentemente Nossa Senhora como objecto fetiche.

Em *Affiches Peintes* (1988), a artista elabora posters de filmes que não existem. Numa dessas ficções, no poster "*Sainte ORLAN et les objets du culte*" No. 2, faz aparecer a figura de Nossa Senhora desnuda, segurando, numa das mãos, uma cruz branca e, na outra, uma cruz negra invertida (figura que repete em mais posters desta série).

Em *Saint Suaire* (1993), ORLAN imprime a sua imagem em gazes embebidas em sangue, fazendo uma alusão clara ao sudário de Jesus. Em *Reliquaires*, "*Ma chair le texte et les langues*" (1992-1993), encerra "10 gramas de ORLAN" em caixas cujas faces são preenchidas por textos de várias línguas sobre o corpo como carne e conjunto de órgãos, como matéria cruamente biológica, e em *Dessins au Sang* (1997) faz auto-retratos com o seu próprio sangue <sup>161</sup>.

As obras de ORLAN são corrosivas da santidade dos seus referentes. Utiliza o tema religioso para o deturpar ou sexualizar de modo extremado, construindo situações figurativas insultuosas dos universos santos que aborda. O modo exótico como testa os limites das suas ideias artísticas, para alcançar exemplos híbridos de identidade, a originalidade dos meios, dos suportes, dos materiais e dos contextos que escolhe para exhibir as suas experiências performativas, tornam ORLAN uma das artistas mais conceituadas da sua geração.

---

<sup>161</sup> Tanto *Dessins au Sang*, como *Saint Suaire* ou *Reliquaires*, "*Ma chair le texte et les langues*" são obras que surgem em consequência de uma obra maior, e de maior importância, *La réincarnation de Sainte Orlan*, de que se falará pormenorizadamente mais adiante.

### 3. O corpo como matéria da obra de arte

ORLAN é sobretudo conhecida pelo seu uso da medicina (em especial da medicina cirúrgica) para fins artísticos, que colocam a prática deontológica num lugar periclitante: transforma blocos operatórios em palcos do seu drama, “the operating room became my artist's studio” conforme a artista afirma<sup>162</sup>. É nesses blocos operatórios que concretiza *cirurgias-performances*, espectáculos em que a artista é *transformada* (operada), ao vivo e em directo, por uma equipa médica que segue à risca as suas pretensões artísticas. Para além disto, ORLAN aproveita todos os desperdícios das suas operações para criar uma série de outras obras<sup>163</sup>.

Todo um novo pensamento sobre o corpo como tela, como matéria e como meio de uma arte é exponenciado no trabalho de ORLAN, para construir um discurso artístico que se institui contra as verdades estereotipadas da sociedade, tornando a (sua) vida um fenómeno estético, num trabalho que se desenvolve entre a figuração e a desfiguração, a identidade reformulável, o corpo como sujeito e o corpo como objecto. Em prol da sua arte, a artista afirma: “Sou contra estereótipos e contra estandardização”<sup>164</sup>. ORLAN assevera que o seu trabalho é uma “luta contra o inato, o inexorável, o programado, a natureza, o DNA e Deus”, ao mesmo tempo que sublinha o seu trabalho como feminista. No caso das *cirurgias-performances*, a sua arte é um auto-retrato feito por meio da tecnologia de hoje. ORLAN apropria-se dos meios estéticos (a cirurgia plástica) que hoje em dia usamos, para compor o seu retrato físico, reformulando no seu corpo (a sua tela) a imagem que quer ter de si. A pretensão última de ORLAN não se prende com a perfeição. Na realidade, a performer pouco ou nada está interessada num resultado final harmonioso que corresponda aos aferidores de pulcritude praticados, almejados por quem

---

<sup>162</sup> Cf. *Orlan –Artist. About Orlan*. Creative Mapping, Creative collection. <http://www.creative-mapping.com/controversial-french-artist-orlan-is-perhaps-most-infamous-for-using-her-own-body-as-a-tool-for-a-series-of-performance-surgeries-known-as-the-reincarnation-of-saint-orlan/>

<sup>163</sup> Transforma partes de couro cabeludo, gazes, porções de gordura e restos de pele (entre outros desperdícios das suas *cirurgias-performances*) em matéria de quadros para exhibir na parede de um museu; torna as mazelas, decorrentes dessas operações, séries de auto-retratos de faces inchadas e olhos negros, etc. Alguns exemplos desses trabalhos são as obras referenciadas na nota 161.

<sup>164</sup> Cf. Science Gallery Dublin. 2014. *The Future of the Body with Performance Artist ORLAN*. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=PjxEWPAxDe>. Tradução minha.

se submete a uma cirurgia estética. ORLAN trabalha outro aspecto da cirurgia, o seu fim mais técnico para um objectivo menos óbvio: a transformação pela transformação. Interessa-lhe a inscrição na carne, o questionamento da identidade física, possível hoje devido aos avanços técnicos da medicina.

#### **4. A poética de ORLAN: *La réincarnation de Sainte Orlan***

Neste contexto, e seguindo estes princípios, a sua obra mais famosa intitula-se *La réincarnation de Sainte Orlan*, uma série de cirurgias-performances, amplamente divulgadas e transmitidas em directo para várias galerias de arte e museus. A série de cirurgias plásticas que compõe esta obra (entre 1990 e 1995), aplica-se na manipulação do seu aspecto físico, em alterações do seu rosto, gerindo a sua identidade física segundo ícones ilustres que extrai das Belas-Artes: a sua boca foi reconstruída de modo a imitar a Europa de François Boucher, mudou a testa para imitar a sobancelha proeminente da Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, e reconstruiu o queixo seguindo o modelo de queixo da Vénus de Botticelli.

Cada uma das cirurgias-performances tem direcção artística minuciosa, e nelas a performer encontra-se sob anestesia local, de modo a manter o contacto com o seu público, e a orquestrar aquilo que se torna ali, literalmente, o teatro de operações. Cada cirurgia acontece a partir de um tema, que ORLAN desenvolve lendo textos filosóficos, literários ou psicanalíticos, à medida que é operada. Todos os participantes das *cirurgias-performances* estão vestidos com figurinos, criados pelos famosos designers de moda Paco Rabanne, Franck Sorbier, Miyake, e Lan Vu. Muitas vezes ORLAN possui adereços religiosos simbólicos, como o crucifixo ou a Bíblia Sagrada. Algumas das cirurgias são acompanhadas por bailarinos. As primeiras quatro cirurgias envolveram lipoaspiração, redução e remodelação dos tornozelos, joelhos, quadris, nádegas, cintura e pescoço.

ORLAN concretizou as suas primeiras seis cirurgias em França e na Bélgica, a sua sétima operação teve lugar em Nova Iorque em Novembro de 1993. A performer considera esta cirurgia, intitulada *Omniprésence* (1993), a mais significativa do seu trabalho: esta cirurgia foi transmitida ao vivo para quinze galerias de arte em vários países diferentes (*Sandra Gering Gallery*, em Nova York, foi uma delas), onde o público se

acotovelou para assistir à *performance-in-progress*<sup>165</sup> de ORLAN, que comunicava com a sua assistência via fax, telefone ou videofone.

Para além das obras já anteriormente referidas<sup>166</sup>, em que ORLAN faz retratos e relíquias dos desperdícios cirúrgicos das suas apresentações, a artista apresentou ainda uma *pós-performance* de *Omniprésence*, constituída por 41 imagens (seleccionadas das pinturas clássicas) que contrastam com fotos diárias de ORLAN de rosto enfaixado, inchado, descolorido e cicatrizado, ao longo da recuperação das suas cirurgias.

A cirurgia *Omniprésence*, seguida de mais duas, marca a radicalização dos projectos cirúrgicos de ORLAN: a performer “executou”<sup>167</sup> a formação de um “corpo mutante”<sup>168</sup> – a artista alterou o seu corpo inserindo nele objectos estranhos que deformaram o seu aspecto: colocou os maiores implantes mamários que o seu corpo era capaz de suportar e acrescentou volume às têmporas, criando duas elevações no rosto que surgem do prolongamento dos seus olhos. ORLAN projectou ainda uma cirurgia que aconteceria no Japão, para construir um nariz que começaria no meio de sua testa, ao estilo de uma máscara maia pré-colombiana.

O projecto *La réincarnation de Sainte Orlan* termina com a alteração do aspecto físico da performer e a renomeação do nome da artista para ORLAN por parte de uma agência de publicidade, seguido da oficialização legal da sua nova identidade física.

---

<sup>165</sup> Entenda-se por *performance-in-progress* o mesmo que *work-in-progress*, ou seja, *trabalho em progresso*, ou *material em processamento*. No contexto, o termo aplica-se pelo facto de a performance *La réincarnation de Sainte Orlan* acontecer em fases distintas e em momentos diferentes, sendo que a obra total só se encontra completa no final de todas as operações cirúrgicas da artista. Entretanto, cada uma das cirurgias é uma fase do progresso do seu trabalho, que culminou na reinvenção total do seu rosto a partir das referências estéticas e artísticas definidas pela performer.

<sup>166</sup> As notas 161 e 163 referem-se às obras em questão.

<sup>167</sup> Não esqueçamos que, de facto, quem executa as alterações no corpo de ORLAN não é a artista, mas sim a equipa de cirurgiões que, por sua vez, respondem ao projecto artístico da performer.

<sup>168</sup> *Conference Excerpts*. (1999). Disponível a partir de [http://www.civc.fr/creation\\_artistique/online/orlan/conference](http://www.civc.fr/creation_artistique/online/orlan/conference)

## 5. *La réincarnation de Sainte Orlan* e o universo do Martírio Cristão

Agora que está já descrito, de modo geral, o percurso estético e artístico de ORLAN e, de modo específico, a sua performance *La réincarnation de Sainte Orlan*, vejamos de que modo se acomoda a performer à investigação que a *A Síndrome de Alípio* tem vindo a desenvolver: que relação estabelece ORLAN, e a performance *La réincarnation de Sainte Orlan* em particular, com a problemática dos mártires e do martírio dos primeiros séculos do cristianismo?

Especialmente a performance *La réincarnation de Sainte Orlan* estipula a convocação inequívoca do martírio cristão e da vida dos santos mártires da nossa era. Analise-se o título da obra, *La réincarnation de Sainte Orlan*, que reúne em si duas ideias diferentes: a ideia de reencarnação e a ideia de santidade. Tal como a performer sabe, a reencarnação institui-se contra a Igreja Católica<sup>169</sup>, ao mesmo tempo que se confunde com alguma facilidade com a ideia de ressurreição. Contudo, reencarnação<sup>170</sup> e ressurreição<sup>171</sup> não poderiam ser mais diferentes, sendo apenas a segunda via aquela que é aceite e promovida pela ideia de martírio, pois é a ressurreição que confere a santidade ao martirizado<sup>172</sup>. Contudo, ORLAN forja a ideia de santidade na reencarnação: a artista coloca uma Santa, ela própria, *Santa ORLAN*, no centro de uma operação onde o martírio é evidentemente convocado como motor da sua performance a partir do qual, paradoxalmente, faz reencarnar (e não ressuscitar) ORLAN – ela própria – para uma nova vida, num corpo diferente.

---

<sup>169</sup> Com excepção do cristianismo esotérico, a teoria da reencarnação é rejeitada pelas práticas cristãs, sendo que a Igreja Católica rejeita a reencarnação.

<sup>170</sup> A reencarnação consiste no acto de reassumir a forma humana, implica a entrada de uma alma num corpo que não era aquele que ocupava numa existência anterior, acção que se associa à crença da passagem da alma humana, após a morte de um corpo, para outro corpo.

<sup>171</sup> A ressurreição, sobretudo a Ressurreição de Cristo, é um dos princípios do cristianismo e consiste no acto de voltar à vida, no mesmo corpo, depois de ter perecido. É o acto de uma pessoa, considerada morta, viver novamente, *ressurgir*. É a reencarnação espiritual do indivíduo no mesmo corpo.

<sup>172</sup> Esta ressurreição não é propriamente efectiva, como no exemplo de Cristo. A ideia de ressurreição no martírio não se associa exactamente ao regresso à vida na terra do sujeito martirizado, mas antes se refere a uma ressurreição celeste deste, junto a Deus, uma segunda vida com o Senhor, que é aliás considerada a *verdadeira vida*. Para o mártir é necessária a via do sofrimento para chegar a essa vida na paz do Senhor.

A reencarnação de ORLAN serve-lhe precisamente para significar o seu ressurgimento a partir de novas carnes – as suas, mas alteradas – trasladando a ideia de reencarnação para a ideia de “corpo modificado cirurgicamente”. Assim, depois das operações, porque passa a habitar um corpo substancialmente diferente daquele que ocupava anteriormente, ORLAN *reencarna*. A acção/transformação que denomina como *Reencarnação de Santa ORLAN*, impregna essa performance cirúrgica da ideia de atribuição de uma vida nova num corpo diferente à protagonista da operação. Por via da cirurgia estética, que podemos denominar *cirurgia por recreação*<sup>173</sup>, ORLAN produz uma declaração radical sobre as possibilidades da prática cirúrgica não só como material artístico, mas como via para alcançar uma vida outra num corpo diferente – a real reencarnação dos nossos dias à distância de umas tesouras, uns cortes e uns pontos bem dados. Neste contexto clínico, que desafia os conceitos do catolicismo, ORLAN concebe a sua arte a partir da extrapolação do seu próprio corpo, exibindo a manipulação das suas carnes como a sua obra, a sua performance.

Se a ideia de reencarnação, neste exercício, está já suficientemente explicada, onde encontra a performer a sua ideia de santidade, associada a este processo? Que Santa é esta, que se dá a conhecer em *A Reencarnação de Santa ORLAN*?

Recordemos a ideia de mártir, como forma de ser testemunha de uma crença ou uma ideia irrefutável, passível de levar à morte quem a ela não renuncie e a defenda acerrimamente. Lembremos também os mártires que, em circunstância de julgamento, nunca cedem aos interrogatórios infundáveis, cujas respostas adicionam mais torturas dos seus carrascos. Revivamos também o seu público, que não abdica de admirar os suplícios dos mártires na pretensão de testemunhar a transformação dos corpos dos condenados até à ascensão à *outra vida* que proclamam: em *La réincarnation de Sainte ORLAN*, ORLAN é uma mártir da imagem. Os vídeos existentes do conjunto das suas *cirurgias-performances* permitem ver, ao pormenor, a intrusão de agulhas, pinças e tesouras no seu corpo, a manipulação da sua carne, vê-se o corpo da artista a ser mutilado, cortado, rearranjado, cosido e reformulado ao sabor de esguichos de sangue, algodão embebido em betadine e suturas médicas.

---

<sup>173</sup> Denomino como *cirurgia de recreação* toda a prática de cirurgia plástica meramente estética, cuja finalidade não se prende com qualquer necessidade clínica, mas meramente por capricho do sujeito que pretende “corrigir” elementos que, segundo os seus padrões de beleza, podem ser aprimorados.

Na arena de ORLAN, a maca de operações, vislumbram-se os médicos como carrascos, e os seus utensílios como instrumentos de tortura. Aqui o interrogatório não se prende com a averiguação da fé da performer, mas antes com o verificar da estética que a própria proclama como arte. Não tem um verdugo que a coloque inevitavelmente naquela situação, mas é a artista que, iniludivelmente, se lança para esta experiência – lembrando de resto todos os mártires que se lançaram espontaneamente para as fogueiras, prescindindo de qualquer acusação ou acto de condenação. O propósito desses mártires, tanto quanto de ORLAN, está para lá de qualquer processo inquisitório – prende-se com uma missão maior, de santidade, que comprove aquilo que são, mártires das suas convicções – religiosas, no caso dos mártires, estéticas e artísticas no caso de ORLAN. Por sua vez, a atitude de ORLAN reflecte a situação do mártir, que ali se encontra na ausência de dor, a recitar textos e poemas à medida que se dá a sua transformação, à medida que ascende a uma outra condição.

A performance *La réincarnation de sainte ORLAN* levanta questões do domínio do cristianismo que se prendem com a transubstanciação da carne e a ressurreição do sujeito. A performer concretiza a transubstanciação da sua carne ao transformar-se numa obra de arte, indo além da substância concreta que é o seu corpo. ORLAN pratica operações que reconfiguram a sua carne, modifica a sua aparência física, e ressuscita do bloco de operações para uma nova vida que será vivida por um corpo renascido, recuperado de uma vivência antiga, onde a artista encaixa o tema da reencarnação de modo inusitado, conforme já foi explicado.

## **6. ORLAN e a questão da exibição da dor e do sofrimento**

*La réincarnation de sainte ORLAN* pode ser analisado como um retrato de uma vida de Santa, que passa por provações públicas, dando prova da consistência da sua crença no seu trabalho artístico. Todo o quadro cirúrgico (e mesmo a imagem que a performer constrói como cenário da sua operação) se constitui como uma imagem religiosa. A protagonista é uma Virgem Maria, ORLAN, a ser penetrada pelos objectos dos seus carnílices, criando, para quem vê, cenas verdadeiramente dolorosas, que produzem no imaginário do seu público o vislumbre de martírio e de mártir. No entanto, apesar de as imagens concretizarem uma ideia de dor excruciante, a performer não sofre,

não sente qualquer desconforto<sup>174</sup>. Antes sente prazer e necessidade daquele evento, para que possa alcançar um estágio diferente de vivência. Há, por isto, algo de absolutamente relevante no trabalho de ORLAN que, mais uma vez, a afasta ao mesmo tempo que a aproxima, paradoxalmente, da vivência dos mártires e das suas circunstâncias de martírio. Tal facto prende-se precisamente com a relação da performer com a dor, o sentir da dor e a exibição do sofrimento.

ORLAN diz que a dor é um anacronismo, uma incoerência temporal, assume-se como uma fiel adepta da morfina. Em qualquer das operações que perspectiva, a primeira preocupação de ORLAN prende-se com a necessidade de ausência total de dor. A anestesia é parte importante do processo, a artista jamais pondera concretizar uma obra que implique qualquer tipo de sentimento físico doloroso. Ora isto é, claro está, um contra-senso em termos: como se concretiza uma operação plástica, que implica uma intervenção e alteração profunda da fisicalidade, com ausência absoluta de dor? De que forma é que os espectadores, que assistem às imagens das suas cirurgias-performances, se conseguem distanciar da ideia de um corpo em sofrimento (e, conseqüentemente, da imagem de Cristo crucificado), perante um corpo que está a ser intervencionado? Como é que, enquanto público, se pode considerar que os retratos que ORLAN exhibe do seu pós-operatório – roxa, inchada, desfigurada, pejada de hematomas e mazelas – não são retratos que suportam uma dor imensa?

Apesar de a artista afirmar convictamente que é contra os ideais de Deus e da religião, contra os quais se insurge, exercícios performativos como *La réincarnation de sainte ORLAN* discutem frequentemente versículos da Bíblia, desafiando-os e debatendo os seus ideais de conduta, sobretudo relativamente à vivência do espírito em detrimento da convivência carnal, transformando o seu percurso artístico numa reinterpretação da religião, que não a distancia necessariamente dela. ORLAN vive sobretudo na sua relação com a carne, literalmente, mas o jogo em que investe sobre a sua carne aproxima-a, paradoxalmente, mais de uma ideia de religiosidade, sobretudo do martírio cristão, do que a afastam dela. Em ORLAN, a existência terrena e a convivência dos prazeres e dos desejos da carne, mais do que a existência espiritual, estão presentes ao longo de todo o

---

<sup>174</sup> Segundo a própria ORLAN afirma, as suas exibições não se compadecem com a dor, sendo uma das primeiras preocupações da artista garantir a ausência de dor nos seus exercícios performativos, questão que será analisada adiante.

seu trabalho. Contudo, é por via de uma demonstração da carne<sup>175</sup>, em termos martirológicos, que a performer alcança a profundidade das suas obras.

ORLAN crucifica, literalmente, a sua carne com os seus desejos e paixões (no caso, a sua arte). A performance *La réincarnation de sainte ORLAN* é uma revisitação do suplício dos mártires em que ORLAN investe para que, paradoxalmente, se possa afastar deles. A artista apropria-se do vocabulário religioso para construir uma gramática sobre estas suas apresentações. Afirma que ela própria é uma Santa (Santa ORLAN), e que os desperdícios que resultam daquelas operações são *reliquias*, que guarda em obras a que chama *relicários*. Com esta sua acção, a artista não está apenas a jogar com os estereótipos de beleza e com a necessidade da dor (que ela repreende) para se alcançar um ideal de beleza. Nas suas operações-performances acontece realmente uma ascese da artista-mártir, ORLAN, como testemunha da sua arte, predispõe-se à situação de martírio (entenda-se, da operação) em prol da afirmação da sua arte. Em última instância, ORLAN pretende ser venerada como mártir da sua arte particular, ou não fosse património da artista intitular aquilo que faz não como *body-art*, mas como algo absolutamente diferente e genuíno – a *Arte Carnal*.

---

<sup>175</sup> Demonstração da carne no sentido da sua provação e provocação, ou seja, da sensibilidade física da artista. É por via de um certo martírio do seu próprio corpo que ORLAN cria as suas obras e dá continuidade à sua carreira.

## 7. A Arte Carnal de ORLAN

ORLAN criou o *Manifesto Carnal*<sup>176</sup>, expõe as características específicas da sua linha de trabalho, em oposição à *body-art*, e esclarece todas as questões relativamente à definição do que pratica. Segue-se a transcrição traduzida desse manifesto:

### Definição de Arte Carnal:

A *Arte Carnal* constitui-se como um auto-retrato no sentido clássico, mas feito por meio da tecnologia de hoje, que se encontra entre a desfiguração e a reconfiguração. A inscrição na carne é devida às novas possibilidades inerentes à nossa era. O corpo tornou-se um *ready-made modificado*, já não é visto como o ideal que uma vez representou, nem pronto o suficiente para ser aceite como perfeito e assinado.

### Distinção:

Contrariamente à *Body-Art*, que é uma questão diferente, a *Arte Carnal* não busca a dor, não procura a dor como fonte de purificação, não a concebe como uma redenção. A *Arte Carnal* não se interessa pelo resultado da cirurgia plástica. A sua preocupação concentra-se no processo da performance-cirurgia, no corpo modificado que se torna objecto de debate público.

### Ateísmo:

A *Arte Carnal* não segue a Tradição Cristã, resiste-lhe. A *Arte Carnal* revela a negação cristã do *corpo do prazer* e expõe a sua fraqueza diante da descoberta científica. Apesar disto, segue a tradição do sofrimento e do martírio, acrescentando em vez de tirar, aumenta as faculdades em vez de reduzi-las. A *Arte Carnal* não é automutilação. A *Arte Carnal* transforma o corpo em linguagem, invertendo a ideia bíblica da *palavra feita carne*: a carne é feita palavra. Somente a voz de ORLAN

---

<sup>176</sup> O *Manifesto da Arte Carnal* encontra-se disponível na íntegra no site oficial da artista (<http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>), sendo aqui traduzido por mim para efeitos da análise em trabalho.

permanece inalterada. A artista trabalha a representação (da imagem).

A *Arte Carnal* considera que a aceitação da agonia do parto é anacrónica e ridícula. Daqui em diante, teremos epidurais, anestésicos locais e analgésicos múltiplos! Viva a morfina! Abaixo a dor!

#### Percepção:

Eu posso observar o meu próprio corpo cortado sem qualquer sofrimento! Eu posso ver-me em todo o percurso, até às minhas vísceras, um novo estágio de espelho. Eu posso ver o coração do meu amante, e o seu design esplêndido não tem nada a ver com os símbolos *soppy* geralmente desenhados. "Querido, adoro o teu baço, adoro o teu fígado, adoro o teu pâncreas e a tua linha do fémur excita-me".

#### Liberdade:

A *Arte Carnal* declara e insiste na liberdade individual do artista. Neste sentido, resiste ao preconceito e ao ditador. É por isto que envolve o social e os média (interrompendo ideias estabelecidas e causando escândalos), até chegar ao tribunal (para mudar o nome de ORLAN).

#### Esclarecimento:

A *Arte Carnal* não é contra a cirurgia plástica, mas opõe-se aos seus padrões, sobretudo àqueles gravados na carne feminina. É indispensável que a *Arte Carnal* seja feminista. Tem interesse na cirurgia plástica, mas também nos desenvolvimentos da medicina e da biologia, procura questionar o *status* do corpo, ao mesmo tempo que coloca problemas éticos.

#### Estilo:

A *Arte Carnal* adora a ironia e o barroco, o grotesco e outros estilos

negligenciados, uma vez que se opõe a pressões sociais cujo peso é carregado por ambos, o corpo humano e a obra de arte. A *Arte Carnal* é antiformalista e anticonformista.

Seguindo este *Manifesto da Arte Carnal* como gramática da sua arte, percebe-se a relação que ORLAN estabelece com a dor, os ideais de religião e a manipulação da carne e da prática da medicina. Conforme está “lacrado” no seu manifesto, contrariamente à *body-art*, que é uma questão diferente, a *Arte Carnal* não anseia por dor, não busca a dor como fonte de purificação, não a concebe como uma redenção. A *Arte Carnal* revela a negação cristã do *corpo sensível*, que sente *prazer*, e expõe a sua fraqueza diante da descoberta científica.

A ORLAN nada mais interessa senão a carne, os seus desejos e a expressão dos seus pecados. O corpo, que é matéria, é o seu meio de expressão e ORLAN leva ao limite a sua vivência “segundo a carne”. A artista reconhece, no entanto, que “segue a tradição do sofrimento e do martírio” pois, na realidade, as suas obras raramente escapam dele – citando-o, provocando, ou criando ironia sobre uma vida de mártir. A *Arte Carnal* transforma o corpo em linguagem. Para ORLAN, a carne é produtora de discurso, e promotora de vida, a única que o seu trabalho pretende comprovar existir. Relativamente à liberdade total da performer e da sua performance, ORLAN imprime a mesma *estética da carne* dos mártires, transformando a sua liberdade em pretexto para (se) servir da carne em prol da sua arte.

## **8. ORLAN e a negação da dor**

A estética de ORLAN é sobre a carne, mas não é sobre a dor. A artista não pretende exibir ao máximo as suas potencialidades conciliadoras entre estética e dor, antes pretende praticar acções aparentemente dolorosas sem sentir qualquer espécie de sofrimento, facto que, na realidade, parece ser um reflexo dos efeitos do martírio nos condenados cristãos: no martírio, o aconchego na dor verifica-se ao ponto de os mártires se comportarem, em situações excruciantes, de acordo com uma absoluta ausência de dor. Só assim produzem discursos, discutem as suas penas, e empregam cânticos de enaltecimento da sua fé. E, na realidade, talvez os mártires sejam tomados como heróis da dor, porque é o que as descrições dos seus súplicos, por terceiros, narram. Mas, se

atentarmos no conteúdo das descrições do comportamento dos mártires, de facto não encontramos neles um sentimento doloroso. Os mártires revelam antes um perfeito bem-estar na situação de suplício, e anseiam permanecer o máximo de tempo possível mergulhados nas dores que lhes aplicam (que, na verdade, parecem não sentir). Deste modo, podemos questionar: quem sente dor, serão estes mártires? Ou aqueles que testemunham, de forma mais distanciada, o flagelo dos seus suplícios?

A dor é sempre uma dúvida para quem não a sente. A dor é algo que não pode ser confirmado, mas também não pode ser negado. Ao longo da obra *Body in Pain* (1985: 13), Elaine Scarry argumenta: “To have pain is to have *certainty*; to hear about pain is to have *doubt*”, ou seja, não há linguagem para a dor, além de um meio fragmentário de verbalização. Assim sendo, só na ausência de dor se produzem os longos discursos dos mártires no anfiteatro. A dor que transparece das Actas localiza-se na sensação do leitor perante as descrições das torturas dos mártires, mas a sua atitude não traduz, na realidade, um comportamento de dor. Ainda assim, as narrações dos martírios dedicam-se sobretudo às descrições dos suplícios dolorosos, criando imagens de corpos mutilados e lacerados que não deixam de contrastar, no entanto, com a profunda alegria do cristão na arena. A fé é o anestésico possível para esses condenados fiéis a Cristo, uma anestesia absolutamente eficaz nos seus efeitos. *La réincarnation de sainte ORLAN* é composta das mesmas premissas, mas a sua anestesia é composta por químicos.

A ausência de dor na artista transforma em absoluto a sua performance. Contudo, as acções cirúrgicas que promove como performance, como espectáculos a ver, exibem elementos que suscitam a dor, por identificação, no público que assiste. Não é possível à audiência de ORLAN não se arrepiar com as imagens do seu corpo aberto, ou da sua pele ensanguentada. A performer, conforme foi já descrito, está desperta e consciente e investe na sua performance com órgãos e músculos a descoberto. Se tivesse tido dor, seguindo o raciocínio de Scarry, ORLAN não poderia ter lido textos, poemas, ou ter respondido às transmissões por satélite no Centro Pompidou ou no Centro de Toronto durante a sua obra *La réincarnation de sainte ORLAN*. Não poderia ter feito mais nada senão concentrar-se na dor, e tentar livrar-se dela. Então, estar resguardada de toda e qualquer dor é a primeira premissa da performer para se submeter às operações. A autenticidade da cirurgia é perturbadora. ORLAN comenta que, assim que vemos um corpo aberto, é quase impossível o público não se identificar com ele. No corpo que vê ser operado, o público não se liberta da ideia de vitimização do sujeito ali em questão. No entanto, segundo a

perspectiva de ORLAN, um corpo aberto não é sinónimo de dor, na verdade, é realmente ao seu público que dói quando observa as imagens da artista nas suas performances-cirurgias<sup>177</sup>.

A negação da dor é, até certo ponto, uma negação do corpo físico. Na ausência de dor, ORLAN está a investir num corpo pós-humano, que reage em circunstâncias que lhe são nefastas e dolorosas – tal como os mártires no martírio. Nas performances *La réincarnation de sainte ORLAN* existe uma dissociação entre o corpo que é matéria biológica e o corpo em performance. Por outro lado, na pretensão de se afastar da dor física, ao experimentar um corpo que, perante as atrocidades, não sofre, ORLAN aproxima-se ainda mais da ideia de mártir: tanto ORLAN como qualquer dos mártires analisados na presente investigação estão em circunstância de dor, mas exibem um discurso, um bem-estar, e uma atitude que é comparável ao mesmo corpo anestesiado da artista nas suas performances, que se coaduna com o gozo dessa circunstância. A coerência do discurso (que, segundo Scarry, é a primeira coisa a desaparecer em situações dolorosas), e a vitalidade com que mártires/ORLAN se dão a conhecer ao seu público, são os mesmos. O público da performer e o público dos mártires, ambos se encontram em situações simétricas – imaginando a acção penosa perpetrada no corpo da artista/ dos mártires, não se conseguem dissociar da ideia de sofrimento que o quadro performativo (do martírio e da cirurgia-performance) exhibe, apesar da atitude daqueles que a sofrem ser em absoluto estranha (não conforme ao estádio de dor).

As performances-cirurgias de ORLAN aconteceram ao vivo, em directo e com público presente. Contudo ORLAN também registou esses eventos em filmes. Apreciar as performances desta artista em vídeo tem um impacto no espectador necessariamente diferente do impacto que a experiência tem num público ao vivo. A dimensão fílmica para o trabalho, no entanto, oferece a ORLAN a oportunidade de falar a partir da posição de um *corpo em performance*, e de espectador. Sobre as suas performances-cirurgias, a artista diz que apenas sentiu dor como espectadora dos filmes das suas operações, e nunca como performer cujo corpo estava a ser intervencionado.

As performances de ORLAN interrogam noções de presença e ausência, e os limites da representação do corpo material através da dor e da performance –

---

<sup>177</sup> Cf. Orlan (1998), “Intervention”.

performances que podem ser comparadas com a forma utilizada pelos mártires na averiguação, afirmação e consolidação da sua fé. É na fisicalidade, dos mártires e da performer, que se verifica a sua relação com o mundo, no modo como ambos utilizam o corpo como matéria de expressão extremada daquilo que os move.

O corpo material na dor é uma confirmação da sua corporeidade, estar com dor é talvez a certeza mais segura da existência de um indivíduo. Para os mártires, a existência do corpo está em absoluto associada à criação de imagens de dor, em semelhança a Jesus Cristo, para que consigam alcançar uma existência superior, a divina. Em ORLAN, o corpo que existe é a matéria da sua identidade artística e, apesar de reclamar a ausência de sofrimento nos exercícios que pratica, não consegue, por todos os motivos já descritos e declarados, não ser tomada como uma mártir da sua arte, uma vez que a sua estética se confunde com os princípios do martírio na sua relação com a carne, com o corpo, com o sujeito e com a dor.

Na realidade, o trabalho das performances-cirurgias de ORLAN é uma actualização do sentido e da precepção da ideia de mártir dentro do contexto artístico. As suas acções podem ser interpretadas à luz dos princípios martirológicos e, apesar de ORLAN se afirmar acerrimamente contra a religião e contra a Igreja Católica, a sua obra aproxima-a, muito mais do que desejaria, da conduta dos mártires em situação de martírio. ORLAN institui-se, assim, como um dos exemplos da memória dos martírios que se expressa em matéria artística, e revela a relação que as suas performances estabelecem com esse evento que se inaugura como *proto-performance* da linha artística em que surgem ORLAN e as suas obras.

## Capítulo XII

### Marina Abramovic: A dor como caminho

#### 1. Biografia e obra

Marina Abramovic, nascida em 1946 em Belgrado, antiga Jugoslávia, é uma das artistas que está na origem da linha da *body-art performance*, e uma das performers mais prolíferas e radicais da sua geração. Desde o início dos anos 70 que, a par de ORLAN, Marina Abramovic se institui como precursora da prática da performance como forma de arte visual, explorando os seus limites biológicos e artísticos nas obras que produz.

Desde as suas primeiras performances que Abramovic se aplica na experimentação das potencialidades do corpo. O (seu) corpo é a matéria e o assunto principal dos seus trabalhos. Explora as barreiras físicas e mentais do seu ser resistindo à dor, à exaustão e ao perigo na busca da transformação emocional e espiritual.

A preocupação de Abramovic prende-se com a criação de obras que ritualizem acções simples da vida quotidiana como mentir, sentar-se, sonhar e pensar, de modo a alcançar a manifestação de um estado mental único, que lhe permite ascender à condição de obra de arte.

Marina Abramovic ocupa um lugar proeminente em praticamente todas as pesquisas de arte performativa, e as suas obras estão integradas nas colecções permanentes mais prestigiadas do mundo, incluindo o Museu Nacional de Arte Moderna e o Centro Pompidou em Paris, o Museu Stedelijk em Amesterdão, e o Museu de Arte Moderna em Nova Iorque<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> Segundo a informação disponibilizada no seu site oficial ([www.marinaabramovic.com](http://www.marinaabramovic.com)), e a breve biografia apresentada por K. Stiles, K. Biesenbach, e C. Iles, em *Marina Abramovic*, o seu trabalho também foi incluído em muitas exposições internacionais de grande escala, incluindo a *Bienal de Veneza* (1976 e 1997) e *Documenta VI, VII e IX*, Kassel, na Alemanha (1977, 1982 e 1992). Em 1995, a exposição de Abramovic, *Objects Performance Video Sound*, foi apresentada no Museu de Arte Moderna, em Oxford, no Museu Irlandês de Arte Moderna, em Dublin, e na Fruitmarket Gallery, em Edimburgo. Em 1998, a exposição *Artist Body - Public Body* foi visitada intensivamente no Kunstmuseum e Grosse Halle, em Berna e La Gallera, em Valência. Em 2000, Abramovic realizou uma performance no Kunstverein em Hannover. Em 2002, participou da exposição *Berlin-Moscou*, que abriu no Martin Gropius-Bauhaus em Berlim, terminando a sua *tournee* em 2004 no Museu Histórico do Estado, em Moscovo. Em 2004, Marina Abramovic exibiu as suas obras na *Whitney Biennial*. A performance *The Star* foi apresentada no Museu

É impossível pensar-se em *body-art performance* sem convocar os exemplos das obras de Abramovic. Apesar de nem sempre se colocar em situações extremas nas suas experiências (que põem em causa a vida da própria performer), contando também com obras que são sobretudo “seguras”<sup>179</sup>, a artista é principalmente famosa por criar, não raras vezes, situações limite que apresenta como performances: as suas performances são espectáculos em que a vida da artista se encontra, literalmente, numa arena, à mercê do seu público, a quem a performer incita à acção sobre o seu corpo. Assim aconteceu com obras como *Art Must Be Beautiful*, *Artist Must Be Beautiful* (1975)<sup>180</sup>, a série *Freeing*

---

Marugame de Arte Contemporânea, e no Museu de Arte Contemporânea de Kumamoto, no Japão. Em 2005, no Museu Guggenheim em Nova Iorque, Marina Abramovic apresentou uma série de performances intitulada *Seven Easy Pieces*. Os seus doze dias de “instalação viva”, *The House with the Ocean View*, constaram na lista da crítica de melhor obra de 2002. Ganhou o Leão de Ouro na Bienal de Veneza em 1997 com a sua instalação/ performance *Balkan Baroque*. Em 2008, foi homenageada com a *Austrian Commander Cross* pelas suas contribuições para a História da Arte e, em Setembro de 2009, condecorada com um *Honorary Doctorate of Arts* pela Universidade de Plymouth, no Reino Unido. Na Primavera de 2010, Abramovic teve a sua primeira grande retrospectiva nos Estados Unidos da América, no Museu de Arte Moderna de Nova York, e simultaneamente concretizou a sua performance *The Artist is Present* com mais de 700 horas de duração. Esta retrospectiva foi vista por mais de 850 mil visitantes. No Verão de 2011, foi concedido a Abramovic o grau honorário de Doutora em Belas Artes pelo *Williams College*, em Williamstown, Massachusetts. Em 2011, uma peça de teatro de Robert Wilson, intitulada *The Life and Death of Marina Abramovic* estreou, e a retrospectiva *The Artist the Preserve* de Abramovic alcançou o maior sucesso no museu de arte contemporânea *Garage*, em Moscovo.

<sup>179</sup> A carreira da artista conta também com uma série de esculturas em madeira, metal, cristal, quartzo, ferro, etc, que Marina Abramovic denomina *Transitory Objects*. Sobre esta vertente do seu trabalho Marina Abramovic diz o seguinte: “My transitory objects do not have symbolic meanings: their function and use are very precise and simple. They are made of a combination of different materials such as quartz, amethyst, tourmaline, copper, iron and wood, which have very specific effects on the user. These objects only make sense when they are invested with certain power, when people wear them. This is the reason I do not call them sculptures, they are objects to be introduced in everyday life. My objects can be used by members of a family that, before having breakfast or going about their chores, go to the wall and press their bodies against one of these objects and only then get busy with their daily lives. It is the role of the objects to become part of this life. I don’t see a problem in the lack of strict obedience to the instructions for the use of my objects. The way I see it, the artist’s function is to present the work and deliver it to the public, so the public can bring it to completion” (Marina Abramovic, *Transitory Objects For Human Use*, Galeria Brito Cimino, 2008).

<sup>180</sup> A performer penteia-se com uma escova de metal na mão direita e, simultaneamente, escova o cabelo com um pente de metal na mão esquerda. Ao fazê-lo, repete continuamente: "A arte deve ser linda, a artista deve ser linda", até magoar o rosto e danificar o cabelo.

*Series* (1975)<sup>181</sup>, a também já referida performance *Lips of Thomas* (1975)<sup>182</sup>, ou ainda a performance *Rest Energy* (1980)<sup>183</sup>.

A performance denominada *Rythm Series* (1973-74) é das mais conhecidas e das mais impressionantes da performer.

## 2. Performance *Rhythm Series*: o exemplo extremo de Marina Abramovic

O conjunto de performances denominado *Rhythm Series* reúne quatro experiências das mais extremas da carreira de Abramovic. Em *Rythm 10*, a artista joga, ao ritmo de uma sonoridade, com um conjunto de facas entre os dedos das suas mãos. De cada vez que se corta, troca de faca e muda de ritmo, continuando o jogo. Quando usa todas as facas disponíveis, rebobina o gravador. Escuta a gravação da primeira parte da performance e repete a primeira parte da performance pegando nas facas pela mesma ordem, seguindo a mesma ordem e o mesmo ritmo, cortando-se nos mesmos lugares.

Em *Rythm 0*, a artista disponibilizou setenta e dois objectos para o público utilizar sobre o seu corpo, conforme desejassem. Abramovic apresentou-se aqui como *um objecto* e *assumiu toda a responsabilidade* do que lhe pudesse acontecer. Entre os objectos encontrava-se um revólver carregado.

Em *Rythm 2* a artista tomou uma série de medicamentos indicados para o tratamento de catatonia e esquizofrenia. Perante o seu público, tomou o fármaco, usualmente administrado a pacientes que sofrem de catatonia, para forçá-los a mudar as

---

<sup>181</sup> Em *Freeing the Voice*, Abramovic deita-se no chão com a cabeça inclinada para trás e grita até perder a voz; em *Freeing the Memory* a artista senta-se numa cadeira com a cabeça inclinada para trás e fala sem parar, dizendo as palavras que lhe vêm à mente. Quando já não consegue mais vocabulário, a performance termina. Em *Freeing the Body*, a performer enrola a cabeça com um lenço preto, move-se no espaço ao ritmo do baterista africano negro, dança pela cena até estar completamente exausta e cair.

<sup>182</sup> Sobre *Lips of Thomas* consulte-se o ponto 3 do Capítulo X da presente investigação.

<sup>183</sup> Esta performance foi uma das muitas que Marina Abramovic apresentou com o seu companheiro Ulay, co-autor e performer de algumas outras performances da carreira da artista. Aqui, o casal manteve um arco armado, tenso, com a flecha equilibrada. O peso do corpo dos artistas provocava a tensão no arco. A flecha estava directamente apontada ao coração de Marina Abramovic, que se encontrava hirta frente ao arco. Microfones pequenos estavam ligados aos corações dos performers, gravando o número crescente de batimentos cardíacos.

posições dos seus corpos. Pouco depois de tomar a medicação, os músculos da performer começaram a contrair-se violentamente, até perderem completamente o controlo. Apesar de estar consciente do que estava a acontecer com o seu corpo, Marina Abramovic não conseguiu controlá-lo.

Em *Rythm 5* a performer incendiou uma estrela de cinco pontas, cortou o cabelo e as unhas, que lançou em cada extremidade da estrela. Deitou-se no centro desta, fingiu perder a consciência pelo consumo total de oxigénio pelo fogo. Continuou “inanimada” até as chamas começarem a consumir uma das pernas. Um membro do público interveio e a performance foi interrompida.

### **3. Marina Abramovic e o Martírio Cristão**

Todas as performances referidas lidam directamente com o bem-estar da performer, exibindo situações de perigo ou de promoção da dor ou exaustão absoluta das faculdades físicas. Em todas elas, a situação da performer é extremada, qualquer uma destas obras lida com circunstâncias directas da vida da performer. Mas a obra de Abramovic vai muito além daquilo que implica o seu próprio corpo e a sua própria vida: os seus espectáculos normalmente criam situações que tornam o seu público um sujeito implicado no exercício apresentado, fazem-no testemunha e cúmplice das suas acções e, claro, das consequências que os desafios performativos propõem. Deste modo, não raras vezes, as performances desta artista são em absoluto determinadas pela não passividade dos espectadores, que são responsáveis pela possibilidade de término ou continuação da vida da artista – que pode morrer em cena, dependendo da dinâmica que a performance determina para a audiência. Assim aconteceu quando em *Rythm 0* alguém do público impediu que um outro indivíduo fizesse com que Marina Abramovic disparasse contra si própria, com o revólver que a artista disponibilizara para uso pela assistência, ou quando os espectadores evitaram o pior em *Rythm 5* quando a performer se incendiou a si própria, ou ainda em *Lips Of Thomas*, quando as pessoas que assistiam à performance tiveram a iniciativa de retirar Marina Abramovic dos blocos de gelo que a congelavam.

A par do envolvimento lúdico e participação activa do público oferecidas pelas obras de Marina Abramovic, que recuperam um certo ambiente dos jogos circenses, onde os antigos mártires eram condenados, existe ainda nas suas performances uma qualidade

mística que aproxima de modo mais evidente as suas experiências do domínio martirológico da presente investigação: se, por um lado, o público de Abramovic demora relativamente pouco tempo a tornar-se cruel para o corpo da artista, tal como a assistência romana gritava insultos ao mártir condenado, relativamente à dor a performer adota uma gramática ideológica e uma prática que bebe influências dos episódios de martírios que se têm averiguado. Existe no trabalho de Marina Abramovic a instituição e demonstração das consequências da dor, da progressão desta, acompanhadas de efeitos de transformação na artista e no seu público, apenas possíveis por via da criação de uma aura ritualística, associada à convocação de símbolos e imagens do imaginário religioso cristão. Para além disto, a exibição da dor como espectáculo a ver, a instrução, por parte da artista, da necessidade de investimento nessa relação com a dor, aproxima também o percurso de Abramovic dos sacrifícios dos mártires cristãos.

#### **4. Marina Abramovic e a relação com a dor**

Inequivocamente, de modo imediato, o facto de termos uma artista que utiliza o corpo como meio de expressão e que o põe ao dispor da acção do público (que não se coíbe de, sobre ela, investir com as acções mais dóceis ou com as mais atroz, conforme já foi descrito), conseguimos rapidamente associar a esta performer a ideia de mártir – tal como ORLAN – uma mártir da sua arte, que utiliza o corpo na sua prática performativa e estética artística.

Contudo, em termos de ideais e discurso artístico, a relação de Abramovic com a dor é absolutamente diversa do exemplo abordado anteriormente (ORLAN, através da sua performance *La Réincarnation de Sainte ORLAN*). Para Marina Abramovic, a convocação e o sentimento da dor são absolutamente necessários, e a transformação do sujeito como consequência disso é parte do seu projecto artístico:

Pain is like a door. You have to enter through the pain into that other space. That is what all superstition is. (...) Our minds will try everything to mislead us and say “no no, this is painful. I can’t do it”. And actually, when you understand the pain, it doesn’t matter anymore. You can do anything. You can stop the pain, you can remove it from your conscious (*Marina Abramovic*, 2008: 22, incluído em Stiles-Beesenbach-Iles)

Para Marina Abramovic, a dor é como uma passagem necessária, a dor é “como uma porta” que se tem de abrir para alcançar esse “outro espaço”. A figura metafórica é bastante clara quanto ao investimento da artista nas obras que produz, a sua carreira é composta por um percurso artístico incomparável que implica empurrar o corpo para além dos limites do medo, da dor, da exaustão e do perigo, em uma busca intransigente de transformação emocional e espiritual. Existe um percurso doloroso com o intuito do estudo minucioso dos seus efeitos, Marina Abramovic não provoca a dor pela dor, “torture is not something you want to go through” *Marina Abramovic* (2008: 22, incluído em Stiles-Beesenbach-Iles), antes se ensaia na apropriação da dor para que dela não tenha qualquer medo. Compreender a dor é parte do seu interesse artístico, testar os seus padrões e a sua extensão física e emocional de resposta à dor, também. Tal é claro nas palavras da artista quando diz: “When you stage pain, we are talking about how to actually understand how the mind and body work and pain exactly is” (*Marina Abramovic*, 2008: 22, incluído em Stiles-Beesenbach-Iles).

Marina Abramovic inflige dor a si própria para se libertar do medo de sentir dor, para então a dor ser aceitável: “my method is to do the things of which I am afraid, the things that I fear, the things that I do not know, go to the territory where I have never been”<sup>184</sup>.

Marina Abramovic diz que, superando o medo da dor, se tornou uma “amiga do sofrimento” (*Marina Abramovic*, 2008:22, incluído em Stiles-Beesenbach-Iles), a artista assume a existência de um tipo diferente de dor (física) que lhe interessa substancialmente na elaboração dos seus trabalhos: a dor que se relaciona com os limites da mente. Marina Abramovic encontra-se sobretudo interessada na experiência das potencialidades do corpo relativamente aos seus mecanismos de domínio mental e transformação da dor.

Assim, o aspecto formal das suas experiências faz viajar quem analisa as suas obras até aos domínios ritualísticos do *corpo em Paixão* do catolicismo, pois permite que seja vista, nos seus exercícios, a mesma exibição espectacular do sofrimento que encontramos nos antigos mártires. Conforme esclarece o argumento de *Body in Pain*, o grau de sofrimento do indivíduo é inacessível. Não é mensurável o estado de dor de um

---

<sup>184</sup> Cf. TED. 2015. *An Art made of Trust, Vulnerability and Connection*. Disponível a partir de [https://www.ted.com/talks/marina\\_abramovic\\_an\\_art\\_made\\_of\\_trust\\_vulnerability\\_and\\_connection#t-28895](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection#t-28895)

sujeito, apenas passível de ser mais ou menos descrito de modo a dar a ideia do nível de sofrimento que se está a sentir na primeira pessoa. Sobre isto a performer Abramovic afirma: “I feel pain, but to feel pain is like keeping a secret”<sup>185</sup>. Assim, por mais que Marina Abramovic assuma que o seu grau de sofrimento é relativo, dominado e trabalhado, aquilo que faz nos seus espectáculos é de tal modo impressionante de um estado maior de dor que o seu público é passível de se impressionar com a dimensão de martírio que as suas experiências sugerem.

As performances de Marina Abramovic desenvolvem um trabalho sobre a vulnerabilidade, sobre mostrar as feridas de modo a serem reveladas como uma porta de acesso a um estado de superação (da dor física, conforme se descreveu anteriormente, nas palavras da artista), revelando simultaneamente o interesse que a artista tem por rituais onde a dor está presente (aos quais se refere frequentemente, quando tem de dialogar sobre a presença da dor nas suas performances<sup>186</sup>).

O corpo como tela, a dor como factor de transformação, a necessidade de purificação através do suplício, a possibilidade de transformação do público, são as bases do martírio cristão que se reflectem nos trabalhos de Marina Abramovic. A questão da purificação é sobretudo evidente na performance *The House With the Ocean View* (2002)<sup>187</sup>, onde o propósito é usar disciplina diária simples, regras e restrições para se expurgar através de um sacrifício que implica a privação de alimento, sociabilidade e

---

<sup>185</sup> Cf. Revista ÉPOCA. 2016. *Entrevista com Marina Abramovic*. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=19rdqoFLOZE>

<sup>186</sup> Em *Marina Abramovic* (2008: 22), a artista refere: “Every ceremony, every ritual from ancient times until now, including the Catholic Church or the Orthodox Church, stage rituals that include pain”.

<sup>187</sup> *The House with the Ocean View* é uma performance de 2002. Esta experiência teve a duração de doze dias, durante os quais a artista permaneceu sozinha, sem falar, sem escrever e sem ler, habitando uma estrutura que reproduzia o aspecto de uma casa sem quarta parede (o público podia visualizar todos os movimentos e acções da performer). Durante este tempo, Marina Abramovic teve apenas acesso a água mineral (sem qualquer tipo de comida). Abramovic teve direito a chuveiro três vezes por dia, podia usar um telescópio e permanecer em silêncio – tudo com o intuito de estabelecer um diálogo de energias (sem comunicação verbal) entre o público e a artista. Durante a performance, Marina Abramovic vestiu roupas inspiradas por Alexander Rodchenko. A cor das roupas foi seleccionada de acordo com os princípios Hindu. As botas eram as mesmas que a performer tinha utilizado em *The Lovers* para atravessar a Grande Muralha da China em 1988.

privacidade (uma “paixão contemporânea”, um martírio do século XXI, já que estes três elementos são dos mais prezados do nosso dia-a-dia).

Marina Abramovic desenvolve uma dicotomia entre prazer e dor. Trabalha com esta dicotomia baralhando-a – o que dá de facto prazer à performer? O que a levaria a fazer espectáculos que incluem, inequivocamente, exercícios dolorosos se estes não lhe concedessem alguma espécie de prazer?

O prazer de Marina Abramovic alcança-se através da dor, e da necessidade de exibição do sofrimento. As suas abordagens performativas encaixam na perfeição no quadro da descrição do martírio: “los mártires que sufrían no exhalaban un gemido, ni la fuerza del dolor lograba arrancarles llanto; cada tormento era aceptado de buena voluntad, todos los soportaban con paciencia” (“Martirio de los Santos Carpo, Papilo y Agatónica” *in* Bueno, 2012:265), sendo que a paciência declarada nos mártires é, nos espectáculos de Marina Abramovic, o virtuosismo da artista.

Para a performer, a performance é uma construção mental e física que o artista executa num tempo específico, num espaço, perante uma audiência, criando um diálogo de energias. Marina Abramovic realça:

The difference between theater and performance is enormous: in theater, a knife is not a knife, and blood is just ketchup. In performance, blood is the material. And the razor blade or the knife are the tools. Everything happens live, you cannot rehearse the performance. You cannot do many of the things that are done twice. What is important in performance is that every human being is afraid of simple enough things. We are afraid of suffering, we are afraid of pain, we are afraid of mortality. And then what I do is stage these fears before an audience. I use the energy of the audience and use this energy to explore the limits of my body to the maximum that I can, and then I free myself from those fears. I am the reflection of my audience, if I can do this for myself, you can do it for yourselves (Marina Abramovic em *Marina Abramovic in Education, fame and dying*. 2016. CNN Style, por F. S. Scott).

Só um sofrimento máximo é passível de desencadear o reflexo do mártir, ou da performer, no público que assiste à performance, que então se sente elevado, por osmose, a simetrizar o seu martírio, conforme a artista propõe. É isto que Marina Abramovic sugere quando diz “Sou o reflexo do meu público, se consigo fazer isto por mim, vocês conseguem fazê-lo por vós”. Tanto o martírio cristão quanto os martírios de Abramovic assumem uma realidade – os seus suplícios pretendem instalar-se como uma via de superação de medos, de alcance de uma transformação extrema do sujeito.

## 5. A catequese da dor

A ideia de que a performer pode demonstrar um caminho de relação com a dor, para que outras pessoas sigam o seu exemplo, faz lembrar as consequências que tal propósito de missão teve na mártir Agatónica, que se lançou para a fogueira quando sentiu o chamamento para o mesmo *banquete* dos seus companheiros na arena (entenda-se, o martírio de Carpo e Pápilo)<sup>188</sup>.

De certo modo, as performances dolorosas de Marina Abramovic têm a mesma pretensão que os martírios cristãos que mimetizaram a paixão de Cristo e, por sua vez, foram mimetizados por outros mártires, que na assistência assistiam ao suplício de correligionários seus. A pretensão catequista/ missionária da performer revela-se sobretudo no seu empenho na educação artística, reflectido no seu projecto do centro MAI<sup>189</sup> (que pretende a preparação mental e física para a *arte imaterial*, que pode ser música, ópera ou teatro, vídeo de dança, performance). Relativamente ao modo como encara a arte e quem quer fazê-la, Marina Abramovic diz o seguinte:

First you have to have tremendous talent. Then one must sacrifice one's life to what one wishes to do, have a little luck, and also understand what society needs at that moment. But this is not done to be rich or

---

<sup>188</sup> Cf. p.98.

<sup>189</sup> O projecto do centro MAI promove uma experiência/formação de seis horas em que o participante, livre de todos os pertences pessoais e tecnológicos, e vestido uniformemente como todos os participantes, é convidado a desfrutar de acções como reaprender a andar devagar, beber água, meditar, dormir. O ideal de MAI é devolver o tempo pessoal ao indivíduo, regressar à simplicidade experienciando as três posições básicas do corpo humano: sentar-se, deitar-se e andar, de modo a poder desfrutar da *arte imaterial*.

famous, it is done this kind of work because it promotes a message and that message is all that matters (Marina Abramovic em *Marina Abramovic in Education, fame and dying*. 2016, CNN Style, por F. S. Scott)

A ideia chave da *mensagem* de Abramovic é “sacrificar a vida”. Para a artista, a sua carreira corresponde, em absoluto, a um modo de vida sacrificial: “performance é sempre um sacrifício: um sacrifício de família, de filhos, de privacidade, de tudo. Ser artista é um dom, uma oferenda para criar. O artista tem de servir esse dom”<sup>190</sup>.

A sua arte é uma demanda para o público, concebida entre violência, amor e espiritualidade. Marina Abramovic explora a condição humana através da arte, numa tarefa que lhe exige a máxima preparação e treino (não no sentido de “ensaio”, de “repetições”, pois isto não é possível em performance). O seu trabalho é extremamente exigente fisicamente, e aproximar da sua disposição a situação do atleta, tal como se faz relativamente aos mártires que vivem com o objectivo de se prepararem para o seu martírio, não é excessivo. No discurso e vivência performativa de Abramovic vê-se a mesma persistência desses antigos mártires designados como *atletas de Cristo*, na sua dedicação e perseverança encontramos as mesmas técnicas de domínio do corpo que se prepara para o martírio:

When you perform you have to consider your physical strengths and of course your state of mind. Most performance artists don't care about their body and they actually drive on willpower. For certain shorter periods of time you can overpass any obstacle with a strong will but in long-durational performance it's a whole different story. You have to have physical strength. This is why I developed a method called "cleaning the house" with young artists. I take them to places that are too hot, or too cold, where they are never comfortable in nature and we spend between five and ten days drinking herbal tea and water, not talking and doing extremely difficult physical exercises (Marina Abramovic em *Marina Abramovic in Education, fame and dying*. 2016, CNN Style, por F. S. Scott)

---

<sup>190</sup> Cf. Gaster, L. 2016. *Artist Marina Abramovic in Brilliant Ideas*. Disponível a partir de <http://www.bloomberg.com/news/videos/2016-04-22/artist-marina-abramovic-on-brilliant-ideas>

As provações de Marina Abramovic implicam, não raras vezes, tal como ela própria refere, a “reconstrução do sistema físico”<sup>191</sup>, uma preparação biológica, mental e espiritual para a sua provação. A artista afirma: “os artistas têm de ser guerreiros, têm de estar determinados e ter energia para conquistar novos territórios, a eles próprios e às suas fraquezas”. Esta dedicação, que proporciona aos seus exercícios uma aura ritualística e mística, confere-lhe uma energia perturbadora, fora do comum, que é precisamente o que Marina Abramovic procura provocar com as suas performances: “não importa qual é o tipo de trabalho que o artista está a fazer, importa o estado mental com que o faz”<sup>192</sup>. É seguindo uma via perturbadora, que reúne a dor e o sofrimento como prática artística de transformação do sujeito, que Abramovic esclarece o seu *método*: o *Método Marina Abramovic*<sup>193</sup>, que compreende a ascensão espiritual do indivíduo a um estágio de esvaziamento da mente, destinado a melhorar a atenção e enriquecer a interação humana.

A questão do sacrifício é eminente tanto nas suas obras como na sua atitude quotidiana perante a vida (que se confunde com a sua carreira artística).

I'm very interested in dying. I'm thinking about dying every single day. I think dying is a part of living. We always think we are immortal but we could be hit by an asteroid during this interview. The moment you know you can die at any moment the only thing that is certain is the present and the present is all about performance (Marina Abramovic em *Marina Abramovic in Education, fame and dying*. 2016, CNN Style, por F. S. Scott)

---

<sup>191</sup> Cf. *Artist Marina Abramovic in Brilliant Ideas*, Episode 26 (2016). Disponível a partir de <http://www.bloomberg.com/news/videos/2016-04-22/artist-marina-abramovic-on-brilliant-ideas>

<sup>192</sup> Cf. Marina Abramovic em *Entrevista com Marina Abramovic*. (2016), Revista ÉPOCA. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=19rdqoFLOZE>

<sup>193</sup> O *Método Marina Abramovic* é uma prática que corresponde à técnica que a performer aplica nas suas obras para alcançar os estádios performativos que exhibe nas suas performances. Tal método compreende exercícios que envolvem a respiração, alongamentos, contar grãos de arroz e andar em câmara lenta, colocar um par de *headphones* nos ouvidos com som e ser deitado numa cama do quartel do exército por um completo estranho, entre outras coisas. Recentemente a artista tem-se dedicado a ensinar este seu método a jovens artistas, para produção de arte na mesma linha (em <https://mai.art>)

A naturalidade e necessidade da morte, associada à ideia de sacrifício da sua carreira (e que está sempre presente nas suas obras), inserem Marina Abramovic numa galeria herdeira dos antigos mártires e dos seus suplícios. A necessidade de preparação física, a associação do “treino” à perseverança no sofrimento como via criativa e filosofia de vida, casam o percurso de Marina Abramovic com as práticas de vida dos antigos mártires e as descrições de martírios dos antigos cristãos.

A existência da mensagem, que por sua vez corresponde a um conhecimento místico de convivência com o sacrifício tem, na carreira de Abramovic, a sua máxima expressão numa das suas mais recentes obras: *The Artist is Present* (2010).

## **6. *The Artist is Present*: o sacrifício como obra**

*The Artist is Present* (2010) aconteceu no museu MoMa de Nova Iorque. Durante três meses, durante todo o tempo em que o museu estava aberto, Marina Abramovic ficou em silêncio e imóvel sentada a uma mesa virada para uma cadeira vazia, na qual os visitantes do museu foram convidados a sentar-se. A duração e a frequência da troca silenciosa entre a artista e cada indivíduo do público foram deixadas ao critério deste último. Marina Abramovic usou um vestido azul durante o mês de Março, um vestido vermelho durante o mês de Abril e um vestido branco durante o mês de Maio. No último mês da performance, a mesa foi removida.

Esta performance encontra-se preenchida de simbologia e práticas martiriológicas. Na realidade, a aura mística deste seu exercício é sustentada pelo seu percurso artístico, associada a uma prática da exibição da dor, que transformam Marina Abramovic, nesta performance, num verdadeiro ícone da sua arte, uma Santa Mártir para devoção. Não só a experiência se revelou bastante exigente fisicamente para a artista, que se inibiu de comer ou beber e evacuar durante o tempo da exibição, como obrigou o seu corpo a uma imutabilidade sobrenatural, durante uma extensão de tempo cuja única acção permitida por parte do público era sentar-se perante a artista.

As premissas da performance criaram verdadeiras peregrinações até Marina Abramovic. O seu público formava longas filas de espera, que se estendiam até ao exterior do museu, e tudo isto para poder usufruir da possibilidade de estar em presença da artista. Os relatos reunidos por parte do público são bastante emotivos, não raras vezes é documentada a presença de lágrimas de quem esperou mais de cinco ou seis horas só para

se sentar perante Abramovic, declarando a experiência como única e arrebatadora, recebendo da artista apenas a sua serenidade.

A devoção do público criou uma aura mística em torno desta não-acção de Abramovic: a sua performance tornara-se uma verdadeira cerimónia religiosa. E Marina Abramovic não podia aproximar-se mais da figura de uma Santa, vestida com vestidos longos e fluidos que aumentavam a sua figura, envergando o azul celeste no primeiro mês da sua exibição, enfatizando a sua presença celestial, o vermelho durante o segundo mês, em cor que se associa à ideologia de dor e sangue que pratica, e o branco para finalizar a sua *presença de artista*, como símbolo de pureza e regeneração.

Marina Abramovic declara que, durante esta sua exibição, teve uma *revelação*: “Entendi que tenho uma missão muito forte, que tenho de comunicar esta experiência a todo o mundo”<sup>194</sup>. Esta pretensão de *missão* faz com que exista uma espécie de *catequese da dor* no trabalho de Abramovic, ela explora o medo da dor e do sofrimento para que o seu público possa simetrizar a mesma experiência. A performer pretende transformar-se num exemplo a seguir, uma ideia que faz lembrar Cristo na cruz e todos os exemplos de martírio que O seguiram na pretensão de O imitar no Seu sofrimento, que é tomado como cartilha: “estou a apresentar momentos difíceis e dor”, diz Abramovic, “uso a energia do público para passar por isso, porque eu quero ser um exemplo.

As metáforas religiosas compõem-se a partir do próprio objecto artístico, e da mesma forma que, nesta sua apresentação, estão presentes os fiéis, nela estão também os infiéis e as suas acções sacrílegas, as peregrinações dos crentes e dos não crentes. O público intui, nas acções de Marina Abramovic, todos estes paralelismos. Exemplo disso é um pequeno percalço, aquando do último dia de apresentação. Depois de três meses de exibição, subitamente alguém lançou sobre o espaço da performance vários papéis onde estava escrito o seguinte:

Nós viemos sentarmo-nos com Marina Abramovic, a prostituta da Babilónia, e confessar. Discurso supérfluo, forma pura contra forma pura, a reflexão do vazio, cheio de valor. Viemos

---

<sup>194</sup> Cf. TED. 2015. *An art made of trust, vulnerability and connection*. Disponível a partir de [https://www.ted.com/talks/marina\\_abramovic\\_an\\_art\\_made\\_of\\_trust\\_vulnerability\\_and\\_connection#t-28895](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection#t-28895).

como os últimos espectadores antes da crucificação. Sentamo-nos como apóstolos à mesa dela, e a nossa indiferença trai-a<sup>195</sup>.

O discurso anónimo confere um quadro fértil sobre a recepção que algum público teve desta performance. Marina Abramovic é aqui considerada como prostituta da Babilónia porque se tornou comercial, atraíndo os princípios da performance ao vender-se como um ícone contemporâneo, místico e misterioso. *The Artist is Present* corresponde a uma domesticação da performance que, sendo apresentada no Museu de Arte Moderna mais importante do mundo, dilui o significado disruptivo, instantâneo e não duradouro da performance. Aqui, a performance perde a sua efemeridade, sendo estendida pelo período de três meses.

Assim, a sua comparação com a prostituta da Babilónia não espanta, antes esclarece um dos modos como a sua performance foi recebida por parte da assistência: essa “prostituta da Babilónia”, que aqui se identifica como sendo Marina Abramovic, é a mesma mulher que “estava embriagada com o sangue dos santos e com o sangue dos mártires de Jesus” (Apocalipse 17:6). A prostituição de Marina Abramovic é ter transformado os seus actos, antes exclusivos, raros e preciosos, um entretenimento de massas, pejado de uma certa leviandade artística, tornando o acto privado e pessoal do derramar do próprio sangue num acto de luxúria, um momento de gozo e de prazer em ser adulada por via do sacrifício de outros.

É possível o paralelismo entre Marina Abramovic e a prostituta da Babilónia, pois este é um espectáculo protagonizado por uma diva poderosa, altiva e luxuriosa, opulenta e esplendorosa, no auge da sua carreira e da sua popularidade. É uma mulher amada por uns e odiada por outros, que se vê na missão de apresentar momentos difíceis de dor a pretensão de ser um exemplo a mimetizar.

A performance *The Artist is Present* promove romarias de público até à presença de Marina Abramovic, num culto da personalidade de máxima importância que a performer representa dentro do contexto das artes. A sua protagonista simboliza o virtuosismo do género performativo, e o empenho de símbolos como o seu aspecto físico

---

<sup>195</sup> Cf. TED. 2015. *An art made of trust, vulnerability and connection*. Disponível a partir de [https://www.ted.com/talks/marina\\_abramovic\\_an\\_art\\_made\\_of\\_trust\\_vulnerability\\_and\\_connection#t-28895](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection#t-28895)

e a sua atitude dramática cooperam no sentido de criar um verdadeiro acto de veneração da artista. É um evento de culto a uma celebridade, que cria a sua religião em torno do investimento na dor como porta para alcançar um outro lugar de transformação, de adoração da dor como espectáculo a ver, numa recuperação contemporânea da aura performativa e da ideologia do martírio.

## Capítulo XIII

### Actualização dos Mártires e da ideia de Martírio

#### Produções da contemporaneidade

Identificar e explicar, a partir da produção artística e performativa, de que forma a memória do mártir e do martírio se mantém viva e se actualiza ao longo dos tempos é apenas uma via para se verificar a necessidade de consumo de violência no nosso dia-a-dia. Para além das práticas artísticas, existem também, no nosso quotidiano, uma série de eventos performáticos (que a ética nos impede de qualificar como artísticos ou culturais) que convivem com essa herança romana e a manifestam no gosto pela violência, do mesmo modo impressionante.

#### 1. Mártires acidentais

##### a) Cassie Bernall, a mártir do massacre de Columbine

Hoje, mais do que nunca, a violência parece ser necessária a um certo apaziguamento da alma. Em *Martyrdom and Memory*, Elizabeth Castelli é hábil em demonstrar de que forma tal necessidade se manifesta, e de que modo os eventos mortíferos tornam os seus participantes os mártires dos nossos dias. Nesta obra, Castelli faz-nos regressar ao incidente da Columbine High School no ano de 1999 (que resultou na sucessão de eventos do mesmo tipo ao longo dos anos), analisando o episódio de modo a dar uma perspectiva sobre a forma segundo a qual são construídos os mártires contemporâneos. A autora nota: “out of this stark act of calculated violence and mass killing, emerged narratives of Christian martyrdom. Through narrative retelling, the monstrous took on meaning” (2004: 172).

Segundo a sua perspectiva, as antigas Actas de Martírio concedem à contemporaneidade um modo particular de relação com a violência, dando a esta um propósito específico, que é salvaguardado pela memória do Martírio Cristão.

Assim, no caso do incidente da Columbine High School, a brutalidade dos acontecimentos compreende-se por via do significado martirológico que lhe é atribuído ao conceder a identidade de “mártir” a duas das vítimas dos assassinos da escola em

questão. Mas porque se torna, afinal, para a autora de *Martyrdom and Memory*, lícito analisar os eventos de Columbine à luz das narrativas martirológicas dos primeiros séculos?

Para Castelli tal relação é evidente. Primeiro, define a autora, a memória de um passado de sofrimento serve como fundamento para uma ampla gama de projectos culturais cristãos e intervenções teológicas dos nossos dias. Para Castelli existe uma ligação que se instala entre a memória e o sofrimento, por um lado, e entre os processos de produção da cultura cristã, por outro. De resto, tal argumento é o que se tem vindo a testar ao afirmar que as produções de *body-art performance* que hoje em dia conhecemos se devem precisamente a este processo de recordação e manifestação de um passado cultural que se reconhece por via de imagens, narrativas e eventos de sofrimento, conforme Elizabeth refere, “The reception histories of early Christian martyrdom do not stop in the late ancient or medieval periods; they continue into modernity and, as it turns out, into postmodernity” (2004:173).

O evento de Columbine preserva dimensões que permitem fazer o paralelismo entre o sucedido e algumas actas de martírio, cumprindo fórmulas narrativas martirológicas do cristianismo, sobretudo por via das circunstâncias culturais e religiosas de então. Seguindo o pensamento de Castelli, o carácter retórico e discursivo que encontramos nos textos das actas analisadas na presente investigação desafiam a necessidade de tentar perceber “o que aconteceu realmente?”, para permitir que tais discursos alcancem a qualidade de mito ou lenda. A historicidade das Actas de Martírio é menos relevante que o legado imagético e performativo que inauguraram, fértil em discursos, atitudes e estados de espírito da relação do ser humano com o divino e o sofrimento.

As imagens de dor e de santidade que as Actas de Martírio concedem replicam-se desde a sua origem, e hoje, mais do que nunca, procuramos indivíduos nos quais identificamos as mesmas circunstâncias e atitudes dos antigos mártires. Deste modo, averiguar as vítimas do massacre de Columbine sob uma perspectiva do martírio cristão é significativo de uma prática de actualização da cultura e da memória do referente martirológico. Encontrar uma perspectiva de martírio em certos acontecimentos é um fenómeno accidental que se revela necessário, porque ajuda a confortar aqueles que lidam de perto com eventos dolorosos a encontrar uma justificação celestial para a calamidade.

Só a lembrança do martírio permite aceitar uma desgraça como um percurso necessário para a vida em Deus. E este é o conforto catártico que encontramos no consumo de eventos dolorosos da realidade. Assim se fabricam os novos mártires – verificando a intemporalidade das actas de martírio nas desgraças dos nossos dias.

É à luz dos eventos martirológicos que Elizabeth Castelli conta a história de Cassie Bernall, uma das jovens que morreu durante a carnificina que teve lugar na escola de Columbine. Seguindo os padrões das Actas de Martírio, encontramos várias semelhanças entre as execuções da antiguidade e a morte de Cassie.

Dois alunos planeavam há vários meses o massacre da sua própria comunidade estudantil; muniram-se de armas e entraram na escola com o único intuito de eliminar os seus colegas. Cassie escondia-se debaixo de uma mesa quando um dos assassinos a encontrou. Dylan, o jovem estudante, e então carrasco do episódio, ajoelhou-se junto de Cassie e ter-lhe-á perguntado: “Acreditas em Deus?”. Cassie respondeu “Sim”, e foi alvejada. O acaso foi exponenciado pela comunidade cristã de que fazia parte, e rapidamente Cassie tornou-se a mártir da sua comunidade religiosa. “Ela disse sim”, relatam os jornais da época<sup>196</sup>, a mesma resposta, a mesma pergunta, de todos os cristãos em circunstância de interrogatório, antes dos seus próprios martírios. “Agora a Cassie está no céu” documenta Castelli a partir dos testemunhos dados à imprensa. A autora refere, ainda, que as revistas de notícias e outros media relataram que a morte de Cassie desencadeou uma onda de evangelismo entre os adolescentes, incluindo 73 mil que participaram numa manifestação de *Teen Mania* em Pontiac, Michigan, nas semanas seguintes à sua morte<sup>197</sup>. Cassie foi, sem que o pudesse suspeitar ou antecipar, transformada em mártir por esses dias, digna de notícia, de louvor e até mesmo de peregrinação em sua memória.

O episódio de Columbine, nomeadamente no modo como é dada a conhecer a execução de Cassie Bell, só é possível pela herança cultural e religiosa que o momento parece inscrever. As narrativas de martírio dos primeiros séculos do cristianismo permitem enquadrar a morte de Cassie num ideal de martírio, e conferir à jovem a

---

<sup>196</sup> Elizabeth Castelli muniu-se de vários jornais e reportagens da época que deram conta do massacre de Columbine, onde várias narrativas referentes ao evento foram noticiadas com detalhe, como é o caso da morte de Cassie Bell.

<sup>197</sup> Cf. Castelli, E. 2004:175.

identidade de mártir, não só pela sequência dos momentos que antecederam a sua morte, mas também pela prática da fé que se sabe a jovem ter promovido. A isto, Castelli adiciona também uma perspectiva analítica sobre o convívio e de choque de culturas existente no panorama estudantil americano, facto que hiperboliza o episódio da morte desta jovem como sendo vítima por pertencer a uma minoria indesejada – tal como no caso da comunidade cristã nos primeiros séculos do cristianismo.

Contudo, tal morte só foi tomada como ícone martirológico dos nossos dias por via da actuação dos media, que divulgaram o acontecimento e a micronarrativa a propósito da morte de Cassie Bernall. Mais uma vez, a pergunta “o que aconteceu realmente?” é posta de parte em prol do poder místico e espiritual que atribui maior significado à morte da jovem, e que de certo modo justifica a sua perda, ao ser configurada sob a ideia de martírio. Conforme nota Castelli, o receptor desta história de morte torna-se testemunha da transformação radical e inesperada de uma vida perdida numa heroína do cristianismo.

O trabalho dos media confere também esta possibilidade de resignação e aceitação da morte de inocentes por motivos absolutamente fortuitos e pouco compreensíveis, ao propagar histórias como esta: o assassinato de Cassie Bernall deu origem a um livro, cujo título é *She Said Yes*. A jovem tornada mártir foi também retratada em edições e vídeos sobre a sua vida, para além de um guia de estudo da Bíblia. A propósito desta morte santa surgiu ainda uma linha de produtos *Yes, I Believe* (braceletes, bonés, porta-chaves, colares, t-shirts) – todo um conjunto de actos que perpetuam o martírio de Cassie.

Ao mesmo tempo que o imaginário martirológico se recupera por via de eventos semelhantes a este, cumpre-se uma função social de reabilitação de lendas que correspondem à actualização da memória de uma cultura, no caso, a cristã. Pois se Cassie é considerada uma mártir, isto dá-se apenas por conveniência, de modo accidental, porque os eventos depois da sua morte assim o ditaram ao investir na aura de santidade que a biografia da jovem concedia.

Este é apenas um exemplo de vários, que atestam a transformação de matéria comum em narrativa celestial, a transformação de sujeitos anónimos em verdadeiros mártires contemporâneos. Não são pouco frequentes os exemplos de indivíduos que se

tornam, acidentalmente, mártires. Se se averiguar todo o legado que a queda das Torres Gémeas, por exemplo, deixou à contemporaneidade, veremos que aí também se encontra toda uma narrativa moderna de criação de novos mártires. Dezenas de documentários revelam aos espectadores as biografias de algumas das vítimas, a reprodução de telefonemas entre alguns passageiros dos aviões faculta pequenas histórias sobre fé e amor pelos seus entes queridos.

### **b) Os mártires das Torres Gémeas**

De um modo mais objectivo, analisemos de que forma é que a sociedade se apropriou dos acontecimentos do atentado de 11 de Setembro: no décimo aniversário do atentado, no sítio do *World Trade Center*, um dos locais também atingidos pelo ataque terrorista, foi apresentada uma programação como memorial dos acontecimentos de 2001. Segundo o artigo “A Terrible Beauty?” de R. Cembalest<sup>198</sup>, a função dessa programação seria “dar testemunho solene” usando artefactos, fotos, histórias e vídeos, dos participantes activos e passivos do atentado (entenda-se, as vítimas directas do 11 de Setembro e as vítimas indirectas, os familiares e amigos das vidas perdidas nesse dia). A ideia terá sido a criação de um local para reflexão e lembrança comunal, “to face the incomprehensible and grasp the intangible”, ou seja, um local que se tornasse um verdadeiro lugar de peregrinação para recordar os entes queridos. E verificou-se que aí ocorreu grande número de público.

Seguindo de perto a apreciação de Cembalest, tal memorial criou um profundo dilema para as instituições culturais da cidade. Para os museus de Nova York, não estaria claro se a criação de conteúdo relacionado com os acontecimentos de 11 de Setembro era “a responsibility, an opportunity or an invitation to the inevitable and unwanted controversy”. Contudo, vários museus da cidade avançaram com a programação do dia 11 de Setembro. Concertos, exibições de filmes, performances foram apresentadas sobre o universo do que sucedera:

---

<sup>198</sup> Cf. Cembalest, R. (2011) “A Terrible Beauty?”. Disponível a partir de <http://www.artnews.com/2011/08/15/a-terrible-beauty/>

The *Metropolitan Museum of Art* is exhibiting Faith Ringgold's 9/11 Peace Story Quilt (2006) with the children of New York City. The New Museum is showing [*Swi: t*] *Home: A Chant* (2001-6), by Elena del Rivero, who has collected burned papers and other debris that exploded in her studio, across from the Twin Towers. Other locations, including the *Morgan Library & Museum*, feature memorial readings or concerts. And three institutions offer ambitious spectacles that reflect on the attacks or their legacy<sup>199</sup>

Tal programação implica não só a criação de um público que aborda a natureza dos ataques terroristas de Nova Iorque, mas também possibilita aos artistas criar obras de arte a partir da violência. Mas acima de tudo, tal programação investiu na criação e veneração de novos mártires, as vítimas americanas – as visadas no memorial e as protagonistas do evento sangrento.

A reunião de artistas, pessoas comuns e vítimas, em torno do mesmo episódio brutal confere uma devoção ao sofrimento, uma comemoração dos mártires que morreram, de forma inocente, e que se tornam símbolos de um momento dramático da história contemporânea. Assim, de modo acidental, o legado do martírio e da narrativa de mártires volta a actualizar-se, propaga-se e regenera a necessidade de apreciação do sofrimento por vínculo aos novos mártires.

---

<sup>199</sup> Cf. *Idem, Ibidem.*

## 2. Mártires Intencionais: *The Other Eye of the Tiger*, exemplo de uma performance que explica e reúne os mártires intencionais

Para além dos indivíduos que se tornam mártires por via de acidentes, como os fenómenos que aconteceram em torno da morte da jovem Cassie Bernall e as vítimas do 11 de Setembro no imaginário do martírio, falta analisar um outro tipo de exemplos, que se tornam mártires por via de naturezas circunstanciais diferentes.

Existe outra qualidade de mártires, que se tornam mártires por via do martírio que os próprios promovem. Existem mártires que o são, não por acidente ou incidente, mas por via do evento doloroso que insistem em protagonizar, desempenhando, nessa vontade de morrer, a mesma performatividade e necessidade de espectáculo que os primeiros mártires do cristianismo revelam nas suas Actas de Martírio. O momento que os torna mártires corresponde à performance dolorosa que exibem, onde nada é inesperado, mas antes intencional, desejado e preparado. São os mártires mais famosos da História contemporânea, a quem, no entanto, se resiste a atribuir tal título por via dos efeitos nocivos e eticamente reprováveis que as suas performances mortais implicam.

Um *Museu de Mártires* é útil para compreender que mártires são estes, qual a natureza das suas acções e, conseqüentemente, de que modo são recebidos pelo público enquanto mártires: uma exibição-performance da autoria de *The Other Eye of the Tiger*<sup>200</sup>, denominada *Martyrmuseum*<sup>201</sup>, surgiu na Dinamarca no ano de 2016. A exposição apresenta uma colecção de celebridades que têm em comum a morte por martírio. Na exibição, é conhecida a biografia dos mártires e, claro está, a forma como morreram, de modo detalhado.

Como mártires desta exposição residem Sócrates de Atenas, Joana D'Arc, Santa

---

<sup>200</sup> Cf. [www.theothereye.dk](http://www.theothereye.dk): *The Other Eye of the Tiger* é um colectivo de artistas, composto por seis membros que trabalham em colaboração no conceito, na direcção e performance do seu trabalho. Os seis artistas têm formações artísticas diversas, mas todos vêm do campo das artes performativas. Como grupo, convidam outros performers, artistas e técnicos a colaborar em diversos projectos. Buscam a experimentação de limites e fronteiras das artes cénicas, investindo no abrir de novos caminhos e soluções artísticas de modo a criar novas possibilidades e reinventar o teatro como uma forma de arte. Originário de três nacionalidades, os seis membros do colectivo formaram-se juntos na Escola Nacional Dinamarquesa de Artes Performativas em 2016.

<sup>201</sup> Cf. [www.theothereye.dk](http://www.theothereye.dk)

Apolónia<sup>202</sup>, um famoso piloto *kamikaze* japonês, entre outras personalidades. Ao conjunto juntam-se ainda as Viúvas Negras da Rússia<sup>203</sup> e os terroristas do Teatro Bataclan em Paris<sup>204</sup>. A comunhão, enquanto mártires, dos últimos dois exemplos citados com o restante grupo foi repudiada. As reacções à inclusão de indivíduos que a sociedade ocidental considera “terroristas” num grupo de mártires causaram forte impressão mediática na recepção da exposição.

É este fenómeno, e os indivíduos cujas práticas terroristas podem ser interpretadas como martírio, que o presente estudo avalia como sendo os mártires mais famosos da actualidade. Tomemos a exposição e a reacção que provocou como sinédoque dos filtros que temos activos relativamente à aceitação, ou não, de certas formas de martírio.

Avaliemos a performance de *The Other Eye of the Tiger* como o resultado da necessidade de activação da existência de mártires e de sofrimento como espectáculo a ver: a performance que compõe a visita guiada no museu experimenta todas as possíveis respostas à pergunta “o que é um mártir?”: *The Martyrmuseum* demonstra a actuação do conceito de “martírio” e de “mártir” do ponto de vista ético, cultural, religioso e político. Um actor guia o público no museu. O *guia-performer*, narrador de uma espécie de Actas de Martírio, conta à audiência factos concretos sobre os mártires, mostra a história de martírio ali retratada usando técnicas performativas e teatrais que tornam mais reais os eventos que narra. Encena, *in loco*, momentos das diferentes biografias, ora com a ajuda

---

<sup>202</sup> Apolónia de Alexandria fez parte de um grupo de virgens mártires que padeceram em Alexandria, no Egipto, durante uma perseguição local contra o cristianismo, antes da perseguição de Décio. De acordo com o relato da sua paixão, durante a sua tortura Apolónia viu todos os seus dentes serem violentamente arrancados ou partidos.

<sup>203</sup> As mulheres terroristas, também chamadas “viúvas negras” da Tchetchénia, são quase sempre mulheres, mães ou filhas de homens mortos pelo exército russo. As “viúvas negras” tornaram-se conhecidas com a tragédia do teatro Dubrovka, em Moscovo, em 2002. Entre o grupo autor da tomada de reféns, havia várias mulheres. Ao fim de dois dias e meio, o episódio acabou com o assalto das forças russas, com gás. Morreram os 40 terroristas e 150 reféns. As mulheres terroristas tornaram-se cada vez mais activas e mais radicais.

<sup>204</sup> Os terroristas do Teatro Bataclan surgem no contexto dos ataques de Novembro de 2015 em Paris, quando uma série de atentados ocorreram na noite de 13 de Novembro de 2015 em Paris e Saint-Denis em França. Os ataques consistiriam em fuzilamentos em massa, atentados suicidas e uso de reféns. O ataque mais mortal foi no Teatro Bataclan, onde os terroristas fuzilaram várias pessoas e fizeram reféns até ao início da madrugada de 14 de Novembro.

do público, ora através da exposição ou de efeitos audiovisuais que aumentam o nível de intensidade da experiência. Durante o passeio de uma hora, o destino dos mártires de diferentes épocas e contextos culturais é lentamente revelado.

A narração da história de cada mártir é acompanhada por um objecto específico, que está exposto no museu. Segundo o site oficial do colectivo<sup>205</sup>, grande parte da experiência de *Martyrmuseum* resulta da conexão entre pessoas e esses objetos. Enquanto todos os objetos do museu são dados a conhecer, através da narração do martírio, como *artefactos* participantes da história contada, a ligação que se estabelece entre o mártir e o público confere uma nova dimensão à capacidade do visitante de criar a sua própria versão da realidade. Os adereços, ou artefactos forjados, cumprem o papel de relíquias: as “reconstituições”, como lhe chama o guia, são pequenos elementos que pertencem às histórias de paixão ali partilhadas, como por exemplo a reconstrução da mão de Santa Apolónia, o avião em que seguia o mais famoso *kamikaze* ou o detonador que fez explodir uma das Viúvas Negras da Rússia.

A performance resulta assim numa visita guiada através da apropriação que variados espaços, tempos e culturas fazem da ideia de mártir, e termina com a declaração do narrador que diz:

As opiniões sobre o que é um mártir são muitas: (...) o cristianismo assume que um mártir cristão não mata ninguém, o islamismo diz que quem quer que morra num ataque suicida é um mártir (...). Cada comunidade, cada cultura e cada religião determinam o seu próprio entendimento de mártir. Um político dirá que os mártires islâmicos são pessoas que matam inocentes, um santo ancião terá dito que não é a forma como se morre que torna alguém mártir, mas o motivo, a causa por que morre, é o que determina se o é ou não. Toda a cultura, comunidade e religião pode escolher a sua própria definição de mártir (...)

O dicionário dirá que um mártir é alguém que é perseguido e eventualmente morto pelas suas crenças religiosas, um cidadão dirá que um mártir nunca será alguém que se mata de forma privada. Um teórico dirá que o narrador é a figura mais importante na história que narra o mártir

---

<sup>205</sup> Cf. [www.theothereye.dk](http://www.theothereye.dk)

e o seu martírio (...) O que o mártir é, depende do ponto de vista que aborda a ideia de mártir. O conceito de martírio tem vindo a ser usado, reusado e desusado de muitas formas, mas a palavra em si continua a conter um imenso poder.<sup>206</sup>

O modo como *The Other Eye of the Tiger* compôs a exibição *Martyrmuseum* demonstra que existe uma evidência performativa na questão do martírio, seja ele concretizado nos domínios da fé cristã, das crenças islâmicas, ou em qualquer outro evento histórico. O martírio confere uma dimensão espectacular que implica a presença e o testemunho do público perante alguém que morre por uma causa. O evento criado pelo colectivo de artistas não só permite o vislumbrar de uma panóplia de martírios diferentes entre si, como é representativo de uma interpretação social do que se entende por “mártir” e por “martírio”. Além disso, a experiência toma, num segundo grau, o sofrimento como espectáculo a ver: *Martyrmuseum* transforma em *voyeur* de arena todo o espectador que assiste ao guia-performer que mima, enquanto narra, cada morte dos diversos mártires da exposição.

Sendo a morte de indivíduos o tema e o assunto da exibição, *Martyrmuseum* reúne em si o panorama das relações que actualmente estabelecemos com “mártires” e “martírios”. A exibição é provocadora pelo confronto que expõe entre diferentes ideias, que não se limitam ao entendimento cristão que se tem de “martírio” e “mártir”.

A reunião arrojada do número de indivíduos que ali apresenta sob a ideia de martírio causou diversas reacções. Sobre esta exibição, várias personalidades enfatizaram o seu desagrado: o ministro da Cultura dinamarquesa, Bertel Haarder, designou como “insana” a exposição, acrescentando ainda sentir-se indignado por ver “uma socialista honrada como Rosa Luxemburgo na mesma categoria que bombistas suicidas e terroristas”. Katrine Winkel Holm, presidente da *Sociedade da Imprensa Livre* da Dinamarca, comparou a mostra a um museu de Rudolf Hoss, o comandante do campo de concentração nazi de Auschwitz: "com esta exposição, eles acabam por glorificar os bombistas suicidas, vão limpar a imagem dos terroristas, mas não há nada para

---

<sup>206</sup> Cf. [www.theothereye.dk](http://www.theothereye.dk). Vídeo disponível a partir de [http://theothereye.dk/portfolio\\_page/martyr-museum/](http://theothereye.dk/portfolio_page/martyr-museum/). Tradução minha.

compreender, é mau matar pessoas em nome de Deus". A exposição terá mesmo sido reportada à polícia como sendo um encorajamento ao terrorismo<sup>207</sup>.

Ibrahim e Khalid al-Bakraoui, bombistas de Bruxelas, Foued Mohamed-Aggad, que se fez explodir dentro do Bataclan em Paris, e as Viúvas Negras da Rússia, são os mártires problemáticos da exposição. São dos mártires mais famosos dos últimos tempos e, paradoxalmente, resiste-se a conceder-lhes tranquilamente tal título, o de “mártires”.

Tanto no contexto da exposição dinamarquesa, como na realidade europeia em que se insere este *Martyrmuseum*, existe uma repugnância em aceitar que tais sujeitos possam ser considerados “mártires”, e as suas mortes, “martírios”. Em escala diversa, mas de modo idêntico, todos os terroristas que habitam o panorama social dos nossos dias são entendidos como “mártires” com muita indignação e revolta.

As reacções ao museu de mártires de *The Other Eye of the Tiger* revelam que não é aceitável a associação entre a paixão dos mártires cristãos e o sacrifício destes indivíduos. Contudo, na história de mártires cristãos e islâmicos, reconhece-se a necessidade de morrer publicamente, em termos espectaculares, por via de performances específicas. Ser mártir é “morrer por alguma coisa”. Assim sendo, voar contra as Torres Gémeas, disparar contra pessoas no Bataclan, ou fazer-se explodir em Bruxelas, acreditando num mundo melhor, morrendo no processo de concretizar tais acções, é também ser mártir.

Porém, culturalmente, não nos é permitido lidar com este modo de morrer como um martírio. A ideia que os media veiculam deste tipo de sacrifícios está pejada de conotações que dissociam as suas mortes da designação de martírio: jamais se noticia “hoje aconteceu o martírio de X no Teatro do Bataclan em Paris”, mas sempre “hoje ocorreu um atentado terrorista em França”. À expressão martirológica dos partidários do Estado Islâmico associa-se sempre a ideia de terror, e não de Paixão. Às suas execuções suicidárias associa-se sempre o medo, e não o sacrifício por um bem maior – que existe, no entanto, como fundamento das suas acções mortais. O impacto negativo e as feridas que os mártires do Estado Islâmico implicam na nossa vida impedem a visão ocidental e a crença cristã de os tomar como mártires, convertendo-os mais em símbolos de violência

---

<sup>207</sup> O colectivo *The Other Eye of the Tiger* dá notícia do sucedido na sua página oficial: [http://theothereye.dk/portfolio\\_page/martyr-museum/](http://theothereye.dk/portfolio_page/martyr-museum/)

gratuita do que em promotores são da fé que praticam. Para o mundo cristão estes indivíduos não são mártires, são “bombistas suicidas”, “terroristas” e “assassinos”.

Os mártires mais famosos dos nossos tempos são aqueles que o ocidente considera criminosos, cuja morte em nome de um deus implica e compromete a vida de centenas de pessoas que estão, a maior parte das vezes, alheadas das causas que as vitimizam. A morte pública e a dimensão espectacular da execução das suas próprias vidas são características essenciais no modo como se comportam no seu próprio martírio. Aqui, a perseguição, o julgamento, a tortura e a condenação, segundo a composição das Actas de Martírio, não existem, mas está presente uma grande vontade de morrer em nome de um progresso espiritual – atitude de resto muito semelhante à de alguns dos mártires cristãos mais radicais, como aqueles que se encaminham de livre vontade para o palco onde vêm as suas vidas executadas<sup>208</sup>, conforme foi já descrito anteriormente.

Os partidários do Estado Islâmico são os principais responsáveis pela dessacralização da morte e diluição do decoro e do sofrimento, já que são as suas acções mortais que trazem diariamente as imagens mais incríveis de corpos sem vida, queimados, desmembrados, desfigurados – fruto do modo de agir próprio destes sujeitos. Faz parte da sua prática a divulgação de vídeos de qualidade cinematográfica, promovem-se nas redes sociais da internet, lançam publicações digitais e até têm uma agência de notícias para publicitar as actividades sangrentas do grupo. O Daesh, autoproclamado Estado Islâmico, modernizou a propaganda do terror, ou do herói-mártir, dependendo do ponto de vista<sup>209</sup>, e tornou a morte, associada aos meios tecnológicos, o espectáculo de todos os dias.

A Era do Terrorismo em que vivemos tem promovido a difusão das imagens mais terríveis, em directo. A omnipresença dos media e da tecnologia veiculam a actividade dos mártires que investem numa morte pública, como numa grande arena. Estamos na Era dos Mártires, dos indivíduos que anseiam pela exibição da sua morte extravagante. Promovem de modo eficaz as suas próprias mortes, em suicídios que são mortais tanto para os próprios, como para todos os sujeitos que se encontrem no palco do seu martírio.

---

<sup>208</sup> Recorde-se o relato do martírio de São Policarpo, segundo o qual foi o próprio santo que, condenado no anfiteatro, subiu para a fogueira de livre vontade, dizendo aos algozes que pretendiam amarrá-lo: “Deixem-me livre. Quem me dá forças para suportar o fogo dar-me-á igualmente a força de ficar nele imóvel sem necessitar deste vosso cuidado”.

<sup>209</sup> Cf. Simões, R. M. (2016). Disponível a partir de <https://www.dn.pt/mundo/interior/daesh-moderniza-a-propaganda-do-terror-e-a-jihad-20-5095227.html>

E a difusão da organização terrorista de tal tipo de paixões vai muito além disto: Rui Marques Soares noticia em “Daesh moderniza a propaganda do terror”, um artigo de 2016<sup>210</sup>, a divulgação de vídeos em que se vê, sem qualquer discricção, tanto a preparação militar de voluntários para acções de martírios em grande escala, como a execução de reféns, com alto grau de grafismo. A exposição de violência do mais alto nível destes filmes faz lembrar, nas palavras do jornalista, “fitas de cinema e videogames, com cuidado cénico no posicionamento de vítimas e algozes e até na exposição perante a luz solar”. Os mártires que morrem em ataques suicidas e os mártires que são as vítimas-reféns executadas nestes vídeos veiculam a morte, o martírio no seu mais elevado grau de performatividade.

O Estado Islâmico, e toda a linha terrorista, exploram a ideia de martírio nos atentados que concretizam, que vão desde o embate de dois aviões nas Torres Gémeas, à explosão de mártires nos sítios mais movimentados possível, de modo a criar o maior número de vítimas, até à condução desenfreada de camiões que atropelam transeuntes, num passeio que termina invariavelmente com o suicídio do condutor. Os discursos similares e comuns dos mártires destes “espectáculos”, onde são proclamadas as mesmas verdades, ambições e objectivos, correspondem entre si a um papel mais ou menos fixo de um perfil performático que aceitam protagonizar: gritam “Allahu Akbar!”<sup>211</sup> como refrão das suas acções, grito de guerra e expressão que denuncia o performer que são, o mártir islâmico, em contexto de ataque.

Os rostos escondidos, as armas em punho ou os cintos de explosivos tornaram-se os figurinos mais comuns no desempenho deste papel. Os actos inesperados parecem quase sugerir um espectáculo improvisado<sup>212</sup>, onde estes performers jogam com as

---

<sup>210</sup> Cf. Idem, *ibidem*.

<sup>211</sup> “Deus é Grande” ou “Deus é o maior”, podendo ser interpretado também como “Graças a Deus”. De acordo com os partidários do Estado Islâmico, esta expressão aumenta o seu significado quando algum dos seus facciosos mata os seus inimigos sob o grito desta frase.

<sup>212</sup> A improvisação é uma técnica do performer em que este interpreta algo imprevisto e não preparado antecipadamente, mas inventado no momento da acção. A improvisação requer níveis de criatividade apurados, bem como capacidade de análise das circunstâncias espaciais, sociais e culturais em que acontece. Assim, apesar de não se poder dizer que o Estado Islâmico actua sobretudo através do improviso, não se pode negar que as suas acções e os seus martírios são sobretudo eficazes pelas habilidades performativas e de improvisação desses sujeitos que, chegando a determinado local pré-determinado, jogando com as circunstâncias *in loco*, adaptam e ampliam os seus propósitos expandindo os efeitos mortíferos.

circunstâncias momentâneas do plano delineado previamente. Alcançar o maior número possível de público, que pode também ser sacrificado, consta sem dúvida na sua gramática de actuação. Parecem escolher sempre locais fáceis de captar por qualquer câmara, de modo a criar variados testemunhos improvisados e imediatos dos seus martírios.

As Actas de Martírio da nossa Era correspondem, assim, à documentação dos eventos dolorosos que estes indivíduos protagonizam, que são disponibilizados no mesmo segundo em que são produzidos. Simetizam-se as acções dos mártires contemporâneos, cada episódio de violência se duplica em qualquer outra parte do mundo. Os martírios dos nossos dias, tais como os martírios dos nossos antepassados, são contagiosos entre si, a concretização de um evento eficazmente doloroso e popular contribui para a progressão do mesmo fenómeno de violência a nível formal e espacial.

A violência a sério, que nos é disponibilizada nos últimos anos, inspira e motiva quem se queira tornar mártir na mesma medida, tal como, na origem, os relatos de martírio inspiraram novos mártires a morrerem como os mártires antes deles. Chegam frequentemente notícias de lobos solitários que actuam autonomamente, em nome do Estado Islâmico, sem que alguma vez tenham tido alguma espécie de contacto directo com o comando operacional e doutrinário. Inspirados e motivados pelas crenças de indivíduos que não conhecem, tomam-nos como exemplo a seguir, mimetizam a cartilha e a gramática que lhes são transmitidas pelos actos terroristas que são mostrados um pouco por todo o mundo. Assim se entende a cópia dos atentados em tantos locais diferentes do globo, que se imitam entre si, adoptando práticas, circunstâncias e contextos semelhantes.

Porque se munem de grande aparelhagem técnica e de formas de divulgação dos seus martírios, porque estão peçados de performatividade nas suas acções, que são tão inacreditavelmente eficazes no impacto que têm sobre o mundo ocidental, sendo documentados quase simultaneamente para todo o mundo no momento em que acontecem, é quase impossível não estar acomodado com certas formas de morrer e ser morto pelo terrorismo. É assim que, ao mesmo tempo que estes mártires terroristas exibem a sua paixão sem decoro, a sua exibição dolorosa é consumida pelos apreciadores de sofrimento, de modo a purgar apetites excêntricos. Ao mesmo tempo que as imagens são referência de todos os pretensos mártires que reconhecem, na exibição do sofrimento,

---

algo de genuinamente eficaz no perpetuar de uma ideia, um princípio, uma fé, as suas acções dolorosas correspondem ao apetite de um certo tipo de público, os *Alípios*, sempre na vanguarda da assistência dos eventos sangrentos.

### 3. Ego-Mártires

A ausência do obsceno, de que se tratará adiante, tem concedido à actualidade as imagens de sofrimento mais impressionantes. Em virtude da perda do obsceno, tem ocorrido um fenómeno que corresponde à exibição do sofrimento por parte de quem dele padece. A internet, sobretudo, tem servido de arena ao mais variado tipo de acções que facultam ao espectador *on-line*, ao vivo<sup>213</sup> e em directo, cenas verdadeiramente excruciantes.

Vimos já de que modo é que os mártires islâmicos contribuem inequivocamente para o alargamento das possibilidades de consumo de violência graficamente explícita. De forma mais ou menos directa, o modo como estes mártires estabeleceram uma linguagem corriqueira da morte permite que outros se recriem na tentativa de produzir mais e melhores cenas de violência a sério. Talvez tal facto se deva aos números de visualizações que tais actos reúnem: milhares de milhões de pessoas buscam e assistem repetida e deliberadamente aos vídeos que o Daesh e restantes media disponibilizam dos seus ataques ferozes. O seu património de violência faz com que todos aqueles que “vêem sangue”, mais queiram “beber da crueldade”. O consumo deliberado de violência compõe um público de *Alípios* ávidos no encontro desgovernado de formas sangrentas de entretenimento. E sendo a internet o lugar de todas as coisas, não é muito difícil que, por este meio, se saciem este tipo de prazeres.

Em resposta a este tipo de gosto particular, surgem, por sua vez, cada vez mais

---

<sup>213</sup> A expressão “ao vivo” não significa, à letra, que espectador e evento a que assiste partilhem o mesmo espaço físico. É a partilha temporal, ou seja, do momento do “agora” que define a expressão. Embora aquilo a que se assiste seja mediado, o evento está a acontecer no mesmo momento em que é transmitido ao espectador, dando a mesma sensação de presença que implica um espectáculo tradicional de teatro. A partilha da efemeridade e irrepitibilidade do acto é o que se encontra aqui em questão em todos os actos que são transmitidos sob a expressão “ao vivo” ou, mais comumente, “live”.

sujeitos a exibirem o seu próprio sofrimento. Colocam vídeos na internet de modo a alcançarem o maior número de público possível. São protagonistas dos momentos que promovem, a revelação das suas paixões, o que mostram é única e exclusivamente o seu corpo e a sua própria vida, que colocam publicamente no limbo de circunstâncias incríveis que comprometem a sua saúde e bem-estar. Aquilo que perpetram em si é o espectáculo a ver.

Chamemos-lhes *ego-mártires*, uma espécie de mártires que executam a sua morte por motivos e princípios única e exclusivamente seus, de pretensões e intenções variadas, mas sempre na perspectiva de tornar as suas próprias mortes um evento público. Claro está que estes mártires desvirtuam de modo abusivo a origem do conceito de martírio e de mártir. Contudo, as suas pretensões não se dissociam da necessidade de morrer publicamente, de modo extremado, e de se tornarem reconhecidos por isso. Sentem um apelo da dor que apenas se justifica pelo praticar de um certo tipo de estética, o da morte feita martírio, e o da sua vida feita prova das suas convicções mais íntimas. São talvez mais facilmente apelidados suicidas insanos, mas não se consegue recorrer do facto que os dissocia de um indivíduo com intenções suicidas: a sua morte tem de ser algo para ser visto, comentado e partilhado pelo maior número de espectadores possível. Jamais se resguardam na privacidade para retirarem a vida dos seus corpos. Antes se munem de câmaras web, microfones e anúncios das suas expiações. São a sequência da euforia e contágio que as imagens de violência produzem no cidadão anónimo.

Um artigo intitulado "When kids seek help online: internet chat rooms and suicide", de Katja Becker e Martin H Schmidt, adverte:

Evidence supporting the existence of suicide contagion continues to accumulate from studies of suicide groups that attest to the impact the media has on them. Suicide increases proportionately to the quantity, duration, and prominence of media coverage (Becker, K. & Schmidt, M. H. "When kids seek help online: internet chat rooms and suicide". *Reclaiming Children and Youth*, Vol. 13, 2005).

Na verdade, são cada vez mais os sujeitos que aproveitam plataformas *on-line* e as redes sociais para porem termo à vida em directo, para todos aqueles que queiram assistir. No artigo, Becker e Schmidt dão ainda conta do fenómeno descrevendo alguns

casos: Brandon Vedas, de 21 anos, do Arizona, matou-se em 2003 diante da câmara web. Muitos espectadores, verdadeiros *Alípios*, terão incitado Brandon a concluir o acto enquanto este se envenenava com um cocktail de medicamentos. Da mesma forma, em 2008, Abraham Biggs, de 19 anos, também nos EUA, foi visto num site de vídeos ao vivo com mais de 100 pessoas, muitas das quais, segundo a polícia, o encorajaram a engolir os antidepressivos que o mataram. Em Dezembro de 2010, jornais de todo o mundo noticiaram a morte de uma jovem que se suicidou, em directo, na internet. Segundo o *Jornal de Notícias*, que também deu conta do acontecimento<sup>214</sup>, a jovem gravou com uma câmara web o seu próprio suicídio, que terá sido transmitido em directo através de um *chat* a que tinham acesso o seu antigo companheiro e outros usuários. O corpo da jovem Nichakorn Srisawat, de 24 anos, terá sido encontrado com um lençol enrolado ao pescoço e atado a um ventilador.

Uma rápida consulta na internet dá o acesso a milhares de documentos e artigos noticiosos de jovens e adultos que decidem morrer deste modo público, mártires que, com o auxílio dos media, utilizam a internet como arena para a sua paixão. Os suicídios são simétricos entre si e não raramente se duplicam no modo como se concretizam. Contudo, raramente se consegue o acesso aos vídeos em si, pois são quase imediatamente eliminados da rede. Restam, no entanto, as suas “Actas de Martírio”, todas as fontes que reúnem as narrativas das suas mortes, os seus discursos e pretensões.

Obviamente que existem sobre estas mortes abordagens psicológicas e psiquiátricas que consideram que estes sujeitos são indivíduos desequilibrados e vulneráveis. No entanto, nada há que retire destas mortes uma estranha necessidade de ser objecto de *vouyerismo* no momento dos seus fenecimentos. E mais bizarro ainda é que, tanto no passado como na contemporaneidade, existe quem assista com o maior dos interesses a este tipo de eventos. Se por um lado existem locais de ajuda cuja pretensão é a dissuasão da intenção suicida, muitos outros sites fornecem informações sobre métodos de suicídio em detalhes explícitos. Contudo, este tipo de mortes e acções simétricas continuam a ser passíveis de serem incluídas numa certa produção de conteúdos que se coaduna com o modo como os primeiros mártires do cristianismo se comportam perante as suas execuções, e a sua audiência perante tais paixões. A diferença substancial prende-

---

<sup>214</sup> Cf. “Jovem transmitiu suicídio em directo na internet” (2010). Disponível a partir de <https://www.jn.pt/inovacao/interior/jovem-transmitiu-suicidio-em-directo-na-internet-1728358.html>

se com o motivo que os move: se para os primeiros mártires cristãos a morte na arena é o caminho necessário a seguir para se alcançar a vida em Deus, para estes novos mártires, os ego-mártires, os motivos são tão privados e íntimos quanto a necessidade, paradoxal, de exibição dos seus sofrimentos.

Deste modo, podemos certificar que existe um certo tipo de objectos performáticos que exercem um fascínio hipnótico sobre quem assiste, que o torna um Alípio, sobretudo se estes espectáculos dizem respeito a transgressões físicas e vitais que concretizam a possibilidade de apreciar assuntos que não podem ser perscrutados com leviandade. Mas hoje, mais do que nunca, são tantos os *Alípios* quanto os mártires que estes observam, existe um aconchego maior e mais despenalizado do que se esperaria à ideia de dor, que é alimentada por uma ideia longínqua de martírio fundadora do pensamento europeu.

Hoje, mais do que nunca, assiste-se a uma variação nos termos e circunstâncias em que se recorre aos termos “mártir” e “martírio”. Participar na preservação da memória do martírio é recordá-lo e recuperá-lo, e encontrar na sua performatividade modos de compreensão da interacção humana, que surpreende tanto mais quanto se investe no aprofundar das leituras possíveis do martírio.

## Capítulo XIV

### **A contemporaneidade e a necessidade do mártir e do martírio como espectáculo de sofrimento: o obsceno é um espectáculo**

Na presente investigação vimos já que o evento do martírio se constitui como uma herança cultural que se manifesta no campo das artes performativas, por via do desenvolvimento de uma linha específica que pratica o legado ideológico e estético das paixões dos primeiros séculos do cristianismo, transformando esse legado em espectáculo a ver.

Analisou-se que tipo de qualidades e características são partilhadas entre o martírio cristão e os exemplos de *body-art performance*, e sobretudo de que modo é que uma performance se constitui como linha estética da dor que implica, por parte do performer, a apreciação e a necessidade de exibição pública do sofrimento.

Verificou-se também que, para além das práticas artísticas, existe a manifestação social e cultural da necessidade do martírio e de mártires, que são produzidos accidental ou intencionalmente pelos nossos dias.

A averiguação de tal estado de coisas depende também, inevitavelmente, de um factor: a qualidade de consumos do público. Se tal tipo de espectáculos não constituísse um número mínimo de interessados, o mais certo seria ter-se extinguido logo na sua origem. Mas não é isso que se verifica e, tal como o episódio de Alípio descreve, a afluência de público a performances de dor tem tendência a aumentar. Cada indivíduo que, por mera curiosidade, se dirige à arena onde acontece o evento doloroso, para avaliar o que ali se passa, rapidamente se torna um fervoroso adepto, ávido de mais e melhores momentos de sangue, extraordinários. Assim foi na era de Agostinho, assim se passa hoje, connosco: tanto no passado distante, que assistiu à execução em massa dos santos mártires, como hoje, no caso dos espectáculos de *body-art performance* citados, existe por parte de quem assiste um tipo de gosto particular, que procura ser saciado. Tais motivos dolorosos continuam a reunir milhares de fãs, apesar de estarem cada vez mais dissuadidos pelos *bons costumes*.

## 1. O obsceno é um espectáculo

Que gosto há em ver um cadáver dilacerado, a que se tem horror? Apesar disso, onde quer que esteja, toda a gente lá acorre, ainda que, vendo-o, se entristeça e empalideça. Depois, até em sonhos temem vê-lo, como se alguém os tivesse obrigado a ir examiná-lo quando estavam acordados ou como se qualquer anúncio de beleza os tivesse persuadido a lá irem (Santo Agostinho, *Confissões*, Livro X, III, 35).

É de facto fenómeno eventualmente excêntrico que o que é doloroso, terrível e até horrendo nos atraia com um fascínio irresistível, que nos sintamos repelidos e, com igual força, atraídos por cenas de dor e de terror, e que devoremos com avidez episódios de espectros capazes de nos porem os cabelos em pé. Mas isto nada tem de pouco natural: na obra *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico* (1997:13), o filósofo alemão Friedrich Schiller explica que “mesmo na vida comum descobrimos que inclusivamente certos objectos repulsivos e horrorizantes principiam a interessar-nos assim que se aproximam do que é monstruoso ou terrível”. Tal afirmação declara que não raras vezes extraímos prazer daquilo que não é digno de estar perante os nossos sentidos, ser apreciável aos nossos olhos. O que é agradável, bom ou belo por vezes não é fonte de prazer suficiente, há um tipo de gosto particular que apenas essas coisas que não devem ser vistas, as obscenas, podem conceder.

Este interesse em apreciar o que é efectivamente violento, sangrento, mortífero relaciona-se com o decoro instituído pela herança trágica do sentido do obsceno, que nunca se dissolveu nos tempos, diferenciando efectivamente as situações que podem ser vistas das que não devem ser observadas pela visão, mas conhecidas apenas por palavras. Tal decoro, na tentativa de moderar os apetites, resulta no seu contrário, criando uma franca atracção pelos “assuntos proibidos”, que corresponde ao perscrutar dos assuntos que conferem prazeres relacionados com a dor, o sofrimento ou a morte de alguém.

Por isto, é necessário satisfazer esses gostos de modo artificial, e é assim que o universo da ficção, conhecendo a existência desse público, não se coíbe em construir realidades paralelas, passíveis de saciar o apelo a certo tipo de eventos dolorosos e violentos, onde a moral pouco comedida está sempre salvaguardada pelo véu do *faz de conta* que se pratica através da mimese do possível, mas que não é *real*.

Não é fácil determinar o que se considera ser “obsceno”, pois é um conceito cujo significado é determinado pelo contexto social e cultural em que é aplicado<sup>215</sup>. Tal como refere Sandrine Erhardt em “L’obscénité saisie par le droit” (in *Obscène, Obscénités* 2008:17), “L’obscénité n’est pas de ces mots qui se laissent facilement appréhender. Par sa relativité et sa polysémie, le terme est réfractaire à toute définition circonscrite”.

A palavra “obsceno” herda uma perspectiva dramática relativamente à intriga que é mostrada (entenda-se, vista, representada): o vocábulo “obsceno” refere-se ao que é sinistro, hediondo e repelente, “est obscène ce qui blesse ouvertement la pudeur (...) ce qui choque par son caractère scandaleux et imoral” (S. Erhardt in *Obscène, Obscénités*, 2008: 17). Seguindo esta etimologia sedutora, mas contestada, “à la scena, l’obscène peut à l’inverse être saisi comme ce qui s’impose à la scène jusqu’à l’obstruer, faisant ainsi violence à la vision. Il procède alors d’une visibilité jugée excessive” (Bernas, S. et Dakhli, J., 2008: 7). Deste modo, verificamos que situações de morte, violência ou explicitação sexual são excluídas da representação das narrativas dramáticas da tragédia clássica, porque são obscenas: nunca são *mostradas* (feitas perante o público), acontecem sempre fora da intriga apresentada por poderem ser excessivas para a visão.

Mas o que acontece quando a própria morte se torna o assunto protagonista das manifestações espetaculares, a única coisa que há para ver num espectáculo? Na gradação crescente de violência, sangue e dor, a eliminação dos sujeitos em cena resulta numa fórmula de entretenimento de sucesso desde o seu surgimento, nas origens da cultura europeia clássica. A possibilidade de ver, apreciar, perscrutar, examinar os assuntos obscenos é algo que pode ser consumido de modo absolutamente sedutor, e é com dificuldade que justificamos não só esse gosto obsceno pelas coisas que não devem ser vistas, como também o porquê de não conseguimos deixar de as querer ver, como Alípio.

Não conseguimos, nem queremos, fechar os olhos: “toutes les limites sociales et esthétiques auraient déjà été franchies et à trop vouloir choquer, on ne choquerait personne” (Bernas, S. et Dakhli, J., 2008: 8). Ao contrário, ficamos siderados e inebriados pelo prazer sangrento. Não nos chega já a lembrança trágica clássica da notícia

---

<sup>215</sup> A obra *Obscène, Obscénités* reúne um conjunto de artigos e ensaios de vários autores, que exploram diferentes perspectivas do conceito de obsceno.

da morte descrita pormenorizadamente por um Coro ou Mensageiro. Não nos chega ouvir como foi que sofreu, como foi que morreu alguém, na terceira pessoa. Precisamos de *ver* e, eventualmente, *fazer* as coisas do domínio do obsceno, que reside na “ostentation de la dégradation de l’homme. Ce qui est obscène est d’imposer au regard d’autrui la personne rabaisée, dévalorisée, heurtée dans sa sensibilité et sa dignité” (S. Erhardt in *Obscène, Obscénités*, 2008: 18, incluído em Bernas-Jamil). Obviamente que o entendimento do obsceno tem implicações éticas e morais que determinam o grau de eficácia em que cada situação pode ser tida como tal.

O obsceno é o recreio dos sentidos pois cumpre no espectador a comunhão de um misto de sensações físicas e emocionais associadas a práticas que, a acontecerem na primeira pessoa, seriam indesejáveis. No entanto, é ingénuo designar como *curiosidade* este gosto excêntrico por tais assuntos, pois a curiosidade é algo com dimensão limitada: sabido e analisado tudo o que há a saber sobre qualquer matéria que prende a nossa apreciação, a curiosidade desaparece. Seria, pois, eventualmente, mais confortável para o espectador do obsceno (entenda-se, o espectador da violência e do sofrimento de outrem) explicar a sua *síndrome de Alípio* por via da perspectiva de Friedrich Schiller em *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, onde o autor justifica a apreciação dos assuntos obscenos como via de provação dos sentidos.

## **2. Preferir o obsceno do real ao obsceno da ficção**

Muitas vezes a nossa relação com a violência confina-se ao espaço da página de um livro, ou à tela de um quadro exposto num museu, ou à realidade paralela (fingida) concebida pelas obras dramáticas que se mostram sobre um palco ou numa sala de cinema ou, com a maior das frequências, num ecrã de uma televisão. Isto, de certa forma, tal como concorda Maggie Nelson em *The Art of Cruelty*<sup>216</sup> (2011:12), torna mais fácil e descomprometida “our relationship with the bestiality of sanguinary matter that can be presented there”. Contudo, por vezes, existem situações em que a crueldade e a brutalidade de determinadas circunstâncias assaltam a vista do espectador de modo mais directo, não possibilitando a imediata averiguação ética do que se está a presenciar, ou a

---

<sup>216</sup> A obra *The Art of Cruelty* de Maggie Nelson desenvolve-se segundo uma perspectiva artaudiana do sofrimento que, no entanto, não se coaduna com a linha de investigação do presente estudo.

avaliação moral do evento de que somos tornados espectadores. Consumimos a violência sem os filtros éticos ou morais da civilização.

O *real* é espaço fértil na oferta que disponibiliza a quem é apreciador de sofrimentos. O nosso quotidiano torna-se, não raras vezes, um espectáculo apetecível no saciar desse tipo de gostos. É por isso que o espectáculo da dor alheia desperta mais prontamente a nossa curiosidade.

Contudo, paradoxalmente, ao mesmo tempo que corremos no sentido de filtrar esse tipo de consumos como algo pernicioso, diluem-se esses mesmos filtros em consumos extravagantes. Quando um evento doloroso se institui como espectáculo a ver, reprimimos, enquanto público, a vontade ou a curiosidade em ser testemunha de tal evento artístico ou recreativo, pois não concedemos moralmente o prazer à violência gratuita que nos é dada a ver.

Mas quando, por acidente, testemunhamos uma cena macabra – seja um acidente rodoviário que acontece perto do sítio onde estamos, ou nas reportagens explícitas de guerra, onde vemos o amontoado de corpos de vítimas do conflito X ou Y – não conseguimos desviar os olhos, e a audição, de perscrutar tais situações sangrentas. É assim, nestes momentos, que nos vemos tornar verdadeiros Alípio(s).

### **3. Quando o quotidiano se oferece como o espectáculo de sofrimento**

Este gosto é um apetite que a moral e a ética tentaram domesticar ao longo dos tempos, na tentativa de persuadir o cidadão comum de que *ver sofrer* ou *ver morrer* é um espectáculo indigno e repreensível. *Morrer a sério*, constituído como uma performance, como um espectáculo ou entretenimento, é um acto condenável para a moral dos nossos dias, e isto porque existe a crença de que a obsessiva contemplação das nossas desumanidades pode terminar, tal como defende Maggie Nelson em *The Art of Cruelty*, por convencer-nos da inevitabilidade da nossa maldade, uma vez que perseguimos a prova até à náusea de que conseguimos ser efectivamente maus, de modo gratuito. Tal facto culmina na lógica dos negócios sangrentos da guerra, do terrorismo e dos actos individuais de sadismo patrocinados pelo genocídio no espaço e no tempo, e invariavelmente em consumos dessa violência e sofrimento por mero prazer<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Cf. Nelson, M., 2011:7.

#### 4. As novas tecnologias e a difusão da violência: o consumo de obscenidades

Este tempo em que vivemos é especialmente propício a alimentar tais gostos excêntricos. Maggie Nelson (2011: 3), explica de que forma o século XX trouxe uma explosão na capacidade humana de criar e fazer circular imagens por meio de invenções tecnológicas tais como filmes, televisão, internet ou fotografia digital, que fizeram com que se expandisse, de modo inaudito, todo o tipo de violência, actos atrozes, eventos brutais e episódios cruéis. Vivemos na era da reprodutibilidade máxima, os meios e modos de captação de som e imagem em directo estão, mais do que nunca, ao alcance de qualquer um. Plataformas digitais como o *Facebook* ou o *Youtube* tornam virais as cenas mais promíscuas de violência, tornando-as populares com milhares de visualizações, comentários, e cada vez mais e mais público, por todo o mundo.

J. Tam, W.S Tang e D.J.S Fernando, referem em “The Internet and Suicide: A Double-Edged Tool” (*European Journal of Internal Medicine*, volume 18, edição 6), que a internet tem um impacto significativo na assistência e promoção do suicídio. A propósito disto, têm surgido fenómenos sociais com origem na internet, que promovem precisamente o infligir da dor, veiculando agressões ao corpo como acções lúdicas: Baleia Azul é o nome de um desses fenómenos.

O título do jogo não é inocente: a baleia azul é conhecida como sendo um mamífero que muitas vezes morre por encalhamento, numa morte que tem sido interpretada como suicida. Seguindo um artigo da *RTP Ensina*, o nome “parece inofensivo, mas esta baleia azul é um predador de adolescentes com problemas de autoestima, depressão ou isolamento”<sup>218</sup>.

O jogo da Baleia Azul, que se supõe ser de origem russa, surgiu no ano 2015 e constitui-se como um desafio de 50 etapas que culminam no suicídio do jogador. Tudo começa por se aceitar, sem se saber, um convite para participar. Ao longo de vários dias, os jogadores vão recebendo várias ordens que devem ser cumpridas, e comprovadas (fotografadas e partilhadas) de modo a poderem alcançar o nível seguinte.

---

<sup>218</sup> Cf. Ramos, S., Figueiras, H. e Novo, A.F. (2017). “Baleia Azul, o jogo da morte nas redes sociais”. Disponível a partir de <http://ensina.rtp.pt/artigo/baleia-azul-o-jogo-da-morte-nas-redes-sociais/>

Segundo um site de notícias, o jogo “tem 50 desafios diários, enviados à vítima por um curador. Há desde tarefas simples, como desenhar uma baleia azul numa folha de papel, até outras muito mais mórbidas, como cortar os lábios ou furar a palma da mão”<sup>219</sup>. A cada etapa, é exigida a “documentação” das feridas que o próprio jogador perpetra em si, que tem de partilhar com o curador do jogo e com as redes sociais. O participante recrutado nas redes fica “obrigado a provar com vídeos ou fotos que cumpre o que lhe é pedido”<sup>220</sup>. A última tarefa do jogo, “Tira a tua própria vida”, é a etapa final da Baleia Azul, tida como responsável por uma série de suicídios entre jovens.

Outro fenómeno do mesmo género, que foi notícia mais recentemente, mas com origem anterior ao jogo da Baleia Azul, é MOMO. Este jogo tem um rosto, a sua imagem é a de uma escultura de um artista japonês, Keisuke Aiso, que criou uma estranha e aterradora boneca. A sua imagem, roubada ao artista pelos promotores de “Momo Challenge”, passou a personificar o destinatário de várias mensagens e chamadas telefónicas assustadoras<sup>221</sup>. Veiculou-se por via da aplicação *WhatsApp* a partir de 2013, e também se supõe ter origem russa. Formalmente, MOMO é semelhante ao jogo da Baleia Azul, incita igualmente a automutilações e flagelações e ao suicídio. Segundo fontes que noticiaram o fenómeno, o jogo

consiste num número de telemóvel com o indicativo do Japão (+81) que aparentemente adiciona pessoas aleatoriamente e começa a interagir com elas. Também há quem tenha entrado em contacto com Momo deliberadamente — uns descrevem que conseguiram estabelecer contactos, outros nunca chegaram a receber resposta (...). De repente, mandar mensagens ao Momo tornou-se num desafio. O problema é que as respostas, pedidos e ameaças eram bem reais. Este contacto age como uma espécie de entidade sobrenatural — na verdade, há quem garanta que o

---

<sup>219</sup> Cf. Lourinho, J. C. (2017). “Baleia Azul: estes são os 50 desafios que estão a preocupar pais de todo o mundo”. Disponível a partir de <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/baleia-azul-estes-sao-os-50-desafios-que-estao-a-preocupar-pais-de-todo-o-mundo-151224>

<sup>220</sup> Cf. Ramos, S., Figueiras, H. e Novo, A.F. (2017). “Baleia Azul, o jogo da morte nas redes sociais”. Disponível a partir de <http://ensina.rtp.pt/artigo/baleia-azul-o-jogo-da-morte-nas-redes-sociais/>

<sup>221</sup> Cf. Ballesteros, C. E. (2019) “A Momo já não existe. Criador destrói a figura e descansa crianças”. Disponível a partir de <https://magg.pt/2019/03/03/a-momo-ja-nao-existe-criador-destroi-a-figura-e-descansa-criancas/>

número está amaldiçoado. A fotografia de perfil ajuda a tornar toda a experiência ainda mais intensa, claro<sup>222</sup>

Desde 2013, mais de 130 mortes foram associadas à interação de sujeitos com o jogo MOMO.

O que está por detrás da adesão a estes jogos? “Comer cápsulas de detergente, queimar a pele com água a ferver ou comer uma colher de canela são as últimas modas que lhes garantem visibilidade nos vídeos que publicam online”<sup>223</sup> – a necessidade de tornar a dor pública, o que verte os seus sofrimentos no espectáculo a ver.

A relação particularmente carregada que a brutalidade tem com a representação experimentou, desde o início do século XX, temas e áreas que se encontram frequentemente em águas éticas e estéticas turbulentas. E em pleno século XXI, temos de concordar com Maggie (2011: 5), habitamos “a political landscape and entertainment increasingly saturated with images and realities of torture, sadism and endless war”.

O obsceno popularizou-se no nosso quotidiano, sobretudo no que corresponde a cenas de violência, sofrimento ou morte. Já não pode ser considerado que “l’obscène n’est pas un objet de spectacle: pas pour tout le monde en tout cas les yeux (...). L’œil doit demeurer pudique” (Jean-Toussain Desanti, “L’Obscène ou les malices du signifiant” in *Revue Traverses*, 29, 1983: 1).

Tudo é visível, o decoro já não cumpre qualquer resistência aos apreciadores de padecimentos. Um dos mais famosos estudos que resumem, chamemos-lhe, *zeitgeist*, é a obra *Regarding the Pain of Others* de Susan Sontag, onde a autora descreve e analisa a relação que a contemporaneidade pratica com imagens de violência, a partir de exemplos de fotografias de guerra. Aqui a autora expressa algo de relevante para o que se tem debatido: de facto, as imagens de dor, horror e atrocidade enfatizam mais a importância da violência e das paixões documentadas, do que comunicam (alertam para) a necessidade de alteração do estado de coisas (sobretudo do contexto de guerra). Existe um deslumbramento pela violência que não se consegue explicar racionalmente, e as imagens (no caso, as fotografias), apenas contribuem para tornar mais real essa violência para

---

<sup>222</sup> Cf. Miranda, M. G. (2018). “MOMO. O novo desafio da internet é arrepiante e pode ser tão perigoso como a Baleia Azul”. Disponível a partir de <https://magg.pt/2018/07/31/momo-o-novo-desafio-do-whatsapp-e-arrepiante-e-pode-ser-tao-perigoso-como-a-baleia-azul/>

<sup>223</sup> Cf. Idem, Ibidem.

aquele público privilegiado, que está a salvo do contexto que as imagens documentam pois, conforme diz Sontag (2004: 126), aqueles que não viveram tais coisas “can not understand, can not imagine”: “Our failure is one of imagination, of empathy: we have failed to hold this reality in mind.” (Sontag, 2004: 7). A imaginação contemporânea talvez seja, de facto, parca de construções no abstracto.

A internet tornou-se o anfiteatro dos nossos dias, e hoje mais do que nunca preferimos o real ao fictício. A “vida a sério” foi tornada um programa de televisão cujo único propósito é ver pessoas “a sério”, dispensando a mimese, a imitação do real de modo absoluto. Estamos, mais do que nunca, a correr no sentido de nos embrenharmos cada vez mais num estado de alienação total, descrito por Walter Benjamin em *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (2008: 42): a auto-alienação da humanidade alcançou um grau tal que pode experimentar a sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem, nas palavras do autor.

No ano de 1949 George Orwell escreveu a sua obra de maior sucesso: *1984* é uma parábola premonitória dos dias em que hoje vivemos, sendo que o termo *Big Brother*, cunhado por Orwell, caracteriza com grande eficácia a nossa relação com a realidade tecnológica. *1984* é uma ficção que hiperboliza o nosso quotidiano, refém das novas tecnologias de comunicações e informação, e sobretudo o hiper-controlo dos sujeitos anónimos por via da utilização de todo o tipo de aparatos tecnológicos com que lidamos diariamente, sob o argumento do conforto, da prevenção e da segurança do nosso bem-estar.

O que é facto é que este zelo pelo absoluto controlo das condições em que vivemos tem vindo a resultar num fenómeno de perda de intimidade e de privacidade, com a anulação absoluta do obsceno. Hoje em dia nada há que pertença ainda ao domínio da intimidade, da privacidade, do que *não pode ser visto*. A proliferação de câmaras e dispositivos captadores de imagens, associadas à utilização da Internet que controla todos os dados e acções em cada computador, resultam numa gradação crescente da aniquilação dos temas e assuntos que até então eram preservados de ser dados à apreciação dos sentidos, por serem considerados obscenos.

Das coisas mais simples como tirar macacos do nariz, até às mais sérias, como a imagem de morte ou de um cadáver ensanguentado, tudo é hoje recebido com os mesmos (inexistentes) parâmetros de apreciação e publicação. Sobretudo, no que ao obsceno diz respeito, a presença da lente (da câmara fotográfica ou da máquina de filmar) transforma

as situações quotidianas, antes reservadas à intimidade por comedimento ou respeito ao assunto obsceno, à máxima exposição e banalização.

O protagonista de *1984* vive sob controlo absoluto de uma entidade chamada *Big Brother*, que regula e vigia todos os aspectos da sua vida profissional, pessoal, enfim, todo o seu dia-a-dia. A única zona em que Winston se sente livre de praticar a sua intimidade é num canto da sua casa, situado num ângulo que escapa ao controlo do ecrã vigilante, existente em todas as divisões e/ou departamentos da sua vida. É ali, onde tem a garantia de não ser visto, que o sujeito dá uso ao seu *obscenum*: a acção de apontar num diário os seus mais sinceros pensamentos. A atitude de Winston na possibilidade de privacidade compõe uma *situação obscena* porque pratica o que *não pode ser visto*, no caso, por escrever coisas que são um atentado à realidade institucionalizada pelo *Big Brother*. Winston sente-se livre quando *não é visto* naquele sítio específico da sua casa, onde tem garantias de que apenas ele é o público de si próprio.

A presença de um qualquer dispositivo que, para o sujeito, seja tido como passível de se substituir ao testemunho humano (entenda-se, qualquer ecrã, lente, gravador que possa capturar e reproduzir a sua acção *ad aeternum*) tem implicações directas no modo como cada qual se comporta perante esse dispositivo: o modo como pratica a sua intimidade ameaça deixar de ser privado por via de uma presença tecnológica. Perante uma lente o nosso comportamento altera-se, comportamo-nos sempre dramaticamente, transformamo-nos sempre em actores.

Esta presença tecnológica, em substituição do público, interfere na atitude do indivíduo, o que resulta numa alteração do paradigma cunhado por Peter Brook: “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.” (Brook, 2008: 7). Não se trata hoje de uma relação mínima entre duas pessoas, uma que *faz* e outra que *assiste* para que aconteça uma acção teatral, basta haver alguém presente perante uma lente para que se estabeleça a mesma relação dramática.

## 5. O paradigma dramático-performativo composto pelas novas tecnologias que concedem o deslumbre pelo obsceno

O que é curioso no surgimento desta nova relação dramático-performativa, que surge entre a pessoa e o dispositivo tecnológico, é que se investe nela precisamente por via das matérias obscenas, mais do que noutro tipo de assuntos: uma busca rápida no Google permite confirmar a proliferação das imagens que deveriam permanecer *fora de cena*, por representarem verdadeiros atentados morais, éticos e até estéticos da sensibilidade. A morte e o sofrimento, sobretudo, mais do que nunca, têm-se instituído nestas plataformas como o espectáculo a ver. Estes meios de anulação do obsceno expandiram a possibilidade da exibição pública do sofrimento, ao mesmo tempo que se expandiu também a rede de públicos que consome este tipo de conteúdos como evento recreativo.

Assistimos ao catapultar *para a cena* de motivos antes reservados à vista e à consideração. Em algumas circunstâncias, essas *situações obscenas* tornam-se virais e, porque *não devem ser vistas*, passam a ser vistas por toda a gente. Tal fenómeno só é possível porque existe uma câmara nos sítios e nas situações mais insólitas, sedenta de resgatar a nossa obscenidade para o espaço público. Só deste modo se explica que tanto as maminhas de Meghan Markle, esposa do príncipe Harry, como a execução de Saddam Hussein sejam sobejamente conhecidos, sem que o devessem ser, pois são dois exemplos de obscenidades, ambos pela perversão de se ver o que não deve ser visto.

Obviamente que, quanto mais desprevenido estiver o sujeito perante a câmara ou qualquer dispositivo técnico que permita invadir a sua privacidade, maior o grau de obscenidade. Contudo, esta relação entre sujeito e lente torna-se tão mais dramático-performativa quanto mais denunciada e conhecida for a exposição ao dito dispositivo. Veja-se o recente fenómeno das *Selfies*, cujas posições e expressões são absolutamente trabalhadas e ensaiadas no modo como cada um se apresenta perante a sua lente, com perspectiva, é claro, de se apresentar ao seu público não presente.

Esta relação de performatividade teatral com dispositivos fílmicos ou fotográficos vem evidenciar que o serviço primário das tecnologias de *mediar* foi posto em segundo plano. Apesar de este fenómeno se ter iniciado fora do contexto artístico, as artes performativas não demoraram muito a explorar as possibilidades técnicas e criativas possíveis dentro desta relação em que um sujeito e uma lente que assiste (grava) são o mínimo suficiente para que aconteça uma acção teatral/ performance.

Esta nova experiência e relação alcançam fins com enormes possibilidades cénicas: a dinâmica da contracena é expandida quando um dos intérpretes deixa de ser de carne e osso, o que reformula toda a estética da cena até então praticada. Por via da relação do intérprete com um qualquer dispositivo, a qualidade da performance e da concretização da cena modifica-se, e não raras vezes a presença do artista é acessória ao evento tecnológico que se apresenta como espectáculo, para não dizer que passou mesmo, em algumas circunstâncias, a ser absolutamente desnecessário.

A anulação do obsceno por via da utilização da tecnologia *media* não nos permite estar a salvo por detrás de uma câmara, conforme Sontag (2004: 11) defende na obra já citada: “there are many uses of the innumerable opportunities a modern life supplies for regarding – at a distance, through the medium of photography – other’s people’s pain”. Os media não nos afastam nem deixam seguros da violência que transmitem, antes nos aproximam dela e nos contagiam e impelem, como público.

## **6. A interferência da tecnologia na produção de um novo tipo de sensibilidade que se rege pela ausência do decoro e do obsceno.**

O desejo de eliminar as fronteiras entre a vida e a arte – e mais, ter esta dissolução de fronteiras marcada pela violência e pela ruptura, caracterizou movimentos estéticos que têm expressão desde o futurismo italiano<sup>224</sup>. No Manifesto Futurista, Marinetti deixa a percepção de uma recepção sensorial alterada pela tecnologia. Assim declara o amor às máquinas, à guerra e à violência. Hoje, mais do que nunca, parecemos existir na sequência destes consumos estéticos, concedidos por uma nova sensibilidade aliada aos meios tecnológicos. Hoje, mais do que nunca, por via da interferência da tecnologia, os nossos consumos abrigam-se no sentimento futurista que grita “Nós queremos cantar o amor ao perigo”; “Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco”<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> O Futurismo é um movimento artístico e literário da primeira metade do século XX, oficializado com o *Manifesto Futurista* do poeta Filippo Marinetti a 20 de Fevereiro de 1909 no jornal *Le Figaro*. Esta escola artística insurge-se contra a moral e o passado, canta o amor à tecnologia, à velocidade e às máquinas, exaltam a guerra e a violência.

<sup>225</sup> *Manifesto Futurista* (Publicado em 20 de Fevereiro de 1909, no *Le Figaro*).

Sobretudo devido à qualidade omnipresente dos *media*, a morte de alguém é evento presente diariamente nas nossas vidas e, inevitavelmente, jantamos a ser testemunhas da expiação de terceiros na televisão ou nas redes sociais, com uma adequação gráfica ao real documentado. Tal só é possível porque existe uma inequívoca presença da tecnologia em todo o lado, por todo o mundo. A queda das Torres Gémeas em 2001, num atentado transmitido em directo, pode ser tomada como o momento crucial da nossa aproximação da morte como paradigma da interferência da tecnologia na nossa percepção da realidade, onde a violência tem perdido o seu grau de decoro e obscenidade. O episódio foi considerado a maior obra prima dos tempos correntes por Karlheinz Stockhausen:

What happened there, is – now you must all reset your brain – the greatest artwork ever. That spirits accomplish in one act something that in music we could not dream of; that people rehearse like crazy for ten years, totally fanatically for one concert and then die. That is the greatest artwork for the whole cosmos. What happened there, is – now you must all reset your brain – the greatest artwork ever. Imagine what has happened there. People who are so completely focused on one performance, and then 5000 people are chased into resurrection, in one moment. I would not be able to that. In comparison, we as composers are nothing. Imagine that I could now create an artwork and all of you would not only be amazed, but you would drop down on the spot, you would be dead and reborn, because it is simply too insane. That is what many artists also try to do, to go beyond the limit of what is thinkable and possible, so that we wake up, so that we open ourselves for another world<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> Cf. Stockhausen, K. (2001) Tape transcript in “The Demolition of the World Trade Center”. Disponível a partir de <http://radicalart.info/destruction/ArtificialDisasters/WTC/index.html>

Não será esta recepção do evento uma corroboração de Marinetti, “Nenhuma obra que não tenha um carácter agressivo pode ser uma obra-prima”<sup>227</sup>? Não estamos nós, na relação com os eventos de todos os dias, inevitavelmente preenchidos pela participação do mais variado tipo dos media, a receber momentos de violência como obras de arte – nas quais perscrutamos algum prazer estético?

### **7. A Era do Terrorismo: sempre que nos tornamos público de violência, tornamo-nos Alípius**

Em plena Era do Terrorismo, conforme já foi descrito, temos tido acesso fácil a uma série de eventos de violência. Através de qualquer forma media vemo-nos transformados, de modo intencional ou acidental, em público dos mais variados eventos insólitos, a maior parte das vezes protagonizados pela morte massiva de inocentes. Exaltamos, mais do que nunca, “o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco”<sup>228</sup>: as famosas execuções jihadistas habitam o nosso dia-a-dia sem qualquer decoro, e não é difícil cruzarmo-nos na internet com alguma degolação explícita, com arma branca, de um dos seus cativos de guerra.

Ao contrário do que seria de esperar, não nos privamos do consumo de tais espectáculos da nossa contemporaneidade. Aliás, parece que, quanto mais inusitado, inesperado e escabroso for o evento doloroso, mais audiência tem, e maior difusão acontece de tal evento.

Por isto não é difícil perceber porque é que algo que é preparado como espectáculo, mesmo que contenha o maior número possível de elementos dolorosos, seja preterido em favor de um dos quaisquer atentados juvenis que têm ultimamente tido lugar nos EUA. Exemplo disto é o recente tiroteio acontecido em Fevereiro de 2018 em Parkland na Flórida, onde morreram dezassete pessoas pela mão de Nikolas Cruz, um ex-aluno da escola onde aconteceu a carnificina mais mortífera do género, ou o tiroteio, já em 2019, num liceu em Suzano, no Brasil, que vitimou dez pessoas entre estudantes,

---

<sup>227</sup> Cf *Manifesto Futurista* (Publicado em 20 de Fevereiro de 1909, no *Le Figaro*).

<sup>228</sup> Cf. *Idem*, *ibidem*.

funcionários e os dois atiradores, levado a cabo por dois jovens que seguiram um plano previamente delineado<sup>229</sup>.

Ambos os episódios referidos vêm no seguimento de uma série de eventos deste tipo, que se replicam desde o massacre mais famoso, o da Columbine High School, em Columbine, Colorado, onde teve origem a história de Cassy Bell – já anteriormente referido. Entre Janeiro e Março de 2018 contabilizaram-se dezassete episódios do mesmo género. E sobre isto não é suficiente a narração dos eventos trágicos sucedidos, que nas tragédias clássicas é trazida pela personagem do Mensageiro. É necessário vê-los efectivamente. Hoje, mais do que nunca, prefere-se ver, efectivamente, a morte à frente do palácio<sup>230</sup>, perante os olhos de todos, que querem *ver sangue e beber simultaneamente a crueldade*. Se assim não é, como se explica a rápida difusão das imagens do evento? Porque não nos é suficiente a declaração da notícia, sem a participação dos implicados neste incidente?

As imagens do tiroteio de Parkland estão disponíveis *on-line*: ouvimos os tiros do atirador, vêem-se os corpos de jovens alunos ensanguentados e já sem vida ao longo dos corredores por onde o *cameraman* improvisado, munido de telemóvel, escapou de ser abatido<sup>231</sup>. O segundo episódio referido, no Brasil, também circulou pela televisão e internet, nos vídeos é possível assistir-se à preparação dos dois jovens assassinos e o momento em que entram na escola e começam a disparar indiscriminadamente sobre a comunidade estudantil<sup>232</sup>.

Tanto em um como no outro exemplo, nem o juízo do eticamente repreensível do acto a que se assiste nos liberta de termos sido, por instantes, público desta violência.

---

<sup>229</sup> Cf. Ferreira, M. L., Peixoto, A. C. e Dias, M. V. (2019) “Ataque a escola no Brasil: um dos atiradores matou o outro e depois suicidou-se, segundo o plano inicial”. Disponível a partir de <https://observador.pt/2019/03/13/oito-criancas-baleadas-numa-escola-em-sao-paulo/>

<sup>230</sup> Horácio refere em *Arte Poética*, vv.180 -184: “Há acções que se representam no palco, outras, só se relatam depois de cometidas. O que se transmitir pelo ouvido, comove mais debilmente os espíritos do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais o espectador apreende por si próprio. Não faças, no entanto, representar na cena o que deva passar-se nos bastidores, retira muitas coisas da vista, essas que melhor descreve a facúndia de uma testemunha”.

<sup>231</sup> Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=08zJYnv-Ntk>

<sup>232</sup> Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=w16NarRovik>

## CONCLUSÃO

A presente investigação iniciou-se com a definição de “síndrome” e com o esclarecimento daquilo que entendo ser a *síndrome de Alípio*: um sentimento, um modo de ser diferente do comum, com consumos desabituais, que se constitui num tipo de gosto peculiar, que se manifesta tanto em eventos do dia-a-dia como nas produções artísticas da contemporaneidade.

A tese *A Síndrome de Alípio* pretende cunhar e definir um género de práticas que determinam um certo tipo de visão sobre o mundo em geral e sobre as artes cénicas em particular. Os primeiros Mártires do cristianismo vivem nesta tese como personificação e origem da necessidade que a nossa existência tem de consumir eventos dolorosos como espectáculo a ver, surgem no estudo como a concretização perfeita daquilo que é a “síndrome” que a investigação experimenta.

O exemplo do martírio cristão serve à presente investigação como ponto de partida para definir uma determinada estética da dor e da morte, identifica o mártir cristão como sendo o sujeito que melhor concretiza a ideia que preside à tese, por causa da sua produção de discurso sobre uma relação particular com a dor, tanto do ponto de vista do mártir como do ponto de vista do público deste. As acções dos mártires são úteis à compreensão do modo como a dor e o prazer com a dor têm dinâmicas performativas e constituem determinado tipo de públicos.

Pode parecer que o mártir e o martírio cristão são os protagonistas deste estudo, mas na realidade são antes os primeiros símbolos de um modo de ser e de agir que se tem manifestado no mais variado tipo de situações dos nossos dias. Os mártires são o melhor exemplo da provocação e da exibição do sofrimento, ou seja, um culto da dor e do sofrimento, cuja exibição pública é necessária para que se cumpra uma performance dolorosa.

É difícil compreender este consumo do sofrimento e da morte, de modo descarado e sem filtros. Hoje em dia, mais do que nunca, parecemos viver constantemente com a Dúvida de Tomé<sup>233</sup>: somente o contacto visual com quem sofre, se o contacto físico não for possível, concede credibilidade às cenas de sofrimento do mundo. O imediatismo permitido pela tecnologia contribui, de um modo generalizado, para tal fenómeno.

---

<sup>233</sup> João 20:24-29

O instante do *agora* é valioso, e se agora algo de realmente impressionante acontece, queremos partilhá-lo com o mundo todo. É o que tem acontecido. A performance está sempre associada ao real e ao instantâneo, mas existe um objecto doloroso que supera qualquer performance sangrenta: aquela performance que se torna um espectáculo por acidente, aquela que acumula público sem que isso se constitua como o seu principal propósito. Então, como entender e aceitar que tais fenómenos possam corresponder efectivamente a um tipo de gosto particular, de um tipo de público específico, mais numeroso do que na realidade se supõe?

Os romanos descobriram, como vimos, que a violência é algo de extremamente performativo. A violência tem uma qualidade performativa, e necessita, invariavelmente, de uma audiência. A violência sem um público apenas deixa como rasto corpos moribundos; se não houver ninguém a assistir à violência que determinado sujeito perpetra sobre o outro, não tem qualquer sentido. Do mesmo modo, um mártir que sofra em privado não é um mártir, pois o seu sofrimento não tem alcance, porque não foi público. Recordemos que a palavra “mártir”, na origem, significava “testemunha”, sem qualquer relação com fenómenos de violência ou sofrimento, apesar de estar há bastante tempo conectada com este universo de dor. Ser mártir, para os nossos dias, é estar sob a aplicação de algum tipo de violência, publicamente.

Os actos violentos são eficientes devido ao poder e legitimidade de que impregnam a sua exibição pública, mais do que devido aos seus resultados físicos reais. Quando não é ficção, a violência implica um espectáculo que, em vez de fazer arrepiar caminho aqueles que o testemunham, seduz, como evento doloroso.

Na tragédia clássica, a violência concedida é aquela quase sempre declarada, descrita ou narrada por uma das personagens da peça. E este mecanismo de relatar a brutalidade dos eventos (que na realidade afasta o público da violência efectiva da tragédia em questão) jamais concede o grafismo das imagens a que temos acesso hoje em dia, porque é *contado* e não *visto*.

Na *Poética*, Aristóteles define *tragédia* como “a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada”, acrescentando mais adiante que “por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (1449b, 6:25). A partilha oral da morte de personagens, a descrição pormenorizada de como e onde morrem, para além da explicação do aspecto dos corpos vítimas de eventos

dolorosos<sup>234</sup>, concede uma função catártica ao seu público. Assim, para Aristóteles, a tragédia clássica tem a função de purgar, de limpar. A forma dramática da tragédia descreve eventos que suscitam piedade e temor, de modo a conseguir a catarse dessas paixões.

Como arte catártica, a tragédia é uma espécie de medicina da alma, para além de ter uma finalidade educativa e formadora do carácter e das virtudes. Por isso deve suscitar no espectador paixões que imitem as que ele sentiria se, de facto, os acontecimentos trágicos acontecessem. A *imitação do real* da tragédia oferece remédios para essas paixões, fazendo o espectador sair do teatro liberto emocionalmente, ou capaz de libertar-se do peso das suas emoções. O espectador deve aprender, pela imitação conferida no espectáculo oferecido, o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível ou benéfico para os humanos.

Mas e se, na realidade, o espectador precisa de violência na sua vida? Se é necessária a efectiva tragédia? Se não nos serve já o artifício do *faz de conta*, da *imitação do real* que é praticado na tragédia clássica? A tragédia a que se refere Aristóteles rege-se pela mimese da realidade, isto é, imita o real, mas é a fingir. Aristóteles encontra uma função para o teatro que resulta da necessidade da construção de um *escape seguro* para uma necessidade concreta: a purga das emoções. Tendo em conta o que é afirmado na *Poética*, esta purga só é possível por via da simetria de uma realidade trágica. Esta simetria, aquela que é concedida pelo teatro, conclui-se com a morte *aparente*, e não *efectiva*, de alguém. Assim, a necessidade de purga de emoções é resolvida por um mecanismo dramático que não cria, efectivamente, vítimas, mas que produz todo um ambiente que *simula* uma violência, um evento doloroso de modo artificial, para que tal purga de emoções possa acontecer.

Deste modo é justo pensar que, na contemporaneidade, tal mecanismo fictício já

---

<sup>234</sup> Veja-se, por exemplo, a descrição do assassinato da noiva e sogro de Jasão por via dos venenos de Medeia em *Medeia* de Eurípides: “Mensageiro: (...) Então um espectáculo terrível se pode ver: a cor se lhe muda, e avança cambaleante, os membros trementes (...) pela boca golfa alva espuma, (...) Do trono se ergue, em chamas, agitando o cabelo e a cabeça em todas as direcções, querendo arrancar a coroa (...) cai no solo vencida pela desgraça, perfeitamente irreconhecível (...) pois já nem dos olhos era visível a bela forma, nem a nobreza do seu rosto, mas sangue à mistura com o fogo que gotejava do alto da cabeça, e dos ossos as carnes lhe escorriam (...) consumidas pelas fauces ocultas dos venenos – um espectáculo pavoroso!” vv.1168-1202, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

não nos serve, e que, hoje mais do que nunca, há a necessidade do sentimento catártico. Portanto entende-se o motivo do prazer com assuntos trágicos – que no nosso dia-a-dia nada têm de ficção. E tal prazer, pode-se ponderar, terá também derivado de uma certa necessidade de mártires à medida daqueles que foram surgindo desde o século I da nossa Era: a difusão do cristianismo deve-se, sem dúvida, à capacidade catártica que a figura de Cristo na Cruz concede aos seus fiéis, ao ponto de tal evento se ter desdobrado nas centenas de mártires, de que nos dão conta as Actas de Martírio que hoje se conhecem. Assim, pode-se explicar a “síndrome de Alípio”, entenda-se, o apetite pela violência, por uma certa necessidade de actualizar a necessidade de mártires - cuja ideia de sacrifício é também ela catártica.

Sendo a *A Síndrome de Alípio* uma tese académica da autoria de alguém cujo currículo se desenvolve no contexto das artes performativas, este estudo configura também, necessariamente, uma visão sobre a arte, que é o conhecimento que aqui tem a pretensão de ser produzido. É uma investigação que altera, na autora, o modo como se relaciona com a realidade, com situações, eventos e contextos em que o tipo de gosto aqui identificado se manifesta, fazendo procurar em toda a morte, ou situação dolorosa que se torna pública, as suas características performativas, espectaculares. Ao produzir uma tese de Artes Performativas, o estudo constitui-se como uma abordagem original sobre o modo como as produções artísticas contemporâneas se aplicam na reprodução de espectáculos que são capazes de corresponder ao gosto pela estética da dor e da morte, ao mesmo tempo que analisa a performatividade de situações que se tornam espectáculos de morte por acidente, com um público numeroso que posteriormente investe num culto da dor que lhes sucede. Não é, por isto, um estudo que se encerra e si próprio: antes lança pistas sobre o modo de relação performativa que temos com certo tipo de circunstâncias, e que o sujeito leitor pode experienciar, sobretudo enquanto público.

A abordagem alerta para o facto de sermos público de situações insólitas mais vezes do que quereríamos, alerta para o facto de tornarmos espectáculo circunstâncias que deveriam ficar reservadas ao obsceno e ao decoro, e alerta para a dificuldade que temos em não produzir gozo disso, apesar da repreensão que praticamos quando tomamos consciência da gratuidade da nossa presença perante um evento desses.

A tese pode ser entendida como um aviso, mas não pretende avisar sobre o que é errado concretizar-se como espectáculo ou aquilo a que é inadequado assistir-se enquanto público. Se aviso há, é apenas aquele da necessidade de nos tornarmos (mais) conscientes

perante o nosso deslumbramento face à dor e à morte, precisamente porque nela reside qualquer coisa de espectacular. A “síndrome de Alípio” existe, todos nós “padecemos” dela em maior ou menor grau. Não é nenhuma fatalidade não desviarmos o olhar sempre que “vemos sangue e bebemos simultaneamente a crueldade”, talvez seja o melhor certificado da fragilidade e efemeridade da nossa existência, assistir a tais “espectáculos” talvez seja a melhor maneira de aprendermos a preservarmo-nos.

## BIBLIOGRAFIA

### Textos:

*Actas de los Mártires*. Trad. Daniel Ruiz Bueno (2012). Madrid: BAC.

Agostinho. *Confissões*. Trad. A. E. Santo, J. Beato & M.C.C. Pimentel (2000). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Aristóteles. *A Poética*. Trad. A.M. Valente (2004). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

*Bíblia Sagrada*. (2006). Lisboa e Fátima: Difusora Bíblica Franciscanos Capuchinhos.

Cipriano. *Tratados y cartas*. Trad. J. Campos (1964). Madrid: BAC.

Cipriano: Cyprian, *De Laude Martyrii*. Translation A. Hayden (1955). Washington: Latin - Catholic University of America.

Eurípides, *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. (2008). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Eusébio: Eusebius. *History of the Church from Christ to Constantine*. Translation G. A. Williamson (1989). Penguin Classics.

Horácio. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes (2012). Lisboa: FCG.

Justino: Justin Martyr. *Dialogue avec Tryphon*. Traduction P. Bobichon. (2003). Fribourg: Academic Press Fribourg, vol. II.

Justino: Iustini Martyris *Apologiae pro Christianis / Dialogus cum Tryphone*. Translation M. Marcovich (2005). Berlin; New York: Walter de Gruyter.

Jung, C. G. *O Espírito na Arte e na Ciência*, trad. de Maria Moares Barros (1987). Vozes: Petrópolis.

Lactâncio: Lactantius. *The Divine Institutes*. Translation A. Roberts, J. Donaldson, & Arthur Cleveland Coxe, (2015). Polland: Amazon Fulfillment.

Marco Aurélio: Marcus Aurelius. *Meditations*. Translation M. Hammond. (2006). London: Penguin Books.

Marcial: Martial. *On the Spectacles*. Translation D. R. Shackleton Bailey (1993). Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press. 1-5.

Michel Foucault, M. *Vigilar y castigar*. Trad. S/a (2008). Madrid: S. XXI.

Minúcio Félix. *Octávio*. Trad. Manuel A. Naia da Silva (1990). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Orígenes: Origen. *An Exhortation to Martyrdom, Prayer and Selected Works*. Translation R. A. Greer (1979). London: SPCK.

Orwell, G. *1984*. Trad. (2007). Lisboa: Antígona.

Ruinart, D. T. *Introduction aux Actes des Martyrs, suivi d'un florilège de dix extraits des Acta Primorum Martyrum, Sincera et Selecta* (2016). Grenoble: Éditions Jérôme Millon.

Schiller, F. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Trad. T. R. Cadete (1997). Lisboa: INCM.

Séneca. *Da Ira, Da Tranquilidade da Alma*. Trad. J.E. Lohner (2014). Penguin Classics.

*Some Authentic Acts of the Early Martyrs*. Trad. E. C. E. Owen. (1927). Oxford: Clarendon Press.

Teofrasto. *Caracteres*. Trad. Maria de Fátima Silva (1999). Lisboa: Relógio d'Água.

Tertuliano: Tertullian. *Apology*. Translation T. R. Glover (1931). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Tertuliano: Tertullian. *De Spectaculis*. Translation T. R. Glover (1931). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Tertuliano: Tertullian. *The Chaplet or De Corona*. (2015). Washington: Lighthouse Christian Publishing.

Tito Lívio, *Ab Vrbe Condita*. Livro I. Trad. P.F. Alberto (1999). Sintra: Editorial Inquérito.

### **Textos de Estudo:**

Aitken, A. (2009). "Suicide and the internet". *Bereavement Care* 28, 40-41.

Allain, P. & Harvie, J. (2006). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London and New York: Routledge.

Améry, J. (2009). *Atentar contra si: discurso sobre a Morte Voluntária*. Trad. Pedro Panarra. Lisboa: Assírio e Alvim.

Auguet, R. (1994). *Cruelty and Civilization, The Roman Games*. London and New York: Routledge. (trad. de *Cruauté et Civilization: Les Jeux Romains*, Paris: Flammarion, 1970).

Azevedo, C. A. (2010). *A Procura do Conceito de Religio: entre o Relegere e o Religare*. Brasil: Universidade Federal de Juiz de Fora.

Balch, D.L., & Stambaugh, J. E. (2014). *O Novo Testamento no seu ambiente social*. São Paulo: Paulus.

Becker, K. & Schmidt, M. H. (2005). "When kids seek help online: internet chat rooms and suicide". *Reclaiming Children and Youth* 13, 229-230.

Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland and Others. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.

Bernas, S. et Jamil, D. (2008). *Obscène, Obscénités*. Paris: L'Harmattan.

Biesenbach, K. (2008). *Interview' in* Kristine Stiles, Klaus Biesenbach and Chrissie Iles (eds) *Marina Abramovic*. London and New York: Phaidon Press.

Brook, P. (2008). *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

Bowersock, G.W. (2002). *Martyrdom and Rome*. Cambridge: University Press.

Boissier, G. (1891). *La fin du paganisme*. Paris: Librairie Hachette.

Boyarin, D. (1999). *Dying for God: Martyrdom and the making of Christianity and Judaism*. Stanford, California: Stanford University Press.

Bovon, F. (2003). The Dossier on Stephen, the First Martyr. *Harvard Divinity School*, 96, 3, 279-315.

Castelli, E. A., (2004). *Martyrdom and memory: Early Christian Culture Making*. Columbia: Columbia University Press.

Coleman, K. M., (1990). Fatal Charades : Roman Executions Staged as Mythological Enactments. *The Journal of Roman Studies*, 80, 44-73.

Coutinho, L., (2005). "Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal". *Sinais de cena* 4, 41-43.

Cousin, M. (2013). "L'écriture de plateau d'Angelica Liddell: un théâtre de la contagion". *Sken&graphie: Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes* I, 31-36.

Dadoun, R. (2010). *L'érotisme – De l'obscène au sublime*. Paris: PUF.

Desanti, Jean-Toussain. (1983). "L'Obscène ou les malices du signifiant". *Revue Traverses* 29, 1-5.

Donadio, R. (2016). "Suffering for Art in Greece and Matching the National Mood". *Art & Design*. ([https://www.nytimes.com/2016/04/09/arts/design/suffering-for-art-in-greece-and-matching-the-national-mood.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2016/04/09/arts/design/suffering-for-art-in-greece-and-matching-the-national-mood.html?_r=0)).

Droge, A. J. & Tabor, J. D. (1992). *A Noble Death, Suicide and Martyrdom among Christians and Jews in Antiquity*. Michigan: HarperSanFrancisco.

DuBois, P. (1991). *Torture and Truth*. New York, London: Routledge.

Dunn, S. (2010). "The Female Martyr and the Politics of Death: An Examination of the Martyrs Discourses of Vibia Perpetua and Wafa Idris". *American Academy of Religion* 78, 202-225.

Durand, G. (1995). *A Imaginação Simbólica*. Trad. de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70.

Edwards, C. (2007). *Death in Ancient Rome*. New Haven and London: Yale University Press.

Egea, A. V. (2010). *El Teatro de Angélica Liddell*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Faber, A. (2002). Saint Orlan: Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism. *TDR*, Vol. 46, Nº1, 85-92.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, London and New York: Routledge.

Forte, J. (1992). "Focus on the body: pain, praxis, and pleasure in feminist performance" in Janelle R. and Roach, J. (eds), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 248-62.

Freeman, T. S. (2000). Fate, Faction and Fiction in Foxe's Book of Martyrs. *Historical Journal* 43, 601-623.

Freeman, T. S. & Wall, S. E. (2001). Racking the Body, Shaping the Text: The Account of Anne Askew in Foxe's "Book of Martyrs". *Renaissance Quarterly* 54, 1165-1196.

Frend, W. H. C. (2008). *Martyrdom and Persecution in the Early Church*. Cambridge: James Clark.

Futrell, A. (1997). *Blood in the Arena, the Spectacle of Roman Power*. Austin: University of Texas Press.

Gallina, C. (1944). *Los mártires de los tres primeros siglos*. Barcelona: Lumen.

Gentile, P. (1969). *Storia del Cristianesimo dalle origini a Teodosio*. Milano: Rizzoli Editore.

Gold, B. K. (2018). *Perpetua: Athlete of God*. New York: Oxford University Press.

Goldberg, R. (2007). *A Arte da Performance*. Lisboa : Orfeu Negro.

Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York : Doubleday.

Halford, V. & Beard, S. (2001). "To die for!": Ritual clowning, disability and monstrosity in '90s performance art. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 11, Nº 3-4, 163-170.

Hammer, D. (2014). *Roman Political Thought, From Cicero to Augustine*. Cambridge: University Press.

Hill, Timothy D. (2004). *Ambitiosa Mors: Suicide and the Self in Roman Thought and Literature*. New York and London: Routledge.

Kelly, N. (2006). Philosophy as Training for Death: Reading the Ancient Christian Martyr Acts as Spiritual Exercises. *American Society of Church History*, 75, 723-747.

Knott, J. R. (1996). "John Foxe and the Joy of Suffering", *The Sixteenth Century Journal*, 27, 721-734.

Kyle, Donald G. (1998). *Spectacles of Death in the Ancient Rome*. London: Routledge.

Kyle, Donald G. (2015). *Sport and Spectacle in the Ancient World*. London: Wiley Blackwell.

Jones, A. (1998). *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press.

Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.

Lévine, É. & Touboul, P. (2015). *Le Corps, Textes choisis et présentés par*. Paris: Flammarion.

Lieu, J. (2003). *Neither Jew Nor Greek? Constructing Early Christianity*. Edimburg: T and T Clark.

Lovelace, C. (1995). Orlan: Offensive Acts. *Performing Arts Journal*, Vol.17, N° 1, 13-25.

Macrae, D. (2016). *Legible Religion*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.

Martin, E. (2006). *Iconic women: Martyrdom and the female body in early Christianity*. Durham theses, Durham University.

Montgomery, H. (1966). *A History of Pornography*. New York: Dell Publishing.

Nascimento, A. A. (2000). “Conquirendi non sunt...: os primeiros cristãos frente ao poder ou as perplexidades de um governador romano”. *De Augusto a Adriano - Actas de Colóquio de Literatura Latina. EVPHROSYNE*, Novembro 29-30. Lisboa: 2002. 259-288.

Nelson, M. (2011). *The Art of Cruelty: A Reckoning*. New York & London: W.W. Norton & Company.

O’Bryan, J. (1997). Saint Orlan Faces Reincarnation. *Art Journal, Performance Art: (Some) Theory and Selected Practice at the End of This Century*. Vol. 56, Nº4, 50-56.

Orlan (1998). “Intervention”, in Peggy Phelan and Jill Lane (eds), *The ends of performance*, New York and London: New York University Press, 315-27.

Palmer, F. (1925). *Heretics, Saints and Martyrs*. Cambridge: Harvard University Press.

Potter, D. (1993). “Martyrdom and Spectacle” in *Theatre and Society in the Classical World*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Perkin, J. (2002). *The Suffering Self: Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era*. New York: Taylor & Francis.

Petrucione, J. (1991). “The Persecutor’s Envy and the Rise of the Martyr Cult”. *Vigiliae Christianae* 45, 327-346.

Phelan, P. and Lane, J. (eds), *The ends of performance*, New York and London: New York University, 285-314.

Pimentel, M. C. (2001). “Teatro, actores e público no Alto Império romano” in Maria Fernanda Brasete (coord.), *Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 329-348.

Rodrigues, J.C. (1993). *O Corpo na História*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

Roth, Leland M. (1993). *Understanding Architecture: Its Elements, History and Meaning*. First ed. Boulder, CO: Westview Press.

Scarry, E. (1985). *Body in Pain, the making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford University Press.

Scott, F. S. (2016). "Marina Abramovic in Education, fame and dying", *CNN Style*. <http://edition.cnn.com/style/article/marina-abramovic-neon-greece/index.html>).

Schechner, R. (1995). *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. New York and London: Routledge.

Schechner, R. (2007). *Performance Studies, an introduction*. New York and London: Routledge.

Schmidt, B. E., & Schroder, I. W. (2005). *Anthropology of Violence and Conflict*. London and New York: Routledge.

Serrão, A. V. (1994). *Ludwig Feuerbach, A Essência do Cristianismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Smith, K. (2005). "The body in pain: Beckett, Orlan and the politics of performance studies" in *Theatre and Performance*, N.25, Vol.1, 33-46.

Smith, W. (1875). "Bestiarii" in *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray: London.

Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. Penguin Books.

Spaulding, J. A., Simpson, G. (2011). *Emile Durkheim, Suicide: A study in sociology*. New York: American Book-Knickerbocker Press.

Stiles, K., Biesenbach, K. & Iles, C. (2008). *Marina Abramovic*. New York: Phaidon Press.

Tam, J., Tang, W.S, Fernando, D.J.S. (2007). “The Internet and Suicide: A Double-Edged Tool”. *European Journal of Internal Medicine* 18, 453-455.

Tannahill, R. (1988). *Food in History*, New York: Three Rivers Press.

Taylor, D. (2002). “A Forum on Theatre and Tragedy in the Wake of September 11, 2001” in *Theatre Journal* 54. 1, 95-96.

Tércio, D. (2010). Martyrium as Performance. *Performance Research, A Journal of Performing Arts*. 15,1, 90-99.

Tilley, M. A. (1991). The Ascetic Body and the (Un)Making of the world of the Martyr. *Journal of the American Academy of Religion*, 59, 467-479.

Vergine, L. (2000). *Body Art and Performance: The body as language*, Milan: Skira.

William, H. B. (2005). “Ancient Roman Munificence: The Development of the Practice and Law of Charity”. *Rutgers Law Review* 57, 1043–1110.

Wilken, R. L. (2007). “Early Christian Literature: Christ and Culture in the Second and Third Centuries”. *Catholic Historical Review* 93, 119-121.

Wolkmer, A. C. (2006). *Fundamentos de História do Direito*. Belo Horizonte: Editora Del Rey.

Wyschogrod, E. (1990). *Saints and Postmodernism: Revisioning Moral Philosophy*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Wu, Y. (2009). “Who is in Pain? The transforming of symbol in performances of Marina Abramović”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 14. 4, 69-73.

## **Vídeos:**

Atentado em Parkland (vídeo autêntico): <https://www.youtube.com/watch?v=08zJYnv-Ntk>

Consulta Outubro 2018.

Atentado em Suzano (vídeo autêntico):

<https://www.youtube.com/watch?v=w16NarRovik>

Consulta Dezembro 2018.

MHKA production for ARTtube. 2012. *ORLAN-BODY*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=3F77c6sk95E>

Consulta Novembro 2017.

Akers, M. (2017). *About Marina Abramovic*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=HtDPHVuMS8c>

Consulta Dezembro 2017.

Gaster, L. (2016). *Artist Marina Abramovic in Brilliant Ideas*.  
<http://www.bloomberg.com/news/videos/2016-04-22/artist-marina-abramovic-on-brilliant-ideas>

Consulta Dezembro 2017.

Diario Las Americas. (2018). *Así fue el tiroteo del masacre en la escuela de Parkland, Florida*. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=08zJYnv-Ntk>

Consulta Dezembro 2018.

Liuzza, A. (2014). *ORLAN vs Nature*.

<https://www.youtube.com/watch?v=-cgYvHNSNQM>

Consulta Dezembro 2017.

The Guardian. (2009). *French Artist Orlan: Narcissism is important*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4>

Consulta Dezembro 2017.

Artnet. (2012). *Entretien: Orlan, 2011.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=tmg8KelwbDQ>  
Consulta Dezembro 2017.

Revista ÉPOCA. (2016). *Entrevista com Marina Abramovic.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=19rdqoFLOZE>  
Consulta Janeiro 2018.

Science Gallery Dublin. 2014. *The Future of the Body with Performance Artist ORLAN.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=PjxEWPAxDe>  
Consulta Dezembro 2017.

1999. *Conference Excerpts.* [http://www.civc.fr/creation\\_artistique/online/orlan/conference](http://www.civc.fr/creation_artistique/online/orlan/conference)  
Consulta Dezembro 2017.

TED. 2015. *An art made of trust, vulnerability and connection.*  
[https://www.ted.com/talks/marina\\_abramovic\\_an\\_art\\_made\\_of\\_trust\\_vulnerability\\_and\\_connection#t-28895](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection#t-28895)  
Consulta Dezembro 2017.

## **SITES:**

[www.theothereye.dk](http://www.theothereye.dk)

Consulta Setembro 2018

Ballestero, C. E. (2019). “A Momo já não existe. Criador destrói a figura e descansa crianças”. <https://magg.pt/2019/03/03/a-momo-ja-nao-existe-criador-destroi-a-figura-e-descansa-criancas/>

Consulta Outubro 2018.

Cembalest, R. (2011). “A Terrible Beauty?”

<http://www.artnews.com/2011/08/15/a-terrible-beauty/>

Consulta Novembro 2017.

Ferreira, M. L., Peixoto, A. C. e Dias, M. V. (2019). “Ataque a escola no Brasil: um dos atiradores matou o outro e depois suicidou-se, segundo o plano inicial”.

<https://observador.pt/2019/03/13/oito-criancas-baleadas-numa-escola-em-sao-paulo/>

Consulta Junho 2019.

Jeffries, S. (2009). “Orlan’s art of sex and surgery”..

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>

Consulta Outubro 2017.

Lourinho, J. C. (2017). “Baleia Azul: estes são os 50 desafios que estão a preocupar pais de todo o mundo”. <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/baleia-azul-estes-sao-os-50-desafios-que-estao-a-preocupar-pais-de-todo-o-mundo-151224>

Consulta em Dezembro 2018.

Marina Abramovic Institut: <https://mai.art>

Consulta Outubro 2017.

Miranda, M. G. (2018). “MOMO. O novo desafio da internet é arrepiante e pode ser tão perigoso como a Baleia Azul”. <https://magg.pt/2018/07/31/momo-o-novo-desafio-do-whatsapp-e-arrepiante-e-pode-ser-tao-perigoso-como-a-baleia-azul/>

Consulta em Dezembro 2018.

*Orlan –Artist. About Orlan.* Creative Mapping, Creative collection. <http://www.creative-mapping.com/controversial-french-artist-orlan-is-perhaps-most-infamous-for-using-her-own-body-as-a-tool-for-a-series-of-performance-surgeries-known-as-the-reincarnation-of-saint-orlan/>

Consulta Outubro 2017.

Ramos, S., Figueiras, H. e Novo, A.F. (2017). “Baleia Azul, o jogo da morte nas redes sociais”. <http://ensina.rtp.pt/artigo/baleia-azul-o-jogo-da-morte-nas-redes-sociais/>

Consulta em Dezembro 2018.

Simões, R. M. (2016). “Daesh moderniza a propaganda do terror”. <https://www.dn.pt/mundo/interior/daesh-moderniza-a-propaganda-do-terror-e-a-jihad-20-5095227.html>

Consulta em Novembro 2017.

Stockhausen, K. (2001). Tape transcript *in* “The Demolition of the World Trade Center”. <http://radicalart.info/destruction/ArtificialDisasters/WTC/index.html>

Consulta em Dezembro 2017.