

Imagem-Abjeto:
Um Estudo Sobre Manifestações Estéticas da Abjeção

Matheus Araujo dos Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

2013

IMAGEM-ABJETO:
UM ESTUDO SOBRE MANIFESTAÇÕES ESTÉTICAS DA ABJEÇÃO

Matheus Araujo dos Santos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Beatriz Jaguaribe

Rio de Janeiro

Abril de 2013

IMAGEM-ABJETO:
UM ESTUDO SOBRE MANIFESTAÇÕES ESTÉTICAS DA ABJEÇÃO

Matheus Araujo dos Santos

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO (ECO-PÓS) DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM COMUNICAÇÃO E CULTURA.

Examinada e aprovada por:

Prof.^a Dr.^a Beatriz Jaguaribe

Prof.^a Dr.^a Ieda Tucherman

Prof. Dr. Leandro Colling

RIO DE JANEIRO, RJ – BRASIL

ABRIL DE 2013

Sem vocês?

Nada disso!

Muito obrigado:

Juliana, Luis, Sandrinha, Sara, Filipe, Pedro e Cíntia.

Agradecimentos

Aos professores e funcionários da ECO, especialmente a Beatriz Jaguaribe, por toda a atenção e generosidade, e também a Denilson Lopes, Ieda Tucherman e Marlene Bonfim;

A Diego Paleólogo, Bruno Soares, Jane Maciel, Adriana Azevedo, Keiji Kunigami, Elane Abreu, Isabela Lachtermacher, Maria Fantinato, Ian Schuler e Jeff Doe, colegas que tive a felicidade de conhecer neste percurso;

A Luciana Accioly, Alex Oliveira, Michelle Mattiuzzi, Patrícia Bssa, Lucas Moreira, Rosa Heimer, Helder Thiago Maia, Álvaro Andrade, Laura Machado, Lisi Barberino, Maycon Lopes, Marcelo Oliveira, Raphi Soifer, Tess Chamusca, Patrícia Conceição, Lylian, Nycolas e Ravi Rodrigues, amigos que me inspiram;

Agradeço especialmente a João Araújo, pela interlocução e comentários sempre atentos.

A Leandro Colling e ao CuS – Grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade – UFBA: Vida longa!

A Marcelo e a Mora Briem Stamm, pelas experiências cinematográficas.

A todos que construíram o OCUPA RIO em 2011; experiência das mais importantes para mim.

Ao Anarco Funk, Bloco Livre Reciclato, Enfeitiçados do Abismo e outros desobedientes.

A Anísia e a toda a minha família, por tudo.

Resumo

Nesta dissertação, discutimos as manifestações estéticas do abjeto, a emergência do conceito nas discussões estéticas e filosóficas e suas estratégias de uso por diferentes autores e artistas. Guiados pela mostra *Abject Art*, ocorrida em Nova Iorque no início dos anos de 1990, buscamos compreender como se constitui a arte abjeta através da relação entre a percepção sensível e a abjeção e como ela é apropriada pelos curadores responsáveis pela mostra. Partindo de algumas das obras desta exposição, percebemos como o abjeto diz respeito a estruturas de sentimento, a formações subjetivas e corporais e a processos de organização social, tornando-se um conceito bastante influente no final do século XX.

Palavras-chave: Abjeto; Abjeção; Estética; Arte Abjeta

Abstract

In this study we discuss the aesthetic manifestations of the abject, the emergency of the concept in the aesthetic and philosophy fields and its strategies of use by different authors and artists. Guided by the *Abject Art* exhibition, that happened in 1993, we try to comprehend how the abject art is constituted through the connection between the sensitive perception and abjection and how it is appropriated by the curators of the show. Starting from some artworks exhibited there, we note how the abject relates to structures of feelings, subjective constructions and social organizations processes, becoming a very influent concept by the end of the twentieth century.

Keywords: Abject; Abjection; Aesthetics; Abject Art

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.10
CAPÍTULO I – Lendo o Abjeto	p.13
I.1 A (Anti)Estética do Nojo e a Filosofia do Baixo	p.13
I.2 O Horror Provindo de Si	p.20
I.3 Arte Abjeta	p.25
I.4 A Política do Significado	p.29
CAPÍTULO II – Realismo Abjeto	p.32
II.1 Artista Abjeto	p.32
II.2 Realismo Traumático	p.38
II.3 A Poética do Cadáver	p.47
II.4 Breves Comentários	p.54
CAPÍTULO III – Formas Grotescas, Informes e Abjetas	p.57
III.1 Formas Grotescas	p.58
III.2 Grotesco Feminino	p.67
III.3 Formas Informes	p.72
III.4 Breves Comentários	p.79
CAPÍTULO IV – O <i>Queer</i> e o Abjeto	p.80
IV.1 A Crítica <i>Queer</i>	p.80
IV.2 Seres Míticos	p.84
IV.3 Práticas Sexuais de Resistência	p.90
IV.4 Corpos Abjetos	p.99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.104
ANEXO I – Obras Expostas na <i>Abject Art</i>	p.106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.109

Introdução

Abjeto; palavra que causa estranheza e curiosidade. Como haveria surgido? A que diria respeito? O que estaria inserido nesta categoria? Seria esta inserção voluntária ou se trataria de uma ação imperativa? Quais as suas estratégias de uso? Por que o abjeto ressurgiu na contemporaneidade de forma tão insistente? Poderia ele ser pensado como categoria voltada a movimentos emancipatórios ou o seu uso estaria fadado ao desígnio de uma inferioridade negativa? Como pensar as manifestações estéticas da abjeção? Como abordá-las?

Estas são algumas das perguntas que fizeram do abjeto algo desafiador e que nos obrigaram a olhá-lo de frente para, a partir deste gesto, tentar compreendê-lo, ou melhor, tentar nos aproximar -com desconfiança e cautela- daquilo que nele nos diz respeito; do que no abjeto nos provoca e, por isso, faz com que não nos reste outra alternativa a não ser esta: a escrita que a ele direciona o nosso pensamento.

Há algum tempo o conceito nos chama atenção e por conta do nosso interesse nos movimentos a favor das existências minoritárias ele, volta e meia, aparece-nos como figura fundamental, perseguindo-nos nos textos lidos, nas palestras assistidas, nas obras artísticas apreciadas e mesmo nas discussões menos pretensiosas que tiveram lugar infinitas vezes; em mesas de bar ou durante o café da manhã.

Este trabalho é uma tentativa de nos libertar do abjeto. Porque, sim, estivemos por muito tempo presos a ele. Nos sonhos e no exercício diário da escrita o conceito nos cercou por todos os lados, estando sempre a espreita e avançando sobre nós a cada distração. Não podemos negar que as tentativas de fuga foram abundantes, mas eram frustradas no momento em que percebíamos não ser esta uma opção; na fronteira intransponível do nosso pensamento ele estava ali e nos olhava faminto.

Mas, vejam bem, a vontade de liberdade a qual nos referimos em nada se assemelha à tentativa de compreendê-lo para exercer sobre ele qualquer tipo de domínio; como um pesquisador-circense que doma o seu conceito-fera. Tampouco significa o nosso desejo de abandoná-lo após terminada a tarefa a qual aqui nos propomos; como se uma vez “delimitado”, passasse a ser inútil.

Ao contrário, livrarmo-nos do abjeto significa ir em sua direção à toda velocidade, encontrá-lo e fazer desse encontro algo produtivo que nos permita continuar a nossa trajetória, da qual ele, certamente, sempre fará parte. Encontrar o abjeto, fazer com que ele passe por nós

e, assim, acabe por nos constituir: Queremos devir-abjeto, independentemente do que isso possa resultar.

Rejeição, exclusão, expurgação, trauma, inferioridade, opressão, horror, choque... O abjeto está cercado por estas ideias e elas, cada uma a sua forma, acabam por contribuir para a definição do conceito, embora a *indefinição*, por vezes, seja uma das suas principais características; exatamente aquela que possibilita o seu uso subversivo. Paradoxal, não?

Temos como um dos objetivos deste trabalho pensar o abjeto nas suas diversas acepções, que são distintas tanto no aspecto temporal como em relação aos problemas aos quais dizem respeito. Tendo como referências fundamentais as proposições de Georges Bataille, Julia Kristeva e Judith Butler, percebemos as diferentes apropriações do conceito por estes autores e nos esforçamos para pôr em interlocução as suas teorias com o intuito de tornar este nosso encontro o mais profícuo possível; o que significa lidar também com as divergências destes pensamentos visando extrair deles o que nos oferecem de mais útil para que alcancemos as respostas que buscamos.

Além da trajetória do conceito, uma outra questão que nos é essencial diz respeito às manifestações estéticas da abjeção. Como representar o que deveria permanecer irrepresentável? Quais as consequências da tentativa de enunciação do indizível? O que, afinal, é a “arte abjeta”?

Começamos o nosso primeiro capítulo associando o abjeto à uma (anti)estética do nojo a partir da contextualização destas questões na história da estética moderna. Pretendemos, com isso, localizar o conceito em determinada trajetória estético-filosófica que se dirige às experiências do desgosto, quase como em um movimento ansioso por enquadrá-lo em alguma tradição; em estabilizá-lo, ainda que por instantes, buscando perceber como ele já se anunciava em tempos remotos.

Partimos, então, para o surgimento do conceito nos escritos de Georges Bataille, o que nos faz descer ainda mais, rumo às profundezas do heterogêneo, do inassimilável. Aí mergulhamos e nos detemos por um tempo, observando o cenário e seus contornos, descrevendo a teoria batailleana para, quase sem ar diante de tamanha impureza, vislumbrarmos o surgimento do abjeto.

Feito isso, percebemos como algumas décadas depois o conceito retorna nos discursos contemporâneos, desta vez com força ainda maior. A partir das proposições de Julia Kristeva o abjeto penetra as ciências em diversas vertentes, indo dos estudos teológicos à psicanálise. São os seus escritos, precisamente, que impulsionam uma série de movimentos sociais e que também colaboram para que a crítica e produção artística reconheçam-se no conceito. Surge,

então, a arte abjeta, a qual discutimos também neste primeiro momento.

A *Abject Art*, mostra que aconteceu em Nova Iorque no início dos anos noventa, serve como uma espécie de guia aos caminhos que percorremos neste trabalho. É a partir dela que podemos nos questionar sobre a institucionalização do abjeto e os termos definidores da arte que assim é nomeada. A partir dos trabalhos exibidos na exposição, vamos seguindo o nosso curso que, no segundo capítulo, nos leva em direção às relações entre o abjeto e estéticas realistas. Se a arte abjeta é “percebível” em algum movimento artístico, certamente é no realismo traumático onde ela é mais expoente. Discutimos, então, experiências de horror e choque através de imagens que parecem tocar o Real.

Mas valeria mesmo à pena fazer do abjeto um conceito solitário, responsável por todas as questões que põe em jogo, como um conceito fundador e independente? Aguentaria ele todo este “peso”? Estas dúvidas nos possibilitam aproximá-lo de outros conceitos no terceiro capítulo, o que fazemos no intuito de buscar parentescos que nos permitam compreender melhor a sua emergência. Neste momento, pegamos carona nos conceitos de *grotesco* e *informe*, que nos servem como companheiros de viagem ao se disporem como mediadores deste nosso encontro.

No quarto e último capítulo, a partir das teorias de Judith Butler, voltamos ao nosso primeiro contato com o abjeto. Os estudos *queer*, nos quais começamos a nossa iniciação científica, fazem do conceito uma figura chave para pensarmos nas possibilidades transgressoras das mais diversas imposições normativas. Nesta fase final, nos esforçamos para abordar o conceito a partir do seu caráter performativo. Para tanto, dedicamo-nos às questões de gênero e sexualidade tão caras ao *queer* e também a algumas práticas sexuais de resistência que são tematizadas na *Abject Art*.

Eis os nossos interesses; eis o nosso percurso. Nas páginas que se seguem o que o leitor encontra é o traçar deste caminho, as linhas tortuosas dos nossos pensamentos, o nosso caminhar rumo ao vazio, ao nada, ao abjeto.

Capítulo I - Lendo o abjeto

Neste primeiro capítulo, começamos por discutir a emergência do abjeto nos discursos estéticos e filosóficos. Em um primeiro momento, pensamos o conceito a partir da (anti)estética do nojo (*dégoût*) e da filosofia do baixo (*bas*). Para tanto, fazemos um breve percurso pelas teorias estéticas modernas enfocando os conceitos do belo e do sublime. O sublime é marcado por diferentes modalidades do excesso. Este excesso, por sua vez, revela um conceito de beleza que difere da valorização da harmonia e do equilíbrio que norteia a noção clássica do belo.

A partir desta contextualização, adentramos pelas teorias de Georges Bataille a fim de expor o surgimento do abjeto nos seus escritos e o modo como ele está associado a um pensamento heterológico inclinado ao que o autor chama de *baixo materialismo*. Em seguida, discutimos a abjeção no contexto da formação do “sujeito” a partir das proposições de Julia Kristeva que, apoiada nos discursos psicanalíticos, vê no abjeto a chave para a compreensão da formação do Eu.

Após estas discussões, de caráter eminentemente teórico, partimos para a o problema do abjeto manifestado no campo das artes. Especialmente, damos atenção ao modo como ele nos é apresentado na mostra *Abject Art*, que teve lugar no *Whitney Museum of Modern Art of New York* no começo dos anos 90. Apresentamos algumas questões postas pela mostra ao apropriar-se do abjeto e inseri-lo no mercado da arte, assim como discutimos também um certo direcionamento ao referente na arte contemporânea que volta-se à *política do significado*.

I.1 A (anti)estética do nojo e a filosofia do baixo

É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É demasiado tarde para pretender ser razoável e instruído, pois isto conduz a uma vida sem atrativos. Secretamente ou não, é necessário convertermo-nos em outros ou deixar de ser.

- Georges Bataille

Para nos aproximarmos da imagem do abjeto buscando compreender as articulações que possibilitaram a sua emergência nos discursos filosóficos e estéticos na contemporaneidade, parece-nos necessário perceber o seu surgimento no contexto de certas

tradições do pensamento ocidental, especificamente aquelas preocupadas com as porções menos nobres da vida e o lado mais sombrio da experiência sensível.

Pensado esteticamente, o abjeto parece seguir uma série de discussões cujo interesse maior é a relevância daquilo que é expulso, excluído, rejeitado para dar lugar ao tão almejado “prazer estético”. Se comumente narrada através das ditas sensações superiores e das qualidades humanas a elas relacionadas, a história da estética moderna pode também ser descrita “negativamente”, ou seja, como baseada na proibição do que é repulsivo, sendo entendida como um “campo de um 'prazer' particular, cujo outro absoluto é o nojo” (MENNINGHAUS, 2003, p.7). Percebendo nos pilares destas teorias a presença insistente daquilo que deveria ser mantido “fora”, podemos (re)contar alguns dos passos dados nos debates sobre a percepção humana e a esfera do sensível a partir de um local por vezes deixado de lado e tido como de menor importância.

O conceito de *kalokagathia*, na cultura grega, designava aquilo que era belo e, por isso, virtuoso. Seguindo os preceitos platônicos, o belo é desde então associado, majoritariamente, às formas simétricas e harmônicas que, por sua vez, são relacionadas aos ideais elevados de virtude e bondade. A ligação imediata entre o que é “bom” e o que pode ser definido como “belo” revela a tendência seguida pela estética ocidental de valorização de ideais de regularidade, que tem em Kant uma das reflexões mais importantes e difundidas sobre a questão.

Ao se debruçar sobre sentimentos que acredita ser de “natureza mais fina”, dependentes de almas com sensibilidade para “movimentos virtuosos” -em oposição àqueles compatíveis com uma “completa indigência mental”- Kant (1999, p.3) reforça o sublime e o belo como categorias nobres, responsabilizando-os por experiências sensíveis “superiores”. Apesar disso, as divergências entre os dois conceitos são muitas, enquanto o sublime é associado ao intelecto, o belo estaria ligado ao encanto: “A inteligência é sublime; o engenho, belo; a audácia é grande e sublime; a astúcia é pequena, porém bela” (KANT, p.4).

Em suas *Observações sobre os sentimentos do belo e do sublime*, o autor nos chama a atenção para o fato de que “nunca se encontram na natureza humana qualidades louváveis sem que, ao mesmo tempo, as degenerações das mesmas não acabem, por infinitas gradações, na imperfeição mais extrema”. Assim, a porta está aberta para que percebamos dentro do próprio belo uma possibilidade de abordagem distinta no que diz respeito à percepção sensível.

A estética romântica do final do século XVIII já exaltava, por exemplo, o caráter intenso do belo e do sublime arrebatador e incontrolável. Edmund Burke (1967, p.55)

considera o belo como relacionado às qualidades corporais que “causam amor, ou alguma paixão similar a ele”. Esta atração é entendida por ele como um certo “apetite” (BURKE, 1967, p.25) que teríamos em comum com os outros animais, o que evidenciaria a irracionalidade que ronda este sentimento, de modo que a sua estabilidade sustentada por certa perfeição é também tangenciada por aspectos menos harmônicos, indo em direção à “possessão” (BURKE, 1967, p.25).

As sensações responsáveis por tornar determinados objetos belos e não outros podem ser entendidas como mutáveis e fluídas, de forma que o belo pode se tornar, por momentos, *excessivamente belo*, fazendo com que o prazer inicial torne-se nojo no decorrer da experiência: “a acumulação destas sensações prazerosas inadulteradas passa, através da sua própria dinâmica, para este tipo quantitativo de nojo ligado ao sentimento de (super)satisfação” (MENNINGHAUS, 2003, p.26).

Pensando a estética neste movimento infinito entre o prazer e a rejeição (que também caracteriza o abjeto, como vemos no decorrer deste trabalho), pode-se entender o seu surgimento enquanto disciplina -bem como o surgimento da “arte”- como uma tentativa de compreensão não apenas do belo, mas daquilo que lhe escapa, mostra o seu limite e ameaça sempre surgir do seu interior, daquilo no belo que “demanda suplementação através do não-belo”(MENNINGHAUS, 2003, p.31).

É neste contexto que podemos pensar o abjeto a partir das proposições de Georges Bataille que, ao rejeitar qualquer espécie de idealismo, volta a sua atenção para o que denomina materialismo de base (ou baixo materialismo). Reconhecendo uma “obsessão com a forma ideal da matéria”, característica das interpretações humanas, Bataille (1986a, p.15) propõe menos uma inversão hierárquica (o que permaneceria uma forma de “idealismo do baixo”) do que uma radical abolição da fixidez destas estruturas que regem a interpretação da matéria subjugando-a a aspectos metafísicos. Em suas palavras:

Um materialismo que não implica nenhuma ontologia, que não implica que a matéria é a coisa em si. Pois se trata, antes de tudo, de não submeter-se -com isso a sua razão- a qualquer coisa de mais elevado, a qualquer coisa que possa dar a este ser que sou, à razão que constrói este ser, uma autoridade emprestada. Este ser e sua razão só podem se submeter ao mais baixo, ao que não pode servir, de modo algum, para imitar qualquer autoridade (BATAILLE, 1986b, p.49-50).

Mas se as manifestações idealistas aspiram sempre o movimento de ascensão em busca de uma verdade superior à matéria, o que significa afirmar o “baixo”, pensar no aspecto sensível e na presença em detrimento da interpretação científica ou da linguagem discursiva? O que nos parece propor Bataille é a possibilidade da movimentação destas estruturas, de

modo que a “superioridade” das ideias seja questionada, assim como a “inferioridade” da matéria não signifique, necessariamente, a sua desimportância. O baixo e o alto deveriam, assim, ser entendidos como aspectos que interagem em uma dinâmica de trocas constantes e deslocamentos necessários, extraindo as suas forças exatamente destas oposições fluídas.

Um grande exemplo de como opera a “filosofia do baixo” batailleana pode ser encontrado no seu texto *A Linguagem das Flores*. Ao modo nietzschiano, Bataille está interessado na reavaliação dos valores, no questionamento do que se entende como naturalmente dado; a exemplo da relação das flores com o belo, ou seja, de um aspecto material com o seu equivalente ideal arbitrário: “quando se diz que as flores são belas é porque parecem *conforme ao que devem ser*, ou seja, porque representam, porque são o *ideal humano*” (BATAILLE, 1986c, p.16). Ao vermos uma flor, ou o que quer que seja, teríamos um olhar extremamente limitado se, ao fazê-lo, considerássemos apenas os “signos inteligíveis que nos permitem distinguir elementos diversos” (BATAILLE, 1986c, p.15). Segundo Bataille, reduzir a experiência sensível a esses modos interpretativos apoiados na *palavra* seria um equívoco na medida em que, para tal, se faz necessário ignorar algo da ordem do *aspecto* daquilo que se vê; algo que nos afeta e depende de “um estado mental decisivo e inexplicável”, algo que “não pode ser expresso adequadamente por meio da linguagem” ainda que, como faz questão de frisar o autor, a tentativa de interpretação simbólica desta *presença real*, não deva ser descartada como um “absurdo pueril”.

Assim, Bataille toma a flor não no seu aspecto belo, mas naquilo que nela nos remete ao seu lado mais baixo, concebendo-a “não como a expressão mais ou menos medíocre de um ideal angelical mas, ao contrário, como um sacrilégio imundo e resplandecente” (1986c, p.12). Segundo ele, a flor é “traída” por sua corola, cujo fulgor é sempre reduzido a um curto período de tempo para, logo em seguida, dar lugar ao despedaçar e inevitável apodrecer: “a flor parece retornar bruscamente ao seu despojo primitivo: a mais ideal é rapidamente reduzida a um trapo de imundice etérea” (1986c, p.12).

Do mesmo modo, Bataille aciona outras imagens a fim de sustentar a sua teoria, a exemplo da chaminé, do sol e mesmo do dedão do pé. Em seus escritos, é comum a relação entre imagens e texto, sempre intercalados. A imagem adquire em Bataille grande importância, uma vez que o autor parte delas para construir os seus argumentos e a elas retorna a todo tempo, construindo espécies de “conceitos-imagens”: “noções que parecem funcionar como imagens e imagens que adquirem quase o estatuto de conceitos” (ALCANTUD, 2003, p.1). Portanto, parece-nos necessário nos determos em alguns outros exemplos para que compreendamos melhor os caminhos e estratégias utilizadas pelo autor na

articulação dos seus discursos.

No texto *Chaminé de Fábrica*, diante de certa tendência que insiste na beleza da revolução industrial, da sua estética urbana baseada nas grandes máquinas e construções, o autor vai em direção oposta ao que chama de uma “admiração esclerótica” destas formas. Das chaminés das fábricas, afirma ele, “a fumaça negra inclinada pelo vento, as grandes quantidades de escórias e limalhas são os únicos atributos possíveis a estes deuses de um Olimpo de asco” (BATAILLE, 2003a, p.25). Ao utilizar a imagem da chaminé, Bataille propõe que vejamos não apenas “o signo do trabalho humano”, mas que percebamos “a projeção atroz do pesadelo que se desenvolve obscuramente dentro desse humano como se fosse um câncer”. Diante da chaminé, argumenta, deveríamos superar a maneira científica de ver, que nos levaria a descrevê-la racionalmente como uma “*construção de pedra em forma de um tubo destinado à evacuação da fumaça em alturas elevadas*, ou seja, como uma abstração”, dando lugar a um modo de percepção *selvagem* ou *infantil*, atento às possibilidades de “*revelação de um estado violento das coisas*” possível através de tal imagem.

O sol louvado como “astro rei” é, por sua vez, considerado por Bataille como uma das concepções mais *elevadas* do ponto de vista humano, uma vez que, segundo ele, o sol se confunde com a própria noção de “meio-dia”. E, na medida em que não somos capazes de olhá-lo diretamente neste período do dia, é também considerado pelo autor como um dos objetos dos mais abstratos. Este sol ideal não interessa à filosofia do baixo. Mas existiria um outro sol? A resposta de Bataille é afirmativa. O outro sol, obscuro, é o *Rotten Sun* (BATAILLE, 1986d, p.57), o grande astro que expurga lava em combustão constante e violência ininterrupta. Há o sol que atraiu a Ícaro, mas também aquele que fez derreter a cera de suas asas, levando-o à queda em direção à morte (BATAILLE, 1986d, ano, p.58); o sol que cega, o sol que leva a loucura (BATAILLE, 1986e, p.68-69).

A vida humana, segundo os argumentos do autor, seria entendida “erroneamente como uma elevação” (BATAILLE, 1986f, p.20). A teoria evolucionista darwiniana (adotada também por Freud na fundação da psicanálise) privilegia exatamente a ereção humana, o deixar o solo em direção ao céu, o “inferior” a caminho do “superior”, o “baixo” em direção ao “alto”; o que justificaria o privilégio da cabeça humana, local da razão, em detrimento de outras partes do corpo, como o dedão do pé: “com os seus pés na lama e suas cabeças mais ou menos na luz, os homens imaginaram obstinadamente um fluxo que os elevaria permanentemente, sem volta, em direção ao espaço puro” (BATAILLE, 1986f, p.20). O pé, então, é alvo de todo desgosto; a parte obtusa que deve ser escondida, controlada como os pés

das gueixas, elevada em saltos altos, motivo de vergonha ou símbolo de despudor se expostos em diversas sociedades e épocas (BATAILLE, 1986f, p.21).

E é deste modo, partindo do aspecto daquilo que é visto, das qualidades sensíveis, dos afetos provocados em nós pela imagem mais do que a partir de proposições científicas ou qualidades superiores, que Bataille dá a ver as suas interpretações em busca da “inteligência obscura das coisas”. O que atrai Bataille são os movimentos menos nobres, as ações que escapam ideais utilitários. O que é útil pouco ou nada interessa aqui, importando mesmo as ações que geram certo “desperdício”, gasto inútil sem outro fim além de si mesmo.

Para que compreendamos melhor essa filosofia do baixo e o interesse batailleano pela parte mais “suja” da sociedade (interesse responsável por fazer emergir a figura do abjeto em seus escritos), é necessário ainda que nos debrucemos sobre outro conceito chave do seu pensamento: a heterologia.

Bataille assume a sociedade como constituída tanto por elementos homogêneos, como por aspectos heterogêneos. Enquanto o homogêneo diz respeito aos processos de assimilação, o heterogêneo refere-se aos movimentos de excreção. Estas duas instâncias estariam sempre em tensão, sendo o movimento de assimilação e excreção constante e infundável.

A homogeneidade é definida por Bataille nos seguintes termos:

Homogeneidade significa, aqui, a comensurabilidade dos elementos e a consciência desta comensurabilidade: as relações humanas são sustentadas por uma redução às regras fixas baseadas na consciência da identidade possível de pessoas e situações delineáveis; em princípio, todas as violências são excluídas deste curso de existência (BATAILLE, 1986g, p.137-138).

Ou seja, o homogêneo se dá na medida em que pode ser mensurado, estabilizado, compreendido racionalmente e controlado em sua própria forma, assimilável tanto social, como cientificamente. O interesse científico estaria, então, totalmente voltado aos aspectos homogêneos dos acontecimentos, sendo incapaz de abordar aquilo que lhe escapa; que é escorregadio e parece não possuir uma forma controlável; o excremento expulso violentamente; o heterogêneo.

O heterogêneo é, assim, fundamentalmente delimitado pela exclusão: “como regra, a sociedade *homogênea* exclui todo elemento *heterogêneo*” (BATAILLE, 1986g, p.144). A exclusão das existências heterogêneas permite-nos caracterizá-las como “algo outro, como incomensurável” (BATAILLE, 1986g, p.143). No entanto, a proposta de Bataille é exatamente a de reconhecer nestas formas os “valores *positivos* que elas têm na experiência *afetiva*” (BATAILLE, 1986g, p.143). Este reconhecimento permite-nos perceber as existências heterogêneas não apenas nas suas formas decadentes, mas, principalmente, tomá-

las como *formas subversivas* (BATAILLE, 1986g, p.157).

A “parte mais baixa da sociedade”, os excluídos, os que “causam repulsa e de modo algum podem ser assimilados pela humanidade em sua totalidade” (BATAILLE, 1986g p.144) são exemplos fornecidos por Bataille como formas heterogêneas no mundo. A atenção ao “baixo” e à heterogeneidade tem, na sua concepção, um potencial político subversivo, como deixa claro o autor em um dos seus mais famosos textos, *O Ânus Solar*:

Aqueles nos quais se acumula a força de erupção estão necessariamente situados abaixo. Os operários comunistas parecem aos burgueses tão feios e tão sujos como as partes sexuais e peludas ou partes baixas: mais cedo ou mais tarde resultará deles uma erupção escandalosa no decorrer da qual as cabeças assexuadas e nobres dos burgueses serão degoladas (BATAILLE, 1986h, p.8)

É exatamente esta erupção violenta que interessa à filosofia do baixo, que toma as formas heterogêneas como centro de atenção e, diante da ciência tradicional, cujo interesse e possibilidade de alcance são reduzidos aos aspectos sociais homogêneos, investe na heterologia: “a ciência do que é completamente outro” (BATAILLE, 1986i, p.102); somente nesta conjuntura, entendido como existências heterogêneas, é que podemos pensar o abjeto em termos batailleanos.

É em um conjunto de textos publicados postumamente sob o título de *L’abjection et les formes misérables* que encontramos na obra de Bataille maiores referências ao abjeto. Nestes escritos vemos o esforço do autor tanto de definir as estratégias de opressão destas formas miseráveis, como de destacar o potencial subversivo de suas existências.

Se a força revolucionária encontra-se somente no movimento de atração e repulsa característico do domínio heterogêneo, estas formas seriam constantemente oprimidas pelo lado homogêneo, cuja estabilidade “depende de regras gerais de opressão estabelecidas em uma dada sociedade” (BATAILLE, 1970, p.217). As *forças imperativas* da opressão funcionam, segundo Bataille, de um modo particular. Não se tratam de forças que agem diretamente sobre os oprimidos de forma simplesmente coerciva; as estratégias de opressão destas formas miseráveis se dariam muito mais “sob a forma de proibição de contato” (BATAILLE, 1970, p. 118). Deste modo, as formas excluídas são relegadas ao local do nojo e do horror; do intocável. Enquanto as formas de vida soberanas e opressoras são tomadas de modo individual, capazes de ser reconhecidas enquanto corpos autônomos e identificáveis (homogêneos), as formas de vida miseráveis, inversamente, “são formadas pela massa amorfa e imensa da população infeliz”. (BATAILLE, 1970, p.217). Esse conjunto amorfo de seres decadentes é o “elemento de base da subversão [...] explorado pela produção e alijado da vida

por uma proibição de contato [sendo] representado, de fora, com nojo e como escória do povo e da população; como *fluxo*” (BATAILLE, 1970, p.218). A associação desta grande massa amorfa com a classe social operária (BATAILLE, 1986h) ou com outras minorias políticas, a exemplo dos negros (BATAILLE, 1986j), é bastante evidente nestes textos, deixando claro o posicionamento político do entendimento da abjeção como um processo social de exclusão.

Nesta concepção, a palavra *miserável*, ao tornar-se sinônimo de abjeto,

deixou de solicitar hipocritamente a piedade para exigir cinicamente a aversão. Esta palavra exprime, neste último caso, uma cólera atravessada pelo nojo e reduzida ao horror silencioso: implica uma atitude dominada por um sentimento de aflição ou de grandiosidade excessiva em relação à tristeza que é associada a todo valor humano expandido. Ela aparece, assim, situada na confluência dos múltiplos impulsos contraditórios exigidos pela existência sem esperança dos desesperos humanos (BATAILLE, 1970, p.218).

Bataille parece ir além ao apontar o potencial deste coletivo miserável que “começa a se pôr como uma ameaça” (BATAILLE, 1970, p.218), dando atenção à necessidade e força de uma união das formas abjetas: “a união dos miseráveis está reservada à subversão, às revoltas convulsivas contra as *leis* que os escravizaram ao ódio” (BATAILLE, 1970, p.218). A capacidade subversiva que provém dessa união pode ser entendida exatamente por conta de sua condição amorfa e indeterminável. Como afirma Rosalind Krauss (1996, p.103) “é a indeterminação que é tanto produtiva como também resultado do fato de estarem abaixo da superfície, não fazendo parte do espaço visível, mas empurrados para dentro da posição heterológica da diferença não-lógica”.

Deste modo, percebemos como o abjeto (e a teoria batailleana em geral) diz respeito a uma tradição (anti)estética que vai de encontro à fruição desinteressada do belo kantiano, abrindo mão de perspectivas idealistas e apostando neste baixo materialismo na tentativa de manter a “‘irrealidade prática’ do dejetivo, ou seja, manter-lhe a dimensão de corpo estranho ao sujeito sem convertê-lo em ideia, em forma acabada, ou seja, sem dispô-lo à ‘fabricação’ e ao ‘consumo racional’” (MORAES, 2005, p.114), colocando-o, desta forma, como oposição a um mundo “homogêneo e servil”.

I.2 O horror provindo de si

Embora Bataille tenha iniciado a discussão sobre as formas baixas e a abjeção cerca de meio século anteriormente, é somente a partir do final dos anos 80 que o abjeto ganha maior

visibilidade. O motivo de tal atenção ao conceito é amplamente associado à publicação do livro *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, de Julia Kristeva, em 1980, e a sua tradução para o inglês dois anos mais tarde. A obra teve grande impacto nas produções acadêmicas e artísticas da época, especialmente nos anos 90, sendo peça fundamental para o surgimento da “arte abjeta”, como veremos ainda no último tópico deste capítulo. O sucesso do ensaio de Kristeva e que explica, em parte, a sua insistente inserção nas discussões contemporâneas, deve-se ao interesse da autora em pensar o abjeto em diferentes esferas, conseguindo atrair a atenção de campos como a psicanálise, estética, teologia e sociologia; facilitando, deste modo, a penetração do conceito em uma vasta gama das ciências humanas.

De início, faz-se necessário apontar uma diferença notável entre o abjeto batailleano e aquele que nos é apresentado por Kristeva. Enquanto Bataille mostra-se fundamentalmente interessado na potência subversiva do abjeto, estando atento ao processo de abjeção como forma de controle social na sociedade moderna e também à ameaça constante que esta forma amorfa apresenta em relação à manutenção do poder pelas formas dominantes, Kristeva (1982) parece mais preocupada em abordar o abjeto em sua dimensão mais individual, como um processo que diz respeito à constituição subjetiva. Ainda que a autora refira-se em alguns momentos à abjeção como um processo social, as possibilidades de enfrentamento dessa opressão parecem não ser o foco do seu trabalho, o que, surpreendentemente, não impede que o abjeto, como pensado por ela, seja uma importante figura nos movimentos das minorias políticas nestes anos.

Antes de entrarmos propriamente na discussão do abjeto em Kristeva, é importante deixarmos claras as filiações teóricas da autora a fim de que possamos compreender melhor o alcance e limites das suas proposições. A maioria dos autores, ao se referirem ao seu trabalho, insere-o nas categorias “feminista” e “psicanalítica”. Se o seu pensamento é facilmente identificável na última categoria e a influência da psicanálise freudiana e lacaniana é inegável em seus escritos, afirmá-la como feminista parece não ser assim tão simples. Embora a apropriação massiva das teorias do abjeto kristevano pelo feminismo seja um fenômeno evidente, um certo receio sobre os usos feministas do abjeto também ganha voz nestes debates. A autora jamais se declarou feminista e em seus textos trata o movimento de forma ambígua, considerando-o, por exemplo, como uma ideologia que tem inveja do empoderamento masculino (KRISTEVA, 1982, p.208). Estes fatos servem de argumento para aqueles que se colocam *contra a abjeção* como figura estratégica nestas lutas (TYLER, 2009).

Por enquanto, nos interessa aqui localizar o surgimento do abjeto na teoria de

Kristeva, evidenciando a sua associação à psicanálise tradicional e, ainda que a abordagem estética por vias psicanalíticas não seja o nosso foco exclusivo (nem principal) no tocante à leitura das imagens do abjeto no decorrer deste trabalho, consideramos importante salientar alguns preceitos deste campo que são decisivos na interpretação kristevana desse fenômeno.

O primeiro ponto trata-se da crença na estruturação do inconsciente humano e na possibilidade de interpretação do sujeito a partir do processo edipiano que o divide em Eu, Super-eu e Id; resultado da afirmação freudiana de que o sujeito não é constituído monoliticamente em um ser com total consciência e controle dos seus atos. Junta-se a este primeiro ponto a explicação da formação subjetiva a partir de processos de repressão de determinados significantes; o que resultaria na distinção entre o Eu e o Outro e também de um exterior radical ao qual Lacan (1981) chama de Real (discutimos o Real lacaniano mais detalhadamente no segundo capítulo, quando também o distinguimos do Simbólico e do Imaginário).

Em segundo lugar, é importante darmos atenção à crença na universalidade destes processos de constituição subjetiva. No entendimento adotado por Kristeva (1982, p. 68), todos os seres humanos, inevitavelmente, partilham determinado modo de “consciência de si” através da abjeção, “fenômeno universal” que, mesmo assumindo “formas específicas e diferentes códigos de acordo com os vários 'sistemas simbólicos’”, seria inevitável, pois teria lugar “assim que as dimensões simbólicas e/ou sociais dos homens são constituídas”.

O pensamento de Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur* gira em torno da afirmação de que o processo de abjeção é o principal responsável pela constituição subjetiva. A abjeção, em sua acepção, seria o modo primordial que permitiria ao “ser falante” inserir-se na linguagem; no campo do simbólico, em expressão lacaniana. A autora refere-se a este processo como um ato de separação por exclusão, uma cisão necessária entre o que se pretende constituir como Eu e aquilo que, de modo algum, pode ser reconhecido como tal.

A abjeção primária, inicial, que ecoaria durante toda a vida do indivíduo, é definida por Kristeva como a abjeção do corpo materno. A inserção na linguagem tomada a partir da abjeção diferencia-se de outros processos, como a subjetivação edipiana ou a Fase do Espelho lacaniana, na medida em que não se reduz a um ciclo finito. Enquanto os processos descritos por Freud e Lacan possuem um ciclo lógico com início, meio e fim, acontecendo em um espaço e tempo delimitados, a abjeção se dá continuamente, perpassando e repetindo-se no decorrer das nossas vidas. A todo momento sentimos esta repulsa, expulsamos o que não aceitamos como sendo parte de nós, tentamos nos purificar enquanto sujeitos íntegros e integrais.

Seja a partir do encontro com o cadáver, da visão de excrementos ou quaisquer situações nas quais nossa estrutura identitária é questionada, estes momentos tratariam da volta a uma abjeção primeira: a do corpo materno. De acordo com Kristeva (1982, p.12), o abjeto seria esse “objeto”, ou melhor, esse “pseudo-objeto” desta repressão primária, definida pela autora como “a habilidade do ser falante, sempre assombrado pelo Outro, de dividir, rejeitar, repetir”.

Se, na tentativa de formar um ego, Freud aposta no narcisismo primário e Lacan na Fase do Espelho, Kristeva insere o corpo materno como marco privilegiado da constituição subjetiva. Como comenta Menninghaus:

Para desenvolver uma ideia de ego [...] a criança tem que abandonar o *corps à corps* com a mãe e buscar estabelecer fronteiras firmes para o seu próprio ser corporal e sua subjetividade. Um “sujeito” (narcisista) com um *corps propre*—com o seu próprio corpo puro e distinto— pode existir somente quando o corpo materno, com suas economias indiferenciadas de fluídos e impulsos rítmicos, é rejeitado como algo sujo que ameaça os seus próprios limites (MENNINGHAUS, 2003, p.371).

Para a construção de um corpo autônomo, o “matricídio” seria condição essencial. Ao “ser falante”, segundo Kristeva, é necessário o desligamento do corpo materno para que este se constitua como um sujeito independente inserido na linguagem: “o advento de uma identidade própria demanda uma lei que mutila” (KRISTEVA, 1982, p.54).

A inserção do corpo materno no processo de formação subjetiva pode ser interpretada, de acordo com Tyler (2009, p.4), como uma tentativa de “correção” da teoria lacaniana que presume a constituição de um sujeito “livre” da presença materna. A autora privilegiaria o corpo materno/feminino ao colocá-lo no centro deste processo como algo inevitável e necessário. Mais ainda, Kristeva assume este *corps maternel* como anterior à formação de objetos, um corpo pré-discursivo ao qual dá o nome de *semiótico* na tentativa de deixar clara a sua distinção dos “objetos de desejo”; é o não-sujeito, o não-objeto que assume importante função na transição do “não-sentido para o sentido”, ao mesmo tempo em que “marca sua diferença da ordem simbólica dos signos linguísticos distintos” (MENNINGHAUS, 2003, p.369).

Este corpo materno “semiótico”, composto pela junção de fluídos e corporeidades indiferenciadas seria, segundo a autora, um espaço privilegiado de subversão da lei (do campo simbólico, da linguagem, da função paterna) por sua distinção tanto da categoria de sujeito como da de objeto. Seria um local associado à linguagem poética (KRISTEVA, 1982, p.30), este espaço ainda não submetido às leis interpretativas e, portanto, um contraponto à noção de pureza que visa estabilizar o sujeito: “é o deslocamento 'poético' da expressão analítica que

atesta a sua proximidade a, coabitação com, e 'conhecimento' sobre a abjeção” (KRISTEVA, 1982, p.30). Deste modo, associando o corpo materno a estas pulsões rítmicas características da linguagem poética, ela assume este corpo como ligado à abjeção de modo indissociável.

A posição de Kristeva ao pensar o corpo materno como pré-discursivo é bastante problematizada -a exemplo das críticas de Judith Butler (2006)- no sentido do questionamento da existência de um corpo livre dos sistemas discursivos ou mesmo de um local privilegiado da abjeção. Voltamos a esta questão no último capítulo, quando tratamos do uso do abjeto como local de resistência, por ora empenhamos o nosso esforço em compreender o abjeto tal como pensado pela autora.

Ao expulsarmos de nós mesmos aquilo que nos aterroriza, estaríamos num infundável processo de construção e purificação do Eu. Se o abjeto não pode jamais se confundir com o sujeito, suas similitudes com o objeto também seriam limitadas:

O abjeto tem apenas uma qualidade do objeto - a de ser oposto ao Eu. Se o objeto, através de sua oposição, coloca-me dentro da frágil textura de um desejo por significado que, de fato, faz-me infinitamente homólogo a ele, o que é *abjeto*, ao contrário, o objeto alijado, é radicalmente excluído e me lança ao lugar em que o significado entra em colapso (KRISTEVA, 1982, p.1).

Assim, o abjeto estaria num limbo. Seria aquilo que não poderia pertencer a nenhum lugar, dejetos cuja possibilidade de “ser” é rigorosamente negada. Enquanto o sujeito é movido por desejos, entendidos pela autora na acepção da psicanálise tradicional, como falta, com o abjeto as coisas não se dariam do mesmo modo pois, segundo ela, “existem vidas que não são sustentadas pelo desejo, uma vez que o desejo é sempre por objetos. Tais vidas são baseadas na exclusão” (KRISTEVA, 1982, p.6). Neste ponto, Kristeva e Bataille parecem coincidir, embora em seu livro a autora quase não comente a obra batailleana e sequer mencione a figura do abjeto no trabalho de Bataille.

Com a marca da exclusão, a questão posta ao abjeto não seria “Quem sou?”, mas “Onde estou?”. O lugar da abjeção, de acordo com Kristeva (1982, p.8), “nunca é apenas *um*, nem *homogêneo*, nem *totalizável*, mas essencialmente divisível, dobrável e catastrófico. Um divisor de territórios, linguagens, funções, o *dejetos* nunca para de demarcar seu universo”. Em localizações fluídas e eternamente em questão, o abjeto demarca fronteiras e cria abismos sempre em movimento, gerando incertezas constantes e ameaçando a solidez do Eu.

Segundo Kristeva (1982, p.2-3), os nossos encontros com o abjeto se dariam regularmente. Encontros que poderiam ter lugar em atos diários, como a alimentação: “A aversão a alimentos é talvez a forma mais elementar e arcaica da abjeção”. Poderíamos

experienciar tal sentimento, por exemplo, ao tocarmos os nossos lábios na nata do leite, “inofensiva, fina como um papel de cigarro”. Tal contato, ainda que nada extraordinário, teria a capacidade de nos causar reações de repúdio: “Eu experencio uma sensação de náusea e, mais abaixo, espasmos no estômago e na barriga; e todos os órgãos se contraem, provocam lágrimas e bile, aumentam os batimentos cardíacos, fazem a testa e as mãos suarem”.

Estes pequenos lapsos na tranquilidade cotidiana nos levariam a uma temerosa zona de indiscernibilidade responsável pelo estranhamento do Eu; sentiríamos a perda da distinção entre nós mesmos e os outros, sujeitos e objetos. Como já observara Freud (2010, p.17): “o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes”.

Em seu ensaio, Kristeva elenca uma série de situações que ilustrariam estes encontros com o abjeto, sendo os principais exemplos a visão de excrementos, de sangue ou de corpos sem vida: “os excrementos e os seus equivalentes (apodrecimento, infecção, doença, cadáver etc.) dizem respeito ao perigo à identidade que vem de fora: o ego ameaçado pelo não-ego, a sociedade ameaçada pelo seu exterior, a vida pela morte” (KRISTEVA, 1982, p.71). Ao se referir ao sangue menstrual, Kristeva aponta uma diferença importante em termos de significação destes encontros. Afirmando que a menstruação “significa o perigo sendo emitido de *dentro*” (grifo nosso), a autora deixa claro que a ameaça à identidade, responsável pelo processo de abjeção, não é algo que vem exclusivamente de “fora”, o que a torna ainda mais “perigosa” seria o fato de que ela é produzida também dentro do sujeito e por ele mesmo. Estender este exemplo a outros excrementos, como a urina e fezes, facilita ainda mais esta compreensão do horror provindo de si.

Esta duplicidade do abjeto pode ainda ser percebida em outras instâncias. Kristeva (1982, p. 68) afirma que a abjeção “é coextensiva à ordem social e simbólica tanto no nível individual como no coletivo”, o que a torna capaz de explicar, além da construção do indivíduo enquanto corpo autônomo, as ações de inclusão e exclusão responsáveis pela (con)formação da vida em sociedade. Imogen Tyler (2009, p.3) chama a atenção para como a autora percebe o abjeto como uma “dupla presença”: “ele está dentro de 'nós' e dentro da 'cultura' e é através tanto de rituais individuais como grupais de exclusão que a abjeção é 'posta em cena'. A abjeção, assim, gera as fronteiras do corpo individual e social”. No entanto, conforme pontuamos, Kristeva pouco desenvolve as suas ideias sobre abjeção e exclusão social e, quando se refere a este processo, parece entendê-lo menos como produtor de “vidas oprimidas”, do que visualizá-lo como um processo social que funda a linguagem, como a proibição do incesto.

Para além da definição do abjeto, do seu papel na constituição subjetiva e do seu

caráter traiçoeiro e ameaçador, a autora mostra-se especialmente interessada na relação que ele mantém com o campo da estética, o que certamente impulsionou o uso de sua teoria na crítica e produção artística contemporânea. Em seu ensaio, ela argumenta que escritores a exemplo de Céline, Dostoyevsky, Artaud e Kafka conseguem, através dos seus estilos, um profícuo encontro com o abjeto, sendo capazes de cumprir uma certa “tarefa estética”, definida por ela em termos de

uma descida às fundações da ordem simbólica – [que] contribui para retrair os frágeis limites do sujeito falante, na maior proximidade ao seu alvorecer, àquela “origem” sem fundo conhecida como a repressão primária. Nesta experiência, que é, contudo, empreendida pelo Outro, “sujeito” e “objeto” não se repelem: confrontam-se, colapsam, e são redistribuídos outra vez - inseparáveis, contaminados, condenados, na fronteira do que é assimilável, pensável: abjeto (KRISTEVA, 1982, p.18)

Em épocas anteriores, a “sublimação do abjeto” seria uma função religiosa e Kristeva dedica parte do seu ensaio a esta relação. A partir de textos bíblicos, ela explora as mudanças na interação entre o abjeto e as estruturas religiosas da cultura Judaico-Cristã, que “marca um ponto de inflexão de importância fundamental porque interioriza e espiritualiza a impureza; em um certo sentido, introduz a abjeção na cultura e na literatura” (PERNIOLA, 2002, p.44).

Afirmado certo desencantamento do mundo, a autora dá uma espécie de “função” às artes vanguardistas: a de “proteger o sujeito do abjeto” (CHARE, 2004). Esta dimensão estética do seu trabalho influencia a obra de muitos artistas e é responsável pela inserção do conceito na crítica contemporânea de arte.

Para dar continuidade à nossa discussão, o próximo tópico é dedicado ao surgimento da chamada “arte abjeta” e ao questionamento do encontro com o abjeto tornado possível através de experiências estéticas que, apesar de não se reduzirem ao campo das artes, têm lugar também em (e através de) obras que são capazes de levar o observador a estes locais onde a rigidez identitária ameaça sucumbir.

I.3 Arte Abjeta

As proposições de Georges Bataille e Julia Kristeva, que tiveram grande repercussão nas discussões filosóficas e científicas, foram também responsáveis por uma importante agitação nas produções artísticas e nos discursos críticos sobre a arte no final dos anos de 1980 e início dos 90. É sob influência desses autores que a figura do abjeto passa a fazer parte

da produção contemporânea de forma contundente.

Não tanto a partir de um grupo organizado em um movimento específico, a relação entre o abjeto e o campo das artes se dá mais incisivamente na medida em que diversos artistas passam a dialogar com esse aspecto mais “baixo” dos seres, utilizando em seus trabalhos materiais “abjetos” como pêlos, sangue menstrual, fezes, urina, animais mortos, cadáveres humanos, vegetais em decomposição e outros excrementos diversos na tentativa de, através da investigação sobre o uso destes materiais, trazerem à tona questionamentos sobre o corpo, a humanidade das coisas, sexualidade, gênero, raça e outros fenômenos que digam respeito à exclusão social e a abjeção de determinados grupos.

Em 1993, o *Whitney Museum of Modern Art* de Nova Iorque empreende uma ação ousada ao expor a mostra *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. A ousadia a que nos referimos não se deve apenas ao fato da exposição ter trazido o tema do abjeto a uma maior visibilidade no meio artístico, mas especialmente ao modo como o fizeram: através da seleção de um corpo bastante diverso de artistas, o que incluía nomes como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Jackson Pollock, Louise Bourgeois, Cindy Sherman e Andres Serrano¹.

Ao exibir a obra de Duchamp, *Fountain* (1917), e mesmo a de Pollock, *Number 27* (1950) e de Warhol, *Oxidation Painting* (1978), cremos que a mostra deixa clara a intenção de não apenas apresentar o que poderia ser rotulado como “os novos artistas do abjeto”, mas também –e, talvez, principalmente- evidenciar como uma leitura a partir do paradigma da abjeção pode percorrer um caminho mais longo na história da arte, chamando a atenção, por exemplo, para como o urinol de Duchamp, ainda em 1917, evocava questões que problematizavam, além do espaço do museu e das questões referentes ao que pode ser entendido ou não como obra de arte, o processo de exclusão de determinadas práticas e sujeitos; questões próprias da discussão sobre gênero e sexualidade.

Estes três pontos -o espaço do museu, o gênero e a sexualidade- parecem ser os pilares da ligação do abjeto com as obras de arte apresentadas na mostra. Ou, ao menos, esta é a ideia divulgada pelos organizadores da *Abject Art*; Craig Houser, Leslie C. Jones e Simon Taylor² que, na introdução de um livro homônimo sobre a exposição, afirmam as suas influências metodológicas tomadas do “feminismo, teoria queer, pós-estruturalismo, Marxismo e psicanálise” (HOUSER *et al*, 1993, p.7) com o objetivo de “falar palavrão (talk dirty) na instituição e degradar sua atmosfera de pureza e pudor ao pôr em primeiro plano questões de

¹ Os nomes dos artistas e obras expostas na *Abject Art* estão listados no Anexo I, p.106.

² Os três curadores fizeram parte do *Whitney Museum Independent Study Program*, e a mostra é resultado deste estudo.

gênero e sexualidade através das obras exibidas”. Deste modo, um dos objetivos desta pesquisa é verificar até que ponto os curadores alcançam o objetivo de questionar o museu enquanto local de “pureza” e como a curadoria constrói este discurso sobre a associação entre gênero e sexualidade a partir do abjeto, tema tratado no nosso último capítulo.

Segundo os curadores (HOUSER *et al*, 1993, p.8), esse projeto teria o caráter de urgência devido à onda conservadora que assolava os Estados Unidos desde o governo de George Herbert Bush, intensificando-se no mandato de Ronald Reagan.

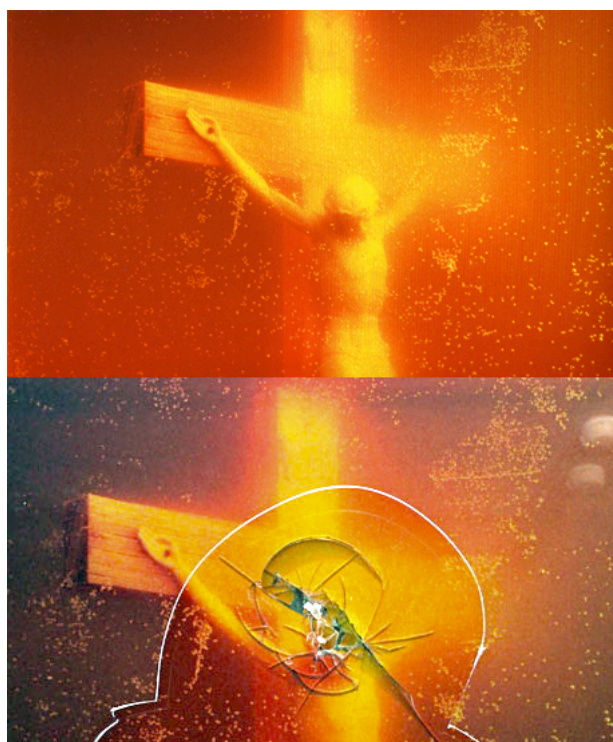
A Era Reagan, como ficou conhecida, é marcada por um conservadorismo extremo que entrou para a história da política estadunidense ao buscar estabelecer uma série de valores ortodoxos e, em nome do patriotismo e da “tradicional família americana”, atacar qualquer manifestação de diversidade política, cultural e sexual. Em um breve parágrafo dedicado a estas questões, David Halperin sintetiza o que era chamada de “revolução reaganista” pelos setores conservadores que apoiavam a política do presidente da então considerada maior potência econômica do mundo:

A revolução reaganista promoveu um monoculturalismo radical que considerava perigosa e não-norte-americana a diversidade social e cultural e que buscava aglutinar os norte-americanos ao redor de um modelo simples e único de identidade nacional definido pela família nuclear heterossexual, a religião, o trabalho, a pátria, a autonomia individual, o passado europeu e a língua inglesa. Este programa político desembocou, ao final dos anos oitenta e começo dos anos noventa, no que passou a ser conhecido como “guerra das culturas”. Esta guerra tomou a forma de um verdadeiro ataque por parte dos reaganistas contra o feminismo, a liberdade sexual, o divórcio, o aborto, a utilização de drogas, as famílias não tradicionais (“as mães solteiras”), a homossexualidade, o multiculturalismo, a ecologia, a separação da Igreja do Estado (HALPERIN, 2007, p.7-8).

Este ataque ao multiculturalismo acabou por manifestar-se também no campo das artes e entre os anos 80 e 90 diversos artistas e museus sofreram tentativas de censura e foram acusados de promover o anti-patriotismo, obscenidades, proselitismos sexuais e diversas outras “ameaças” a este cidadão estadunidense ideal.

Piss Christ, de Andres Serrano, obra que compunha a mostra *Abject Art* e que consiste em uma fotografia de um crucifixo mergulhado na urina do próprio artista, havia sido atacada em 1989, quando exibida na mostra *Awards in the Visual Arts*. O fato de Serrano ter sido patrocinado pelo *National Endowment for the Arts* (NEA) levou diversas instituições políticas e religiosas, como a *American Family Association*, a promover campanhas questionando o patrocínio público de artistas que feriam a “moral e os bons costumes”. A campanha contra Serrano teve consequências significativas e os ativistas conservadores conseguiram, por

exemplo, a inserção de uma cláusula nos documentos da NEA que dizia respeito ao não financiamento de obras que, em tese, “difundiam a obscenidade” (STEIHAUG, 1998 p.7). Mais recentemente, em 2011, dezoito anos depois de ser exibida no Whitney, a imagem foi atacada novamente, desta vez em Avignon, na França, quando um grupo de católicos fundamentalistas invadiu uma galeria e acabou por danificar a obra com um martelo que atingiu, curiosamente, o rosto de Cristo.



Detalhes de Piss Christ (Serrano, 1987) antes e depois de ser danificada.

Apenas quatro anos antes da *Abject Art*, uma mostra retrospectiva sobre o trabalho de Robert Mapplethorpe, intitulada *The Perfect Moment*, havia sido cancelada pela *Corcoran Gallery of Arts*, em Washington, devido ao que a diretoria da instituição considerava um “clima político caloroso” (HOUSER *et al*, 1993, p.7). Logo depois, quando exibida no *Contemporary Art Center*, em Ohio, a exibição causou reações ainda mais fortes, o que levou o diretor do centro a ser acusado de propagação de obscenidades. O ápice da intervenção institucional e da censura se deu quando, “em um gesto dramático, a polícia, munida de um mandado de busca, evacuou a galeria no dia da abertura para filmar a mostra tomando-a como evidência” (STEIHAUG, 1998, p.7).

Estes são apenas alguns exemplos dos atos de censura e ataques sofridos pelos artistas

da época. Somam-se a eles, ainda, as acusações que recaíram sobre as obras de David Wojnarowicz, Robert Gober e diversos outros artistas cujos trabalhos não foram exibidos na mostra que aqui nos interessa.

A partir destes exemplos, já podemos perceber o que consideramos uma estratégia curatorial no sentido de dar visibilidade à mostra através da junção de nomes já associados às polêmicas. Se há um interesse em “degradar” a instituição do museu, este ato parece menos “ousado” quando pensamos nestas estratégias de formatação de uma exposição que visa atrair espectadores, compradores e financiadores, deixando clara a relação entre o mercado e as obras de arte. Este é outro ponto ao qual damos atenção nesta dissertação: quais as implicações do abjeto “posto à venda”?

I.4 A Política do Significado

A revista *October*, encabeçada por Rosalind Krauss e Hal Foster, dedica duas de suas edições do ano de 1993 ao que consideram “um certo afastamento das questões de representação em direção a iconografias de conteúdo; uma certa mudança de uma política do significante para uma política do significado” (FOSTER *et al*, 1993, p.3). Esta volta à “política do significado” ou seja, ao aspecto material em detrimento do seu significante ideal e arbitrário, condiz com a filosofia batailleana inclinada ao “baixo” que apresentamos no início deste capítulo. Este direcionamento ao significado, segundo Foster (FOSTER *et al*, 1993, p.3), seria apoiado em dois tropismos: “Uma guinada em direção a um conceito teórico e/ou a uma posição política como conteúdo, como mensagem da obra”.

Estas são duas características que identificamos facilmente na *Abject Art*: A atenção a um conceito -o de abjeto- e às dimensões políticas dos conteúdos das obras escolhidas -a começar pelo “baixo” material utilizado em muitas obras. Aqui percebemos, de início, um movimento um tanto paradoxal evidenciado pela valorização da matéria através de um conceito. Os curadores afirmam a necessidade de pensar através da matéria, do material usado pelos artistas na composição dos seus trabalhos e, no entanto, voltam-se a um aspecto abstrato -o conceito de abjeto- para que possam reunir as obras e justificar as suas escolhas curatoriais. Deste modo, o espectador não é “guiado” apenas pelo que vê a partir da materialidade das obras de arte, da sua *presença*, mas é o próprio título da exposição que já permite um certo enquadramento do olhar, uma associação entre aquilo que é visto e o modo como deveria ser interpretado.

O uso do abjeto na arte contemporânea, portanto, é um dos temas centrais nos debates

propostos pela *October* que reúne, além dos dois editores já mencionados, nomes como Silvia Kolbowski, Miwon Kwon, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, Denis Hollier e Hellen Molesworth. Gostaríamos, neste momento, de expor algumas das questões apresentadas pelos autores a fim de ampliar a nossa discussão e finalizar este primeiro capítulo.

Um dos pontos iniciais discutidos nestes debates e expostos claramente na proposta da *Abject Art* trata-se da relação entre arte e política. A grande maioria dos artistas que compõem a mostra estão relacionados, direta ou indiretamente, às questões referentes aos grupos políticos minoritários; como as mulheres, os homossexuais e os soropositivos. Então, cabe-nos o questionamento a respeito desta relação, assim como fizeram os autores destas edições da *October*: Como relacionar política e estética? O que implica a afirmação de uma arte política?

Uma primeira questão que nos é apresentada pelos curadores da mostra diz respeito ao motivo pelo qual “alguns artistas entram no cânone histórico da arte enquanto outros são expulsos, ou abjetados, da memória histórica” (HOUSER *et al*, 1993, p.7). A *Abject Art*, deste modo, advoga para si esta “missão inclusiva” ou, ao menos, a colocação deste problema.

A respeito deste tema, os debatedores da *October* expõem uma série de questões. A mais importante delas seria a associação direta entre artistas marcados pela diferença e sua posição necessariamente política. Ou seja, a “compreensão de que determinados artistas são automaticamente políticos por conta da sua cor, orientação sexual...” (FOSTER *et al*, 1993, p.14).

Para tentar esclarecer estes problemas, cremos que nos seja útil pensar a partir das proposições de Jacques Rancière sobre esta relação entre estética e política. O autor define *estética* menos como história e teoria da arte, e mais como “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade dessas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p.13).

Segundo ele, estética e política não seriam esferas distintas que, por vezes, se entrecruzariam. Mas são entendidos como campos complementares que se constituem mutuamente:

o próprio da arte consiste em praticar uma distribuição nova do espaço material e simbólico. E aí é onde a arte tem a ver com política. Efetivamente, a política não é, a princípio, o exercício do poder e a luta pelo poder. É, antes de tudo, a configuração de um espaço específico, a circuncisão de uma esfera particular de experiências, de objetos colocados como comuns e que responde a uma decisão comum, de sujeitos considerados capazes de designar estes objetos e de argumentar sobre eles (RANCIÈRE, 2005, p.13-

14).

Nesta perspectiva, a dimensão política da arte afasta-se do objeto pensado hermeneuticamente para ser associada mais à esta distribuição do sensível -ou *partilha do sensível*, para utilizarmos o conceito do autor: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p.16-17).

Neste sentido, chamamos atenção para a resposta de Buchloh sobre o questionamento acerca da imediata associação entre o trabalho de artistas que fazem parte de grupos políticos minoritários e a dimensão política dos seus trabalhos. Buchloh (FOSTER *et al*, 1993, p.14-15) afirma que não é exatamente o fato de um artista ser negro, por exemplo, que deve ser considerado político, mas sim a exclusão de negros do espaço do museu: “O fato de que há, repentinamente, uma audiência que pode se relacionar ao seus próprios produtores, que uma comunidade possa construir relações futuras, modos de produção, modos de interação e modelos -isto é político”. cremos que esta afirmação esta em sintonia com o que propõe Rancière mas, em que medida a *Abject Art* tem sucesso neste procedimento de partilha do sensível? Esta é uma outra questão para a qual estamos atentos neste texto.

Um outro ponto importante nesta discussão e que demos atenção especial neste trabalho é a associação entre o abjeto e estéticas realistas. Em determinado momento, Foster comenta esta relação:

Parece-me que nesta busca pelo referente, nesta busca pelo real -o politicamente real, o socialmente real- há um código realista em jogo. [...] A proximidade ao real é determinada pelos signos de opressão e emblemas de comunidade. Não estou sugerindo que a opressão real ou a conexão autêntica não exista; meu argumento é o de que, institucionalmente e discursivamente, eles são processados como parte de um realismo -e reconhece-se este realismo quando trabalha-se em direção a novas formas de representação (FOSTER *et al*, 1993, p.15).

Guiados por esta proposição, damos início ao segundo capítulo, cujo objetivo é evidenciar a associação destes problemas no que passamos a chamar de *realismo abjeto*.

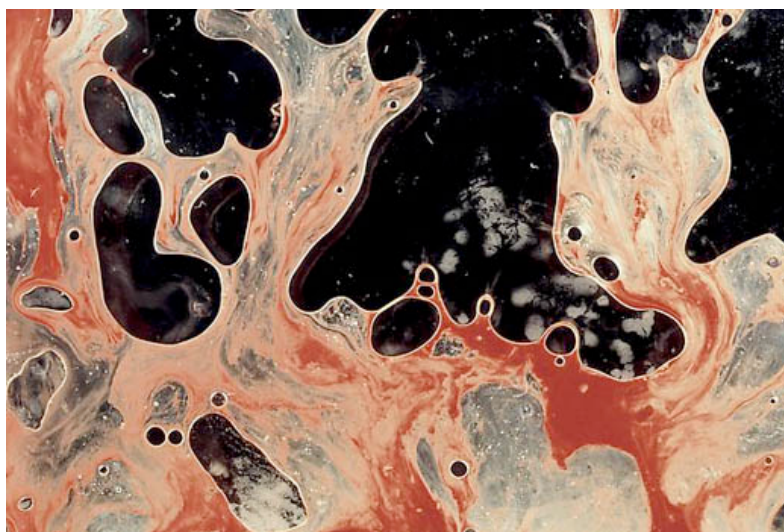
Capítulo II – Realismo Abjeto

Neste segundo capítulo, discutimos o que chamamos de *realismo abjeto*. Iniciamos por apresentar o trabalho de Andres Serrano e identificar em suas obras algumas estratégias de aproximação do abjeto, como o uso de excrementos como materiais primários, o ataque à mitologias naturalizadas através da sua imersão nestes materiais “baixos” e da representação do que deveria permanecer irrepresentável.

Em seguida, discutimos a questão do retorno do real nas artes contemporâneas a partir das proposições de Jacques Lacan e Hal Foster. Apresentamos questões a respeito da arte que problematiza o simbólico apontando para o trauma, inserindo a estética abjeta de Serrano neste *realismo traumático*, como conceituado por Foster. Questionamos também a tentativa de desvio do olhar que parte das imagens em nossa direção a partir das teorias de George Didi-Huberman, que pomos em interlocução com as propostas de Lacan e Foster na tentativa de melhor compreender o realismo abjeto.

Por fim, analisamos a série *The Morgue*, na qual o artista nos apresenta imagens de cadáveres em um necrotério, a afim de questionar o seu trabalho a partir desta inserção no realismo traumático e também associá-lo às neovanguardas do século XX.

II.1 Artista Abjeto



Andres Serrano. Semen & Blood III, 1990.

No capítulo anterior, sugerimos que a presença do abjeto nas artes se daria para além

de “artistas do abjeto”, sendo possível pensarmos a abjeção em diferentes períodos históricos e através da obra de diversos artistas. No entanto, assumimos também não ser possível ignorarmos que a *arte abjeta* tenha se tornado uma verdadeira marca que, sim, agrupa artistas específicos, rotulando os seus trabalhos como majoritariamente dedicados às relações de abjeção, fazendo com que eles sejam rapidamente associados ao conceito e categorizados como *abject artists*, como acontece com Andres Serrano, um nome recorrentemente citado quando tratamos desta discussão e que tomaremos como exemplo neste capítulo.

Uma primeira pergunta, que parece a mais simples e óbvia, vai em direção ao questionamento do que constituiria a obra de Serrano como primordialmente abjeta e das estratégias e elementos utilizados pelo artista que facilitariam esta associação. A resposta parece apresentar-se facilmente ao dirigirmos o nosso olhar às suas produções levando em conta as proposições de Kristeva e Bataille discutidas no capítulo anterior.

Sob o título de *Shit*, ele nos apresenta uma série de fotografias de fezes de humanos e outros animais; em *Body Fluid* vemos mais secreções, como sangue, urina e esperma que interagem entre si e também com imagens sacras (*Piss Christ* localiza-se aqui); em *History of Sex* o artista expõe diversas fotografias de pessoas que exploram a sexualidade de diversas formas, como através do *fisting* e *selfsuck*; em *The Morgue* uma série de cadáveres são enquadrados por suas lentes. A partir da observação destes e de outros trabalhos do autor, cremos poder apontar três estratégias de aproximação do abjeto em sua obra: a utilização de materiais “baixos”, a profanação de mitos sagrados e a representação de práticas sexuais subversivas.

Como na foto que vemos acima, *Semen & Blood III*, o artista explora constantemente materiais abjetos. Os líquidos corporais são fotografados por ele permitindo-nos perceber a interação entre os materiais através da sua fluidez, cores e densidades que, ao se misturarem, apresentam-se em formas abstratas ricas em texturas. Estes materiais que têm o poder de provocar o horror e de apontar os limites do Eu, como argumenta Kristeva, são apropriados pelo artista que, com eles, cria imagens que exaltam as suas plasticidades, conformando-os em obras que podem ser bastante agradáveis aos olhos dos espectadores devido a riqueza de detalhes, variação de tons e conformações espaciais.

Se o sangue pode horrorizar e o esperma pode provocar nojo, Serrano mescla estes materiais de forma a praticamente anular o aspecto do desgosto, fazendo com que o que há de atrativo sobressalte-se e revele imagens verdadeiramente “agradáveis”. Neste movimento, cremos que há dois pontos importantes que gostaríamos de chamar a atenção.

Primeiro, ao revelar o aspecto “atrativo” do abjeto, o artista dissocia certas

características que seriam intrínsecas a estes materiais; o sangue e o esperma podem muitas vezes ser vistos com nojo, mas também é muito comum que provoquem desejos dos mais diversos tipos que são estimulados pelo cheiro, cores, texturas e gostos destes fluídos. Ou seja, o abjeto não somente causa repulsa, mas forte atração, sendo este um dos movimentos que o caracteriza.

Segundo, ao apontar para este movimento através do seu trabalho, Serrano o faz “cristalizando” o abjeto em determinada esfera. Ele sai do nojo e passa para o prazer, permanecendo aí. Se podemos inferir este movimento é somente a partir da visão do abjeto no seu estado “domesticado”. A imagem que vemos não nos causa repulsa e nem parece nos levar a este vão do sentido. Vemos sangue, urina e esperma, mas fotografados de modo para que possam ser “apreciados” como obras de arte que nos apontam para o abjeto e, ao mesmo tempo, nos afastam do seu perigo.



Andres Serrano. Bloodstream (1987)

O poder dos excrementos (e do abjeto) de “colapsar o sentido” e abalar estruturas identitárias fica mais claro em outras obras do artista, como na série em que ele fotografa imagens sacras submergidas em mijo e sangue. O que provocou manifestações raivosas de grupos fundamentalistas, como comentamos no capítulo anterior.

Certamente, o que moveu estes atos não foi apenas a crença em que o objeto-mor de adoração do cristianismo —o seu Deus feito homem pendurado na cruz— não deva jamais ser tocado ou submetido à tamanha profanação. *Piss Christ* provocou a ira dos fiéis também por revelar a impossibilidade de controle totalizador de qualquer símbolo, por quem quer que

seja. Se o Deus morto na cruz pode ser deslocado do alto das paredes das igrejas e submergido em mijo, se o cristianismo não consegue conter a paródia da sua fé e se a profanação do sagrado ganha *status* artístico depois de longos anos nos quais a religião designou a função das artes no ocidente, uma problematização identitária está necessariamente posta em tal gesto do artista.

Somando-se a textura formada pelas bolhas de ar, a luz que parte de cima incidindo sobre Jesus e a coloração amarelo-alaranjada da urina, Serrano dá a *Piss Christ* uma dimensão poética que se aproxima, a princípio, de sentimentos “agradáveis” e mesmo próximos a certa “conciliação estética” necessária ao belo (PERNIOLA, 2002). É apenas ao ler o título da obra ou tomar conhecimento do seu processo de produção, que a fotografia adquire uma outra dimensão simbólica. Desta vez, afastando-se da atmosfera de pureza para, ao contrário, colocar em jogo o nojo e o impuro. Aqui, mais uma vez, vemos ter lugar a movimentação abjeta de atração e repulsa.



Red Pope I, II e III. Andres Serrano, 1990.

Ao apresentar-nos o *Red Pope* na forma de um tríptico que “repete” a imagem icônica do Papa, Serrano invoca questões já postas em jogo pela vanguarda *pop* dos anos 50 e que nos permitem começar a perceber os traços realistas na sua produção, como o fato de que as imagens “são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, alternativamente, de que tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos auto-referenciais” (FOSTER, 2005, p.163).

A aproximação entre o abjeto e o real na obra de Serrano se dá, em muitos momentos, a partir das referências aos “signos de opressão e emblemas de comunidade” a que faz referência Foster (*et al*, 1993, p.15). Ao imergir Cristo ou o Papa em materiais abjetos, o artista ataca a própria estrutura da linguagem; o mito como “fala escolhida pela história”, como pensado por Roland Barthes (2009, p.132). O Papa banhado em sangue remete à toda violência e “impureza” que envolve a instituição Católica, o que contribui para a desnaturalização da mitologia que insiste em associá-la apenas às dimensões sagradas e “superiores” que sustentam a sua autoridade e legitimidade como representante da vontade de Deus no mundo.

Associando o sagrado e o abjeto, o artista não provoca a ira apenas por juntar coisas que nunca estiveram no mesmo lugar mas, especialmente, por revelar uma antiga relação entre o religioso e esta *parte obscura de nós mesmos*:

Se, em nossos dias, o termo “abjeção” remete ao pior da pornografia através das práticas sexuais ligadas à fetichização da urina, das matérias fecais, do vômito ou das secreções corporais, ou ainda a uma corrupção de todas as interdições, ele não é dissociável, na cultura judaico-cristã, de sua outra faceta: a aspiração à santidade. Entre o enraizamento na conspurcação e a elevação ao que os alquimistas chamavam outrora de “volátil”, em suma, entre as substâncias inferiores – do baixo-ventre e do monturo – e as superiores – exaltação, glória, superação de si -, existe portanto uma estranha proximidade, feita de renegação, clivagem, repulsa, atração (ROUDINESCO, 2008, p.18).

Os exemplos desta passagem do abjeto ao sublime através da degeneração, da dilaceração, da imersão no baixo e no sujo são fartos nas histórias bíblicas e nas posteriores trajetórias rumo à santidade. A história de Jó, objeto de aposta entre Deus e o Diabo, é um dos grandes exemplos inspiradores dos mártires do cristianismo por afirmar que “a salvação do homem reside na aceitação de um sofrimento incondicional” (ROUDINESCO, 2008, p.19).

Esta tentativa de identificação com a Paixão de Cristo através da imolação corporal é ainda comum em diversas correntes da Igreja Católica que praticam o autoflagelo como punição por seus pecados e também como uma busca de ascensão transcendental. No entanto, é em épocas anteriores, nas quais a medicina não tinha o poder que possui atualmente e as vidas e mortes eram creditadas exclusivamente às vontades divinas, que estas “práticas de emporcalhamento e autodestruição” eram mais comuns.

Catarina de Siena, canonizada em 1461, afirmou jamais ter comido “nada tão delicioso quanto o pus dos seios de uma cancerosa”, o que lhe permitiu escutar a voz se Deus através de uma descida extrema às impurezas materiais. Marguerite-Marie Alacoque, famosa por seus êxtases místicos na segunda metade do século XVII, ao escutar o chamado de Jesus “só

conseguiu limpar o vômito de uma doente transformando-o em sua comida. Mais tarde, sorveu as matérias fecais de uma disentérica declarando que aquele contato bucal suscitava nela uma visão de Cristo mantendo-a com a boca colada em sua chaga” (ROUDINESCO, 2008, p.25). E estes são apenas alguns exemplos entre muitos outros.

Construindo as suas obras a partir dos fluxos corporais em contato com estas imagens mitológicas, o artista acaba por referir-se à própria história da construção destes mitos; história que deveria permanecer escondida diante do que hoje parece necessário para a manutenção destes ícones no lugar sagrado; um certo imperativo de “pureza” que, na contemporaneidade, depende da sua distinção do “baixo”, do seu afastamento do aspecto material impuro e maculado.

Serrano aciona estratégias realistas, ou seja, codificações estéticas da realidade (entendida como o que se apresenta no mundo) para aproximar as suas imagens do abjeto e é esta aproximação que, ao ferir certas convenções históricas, desestabiliza mitos naturalizados e provoca a crise identitária característica da abjeção.



Andres Serrano. Auto-Erotic (1996) – após ser danificada

Para finalizar este tópico e entrar mais profundamente na discussão sobre o realismo abjeto, com o qual cremos dialogar a obra de Serrano, gostaríamos de fazer algumas considerações sobre *Auto-Eroctic*, mais precisamente sobre a imagem resultante de um dos diversos ataques às galerias onde expôs o artista. Na série *History of Sex*, ele fotografa práticas sexuais e afetivas que, de algum modo, podem ser consideradas subversivas. Cenas de *fistfucking*, autofelação e zoofilia compõem a história que o artista se propõe a contar.

A imagem que vemos acima apresenta-nos um homem que, de cabeça para baixo, contorce o seu corpo fazendo com o que o seu pênis e boca se encontrem. A autofelação representada imagneticamente é bastante comum em vídeos e fotografias pornográficas, no entanto, a sua presença em uma sala de museu não pode ser considerada um fato tão ordinário.

Os motivos que levaram ao ataque da obra podem ser associados à condenação da prática (do autoerotismo e mesmo da homossexualidade) e também ao fato de ela estar exposta em um museu e inserida na *História do Sexo*, como se a sua presença nesta narrativa maculasse o ideal de sexo reprodutivo, heterossexual e exercido em pares. Estas questões, que dizem respeito ao potencial subversivo destas e outras práticas, discutimos no último capítulo, quando tratamos mais diretamente sobre a relação entre a arte abjeta, gêneros e sexualidades. Por ora, gostaríamos de concentrar a nossa atenção na relação entre esta imagem e um certo realismo que se direciona ao trauma.

A marca deixada na obra não deixa dúvidas de que o seu “ponto de incômodo” é justamente o contato do pênis com a boca. Sob marteladas, a fotografia sofre uma espécie de censura pela tentativa de representar algo que “não deveria” ser representado, e aí está a sua maior relação com o abjeto. A codificação simbólica desta prática sexual é questionada, a sua mobilidade pela linguagem é interrompida (ou, ao menos, esta parece-nos ter sido a intenção dos agressores) por forças imperativas que parecem desejar que ela mantenha-se no campo do não-visto: A desfiguração de *Auto-Erotic* revela a tentativa de manter algo irrepresentável e tanto a imagem de Serrano, quanto a surgida a partir do rompimento da moldura apontam para a relação entre o realismo abjeto, estratégias de choque e o Real disputado esteticamente através do trauma. Temas nos quais nos aprofundamos a seguir.

II.2 Realismo Traumático

Os argumentos de Hal Foster (1996a, p.106) acerca de um certo *retorno do real* nas artes contemporâneas partem da afirmação de que “há um deslocamento nas concepções do real: do real entendido como efeito de representação para o real entendido com um evento do trauma”. Interessa a esse movimento, segundo ao autor, menos a busca pela verossimilhança, pelo “simulacro perfeito”, pela representação em busca da forma ideal, “verdadeira”, do que a tentativa de reprodução de situações traumáticas postas em cena através de imagens extremas. Como comenta Schollhammer,

[e]m vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge um realismo que podemos chamar de extremo na medida em que tenta expressar eventos com a menor intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão. (SCHØLLHAMMER, 2005, p.214)

Mas como podemos entender esta tentativa de driblar, ou mesmo atacar, a mediação simbólica? Podemos começar a esboçar uma resposta a esta questão voltando-nos à relação entre o abjeto e o campo estético a partir do pensamento kristevano, que propõe às artes a função de sublimação do abjeto, como começamos a discutir no capítulo primeiro. A condição que justificaria a tarefa estética de aproximação das “origens da ordem simbólica”, como sugere Kristeva (1982, p.18), seria o fato de vivermos em um mundo no qual o Outro “entrou em colapso”. Apesar de não aprofundar o sentido desta afirmação, a autora aponta, claramente, para uma crise na contemporaneidade. Mas de que se trataria esta crise? Em meio a tantas tensões, desconfigurações e reconfigurações próprias do nosso tempo o que, especificamente, teria entrado em colapso junto com o Outro?

Foster (2008, p.115) oferece sugestões que se mostram úteis na elucidação desta questão. Segundo ele o que estaria em crise seria o próprio campo simbólico. O autor parte das proposições de Jacques Lacan sobre a relação entre sujeito, objeto e olhar para comentar o ataque do real pelas estéticas extremas e abjetas a este campo.

Antes de começarmos a discutir o diagrama lacaniano no qual o sujeito é ameaçado pelo olhar dos objetos, cremos ser necessário uma breve definição da trilogia sustentada na relação entre o Real, Imaginário e Simbólico proposta pelo autor, a fim de que compreendamos mais nitidamente a influência do seu pensamento nas proposições de Foster sobre a questão do real, sempre imbricada na visão das imagens que por ele são categorizadas como pertencentes ao *realismo traumático*, conceito que tentamos definir neste tópico.

Ainda que a formação do Eu e do sujeito do inconsciente a partir de explicações

psicanalíticas não seja o foco do nosso trabalho e que uma série de críticas possam ser feitas a esta tentativa de estruturação do inconsciente humano, é importante termos em conta a sua interferência no pensamento ocidental, especialmente quando se trata da discussão que envolve a relação entre sujeito, imagem e percepção sensível. Não nos propomos, aqui, a uma imersão no pensamento lacaniano e, muito menos, à tentativa de compreensão da generalidade de suas proposições. O que nos interessa é somente os aspectos que atuam mais diretamente na produção teórica e artística recente sobre o nosso encontro com o real através de obras que questionam a mediação simbólica desse encontro. Para tanto, nos dedicamos menos à definição do Simbólico e do Imaginário, concentrando os nossos esforços na compreensão do que seria o Real a que se refere o autor e que parece ecoar com toda força nas discussões estéticas contemporâneas, especialmente quando voltamos a nossa atenção para as estéticas abjetas, como fazemos neste trabalho.

Contrariando o pensamento cartesiano que define o sujeito a partir da díade corpo/alma, Lacan defende a sua formação a partir do entrelaçamento entre estas três esferas: real, imaginário e simbólico (SILVA, 2008). O registro do inconsciente, segundo esta perspectiva, se daria no domínio do Simbólico; território da linguagem. A linguagem seria algo anterior ao sujeito, daí a afirmação da dominação do significado sobre o significante -tão questionada por Deleuze e Guatarri, especialmente em *O Anti-Édipo* (2010) e já problematizada por Bataille, como vimos- e a razão pela qual se localizaria, neste campo, o trabalho da psicanálise tradicional, a saber, o da identificação das manifestações do inconsciente através da linguagem, dos atos falhos que vêm à tona através da fala e da interpretação dos sonhos.

O Imaginário, por sua vez, estaria associado essencialmente à fase do espelho, momento no qual a criança começaria a apreender as imagens espacialmente, reconhecendo o seu reflexo nesta superfície, entendendo-o como fazendo parte do seu corpo para, depois, perceber que por mais que lhe diga respeito, ele não o constitui de fato. A criança teria, assim, de deixar a compreensão de si formada a partir do Imaginário -este pensar primário através da imagem- para adentrar o reino da linguagem compartilhando socialmente os seus símbolos. Desta forma, distinguem-se as duas esferas: “o simbólico seria coletivo e cultural; o imaginário seria individual e ilusório” (SILVA, 2008, p.2).

O Real, aspecto da tríade que mais nos interessa, diria respeito exatamente àquilo que resiste ao imaginário e ao simbólico. O inassimilável, inalcançável, irreproduzível. “O real é o impossível”, formula Lacan (1981, p.83) em uma das suas máximas. Como afirma

Schøllhammer (2004, p.215), nesta perspectiva o real é a “experiência impossível da coisa em si, do 'pequeno objeto a', cujo encontro implica um atentado contra a subjetividade, uma certa 'morte' na não-experiência ou no não-encontro com o outro [...]”. E é exatamente esse “atentado à subjetividade” que parece mover esses artistas que se utilizam das estéticas abjetas para fundamentar a relação entre elas e o real. No entanto, uma vez que o real é entendido como experiência impossível, o realismo abjeto direciona-se a rumos paradoxais: Como representar o irrepresentável? A tarefa deste realismo parece ser, diante desta impossibilidade, a de criar códigos simbólicos que engendram em “efeito do real”. Através do abjeto estes códigos realistas são novamente ativados apontando para o real sem, no entanto, deixar de transitar pelo campo simbólico da linguagem socialmente compartilhada.

Consideramos interessante o esforço de alguns teóricos, sendo o mais proeminente os empreendidos por Elisabeth Roudinesco (1990), para associar o Real lacaniano com a filosofia de Georges Bataille. Não pretendemos nos aprofundar nesta relação, mas apenas apontar algumas interseções possíveis entre os autores cujos pensamentos aqui lançamos mão com o intuito de vislumbrarmos, de forma mais ampla, a constituição do abjeto pensado esteticamente.

Partindo da reconhecida relação amistosa entre Lacan e Bataille, uma série de autores dedicaram-se a encontrar pistas em seus textos que confirmassem a interferência recíproca dos seus pensamentos (LETHIER, 2000). Dizemos pistas uma vez que são poucas as alusões diretas a esta provável influência; tanto por parte de um, quanto de outro. Timidamente, Bataille (1986g, p.142) associa o heterogêneo ao inconsciente no texto *The Psychological Structure of Fascism*: “As dificuldades em oposição às revelações das formas de existências *inconscientes* são da mesma ordem das que se opõem ao conhecimento das formas heterogêneas”, para, em seguida, concluir que “o *inconsciente* deve ser considerado como uma das formas do *heterogêneo*”.

No seminário XVI, Lacan descreve Bataille como “pensador à margem dos nossos assuntos”. Se entendemos o “nosso” a que se refere Lacan menos no sentido do seu interesse pessoal do que no do coletivo científico da época, percebemos que ele se refere a Bataille como aquele que pensa o impensável, que dirige a sua atenção exatamente àquilo que é posto de lado pelo pensamento ocidental ou mesmo inalcançável por nós, humanos; o heterogêneo, o Real.

Não por coincidência, o momento apontado como sendo o de maior influência mútua entre estes autores, ainda que esta não tenha sido jamais “confessada” (ROUDINESCO,

1990), se dá, precisamente, na relação entre o Real lacaniano e o heterogêneo como pensado por Bataille. Recordemos de algumas definições da heterogeneidade batailleana: o inassimilável, incomensurável, o que gera gasto inútil, o que não interessa ao conhecimento científico tradicional. Estas definições nos parecem, de fato, passíveis de uma associação com o Real apresentado por Lacan, sendo que os mesmos adjetivos que definem o heterogêneo podem, sem maior dificuldade, serem usados também quando nos referimos ao conceito lacaniano.

Esta breve reflexão nos leva, curiosamente, a perceber como o abjeto é associado à teoria dos dois autores exatamente no cruzamento destes dois conceitos e, como nas artes, são os mesmos conceitos que apontam para o abjeto. *O abjeto se localizaria, se aceitamos as proposições aqui apresentadas, na heterogeneidade inassimilável e no Real inalcançável.* Tenhamos em mente, ainda, que tanto o conceito formulado por Bataille como por Lacan apresentam sempre uma ameaça à estabilidade do sujeito o que, como também argumenta Kristeva, define em parte o poder do horror causado pela abjeção.

Após esta breve discussão sobre o Imaginário, Simbólico e Real cremos estar melhor preparados para as questões que se seguem: Do real que tenta romper o simbólico; da busca por uma reprodução de experiências traumáticas a partir da imagem; do olhar ameaçador que parte dos objetos em nossa direção; do realismo traumático discutido por Foster a partir do diagrama lacaniano e que nos esforçamos por interpretar a seguir.

Lacan afirma que o olhar não estaria no sujeito, preexistindo-o (FOSTER, 2006, p.106). Contrariando o esquema perspectivista renascentista, no qual o sujeito projeta uma imagem sobre o objeto a partir de um ponto geométrico específico, ele adiciona a este processo o olhar que parte dos próprios objetos em direção a este sujeito, que é olhado por todos os lados:

No campo escópico, tudo se articula em termos que funcionam de maneira antinômica -do lado das coisas está o olhar, ou seja, as coisas me olham e eu, não obstante, as vejo. Deve-se entender, neste sentido, as palavras tiradas do Evangelho - Têm olhos para não ver. Para não ver o quê? - que as coisas nos olham, precisamente (LACAN, 1981, p.41).

O fato do “olhar”, assim como a linguagem, preexistir a este sujeito, retiraria o seu privilégio enquanto “mestre do objeto” (FOSTER, 2005 p.170) representando, por isso, uma ameaça a ele. Haveria, então, a interseção entre o olhar do sujeito em direção ao objeto e o olhar do objeto em direção ao sujeito, esquema no qual a imagem estaria alinhada a um anteparo.

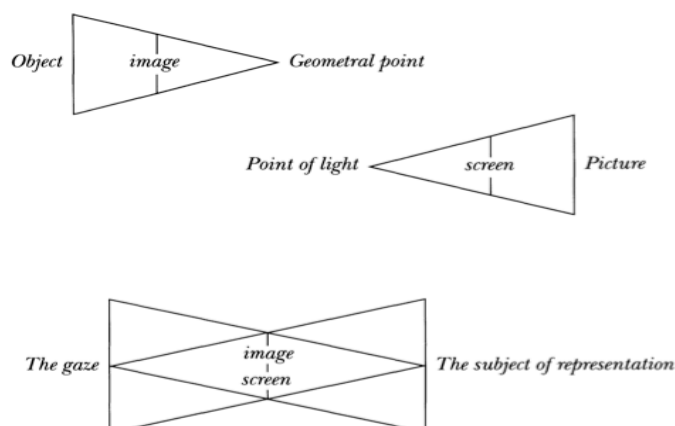


Diagrama laciano³

Se o olhar do objeto representa uma ameaça (a da castração), a função da imagem-anteparo (*screen-image*) seria exatamente a de proteger o sujeito deste olhar. Reconhecendo certa obscuridade do termo nos textos de Lacan, Foster acredita que a imagem-anteparo refira-se

à reserva cultural da qual cada imagem é uma instância. Podemos chamá-la de convenções da arte, a *schemata* da representação, os códigos da cultura visual; o anteparo faz a mediação entre o olhar-do-objeto e o sujeito, mas também *protege* o sujeito do olhar-do-objeto. Isto é, ele capta o olhar, “pulsante, estonteante e espalhado” e o *domestica* em uma imagem (FOSTER, 2005, p.170)

Deste modo, inferimos que a imagem-anteparo localiza-se no campo simbólico, sendo responsável por impedir que sejamos “cegados pelo olhar ou tocados pelo real” (FOSTER, 1996. p.109), sendo este campo mesmo que parece, na contemporaneidade, apresentar fragilidades que o põe em questão.

Ainda segundo Foster (1996, p.110), haveria um movimento atual nas artes que abriria mão de uma antiga demanda de “pacificação do olhar”: “Esta arte quer que o olhar brilhe, que o objeto dure, o real exista em toda a glória (ou horror) do seu desejo pulsátil ou, ao menos, evoque esta condição sublime”.

³ Imagem retirada do texto *Obscene, Abject, Traumatic*. Foster (1996)

Neste momento, com o intuito de pormos em questão o modo como podemos lidar com este olhar que parte dos objetos em nossa direção, cremos ser bastante útil para a nossa discussão a tentativa de interlocução entre o pensamento de Foster e as proposições de Georges Didi-Huberman (2010) a respeito do *que vemos naquilo que nos olha*. Apesar de estar majoritariamente interessado em estéticas minimalistas quando se abre a esta discussão, acreditamos que o pensamento de Didi-Huberman pode também ser de grande valia para pensarmos em estéticas extremas, uma vez que o mínimo e o excesso dialogam intensamente, ambos se distinguindo e afirmando a partir de dimensões econômicas.

“*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*”. A frase de Didi-Huberman sintetiza, de certa maneira, os seus argumentos em direção à proposta de atentarmos para o olhar que nos é dirigido por aquilo que olhamos; o olhar que parte dos objetos em nossa direção, como sugerido pelo diagrama laciano adotado por Foster no seu questionamento sobre as estéticas abjetas. Os argumentos de Didi-Huberman se referem, em especial, às imagens que disputam o *status* de arte, ainda que o mesmo reconheça que a questão não possa ser reduzida a este aspecto, podendo-se estender para quaisquer imagens as quais dediquemos a nossa atenção, como o exemplo usado por ele da cena em que o protagonista de *Ulysses*, como descrito por James Joyce, recorda da sua mãe e dos seus conflitos ao olhar o sargaço do mar (imagem -o mar e seu sargaço-, a princípio, não-artística). Ou seja, o personagem vê além daquilo que vê, é “tocado” por aquilo que olha ao permitir-se ver além do visível: “*shut your eyes and see*”, escreve Joyce. Propondo que nos ponhamos de frente à esse olhar, Didi-Huberman, ao contrário do romancista, prefere que, ao invés de que fechemos os nossos olhos em busca do que não vemos, façamos o movimento inverso; abramo-os amplamente a procura daquilo que, nos objetos, nos mira, dispondo-nos à experimentação daquilo que na imagem não se nos apresenta de modo assim tão óbvio.

Haveria, segundo Didi-Huberman (2010, p.38), duas formas mais comuns de abordagem da imagem: uma aproximação tautológica e uma crente. O *homem tautológico*, segundo ele, seria aquele que permanece, qualquer seja a razão para que isso aconteça, “*aquém da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos”. O sujeito que, diante da imagem, não se permite ir além daquilo que se dá aos seus olhos de maneira mais direta e simples, ignorando qualquer outra afecção possível a partir daquilo que não vê, mas que, segundo Didi-Huberman, está ali e, de modo ativo, o interpela. O sujeito que prefere “acreditar – digo bem: acreditar – que todo o resto não mais nos olharia” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.38), tentando, deste modo, manter a sua posição estável enquanto “mestre do objeto”. Segundo o autor (2010, p.40), o “resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de

satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: 'O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa'".

De modo distinto, o *homem da crença* levaria ao extremo a oposição à uma visão tautológica numa tentativa de “superar (imaginariamente) *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.40). Esta visão, segundo ele, estaria ancorada principalmente nos preceitos do cristianismo, que tem como grande dogma a ressurreição do seu Cristo. Diante de um túmulo, a resposta imediata do *homem da crença* é reduzida ao binarismo da ressurreição (no caso exclusivo de Jesus) ou da ascensão aos céus, descida ao inferno e do vagar pelos limbos (no “nosso” caso, o dos pecadores). Esta abordagem, com o intuito de se esquivar do olhar que nos é dirigido pelo que vemos, acaba por criar, de acordo com Didi-Huberman (2010, p.40), uma espécie de “*modelo fictício* no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado”. Ou seja, essa abordagem consiste em “fazer da experiência de ver *um exercício de crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.41).

O ponto em comum entre a perspectiva tautológica e a crença seria um esforço de fixação. A visão do *homem de crença*, segundo o autor, apóia-se no abrir mão do que vê; “carnes putrescentes, desesperadamente informes” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.48), para dar lugar às imagens domesticadas, retirando assim o caráter perturbador daquilo que se apresenta diante dos seus olhos e criando, desta forma, “imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos”⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.48). Já a tautologia “*fixa termos* ao produzir

⁴ É importante pontuarmos, no entanto, que o homem da crença também fabrica imagens perturbadoras como as torturas infernais, a destruição provocada pelas pragas divinas etc. A questão parece ser por que estas imagens parecem menos assustadoras ou capazes de provocar, na contemporaneidade, menos assombro ou sequer serem julgadas a partir da dimensão ética do que deveria ser mostrado ou visto. Susan Sontag já aponta para esta discussão, vendo no pretense “ancoramento histórico” destas imagens uma resposta para estas perguntas: “Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus. Durante muitos séculos, na arte cristã, imagens do inferno proporcionavam essa dupla satisfação elementar [a de ser capaz de ver e a de sentir prazer com esta visão]. Às vezes, o pretexto podia ser uma narrativa bíblica de decapitação (Holofernes, João Batista), lendas de massacres (os meninos judeus recém-nascidos, as 11 mil virgens) ou algo do tipo, mas investidos da condição de um fato histórico real e de um destino implacável. Havia também o repertório de crueldades difíceis de olhar de frente, oriundas da antiguidade clássica; os mitos pagãos, mais ainda do que as histórias cristãs, oferecem pratos para todos os gostos. Não há nenhuma acusação moral que recaia sobre a representação dessas crueldades. Apenas uma provocação: você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear” (SONTAG, 2003, p.39).

um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.76).

Assim, através de diferentes estratégias de fixação, cujo objetivo é manter a estabilidade desse sujeito que se pretende detentor do olhar, tanto a crença como a tautologia trabalhariam no sentido de ignorar a cisão aberta por aquilo que nos olha no que vemos, exatamente o contrário do que parecem propor as estéticas abjetas que aqui discutimos, especialmente quando associadas a estéticas realistas extremas, como é o caso do trabalho desenvolvido por Andres Serrano.

Diante destas duas abordagens, Didi-Huberman propõe uma terceira via; uma aproximação das imagens que não negue aquilo que nela se mostra explicitamente, mas que tampouco abra mão do pensar (e sentir) para além daquilo que é visto. Uma abordagem com inspirações benjaminianas -*dialética*⁵, *crítica* e aberta aos afetos provocados pelo olhar que parte da imagem em nossa direção- seria necessária uma vez que, como afirma o autor,

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o fato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações que poderiam num certo momento julgar-se detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no “retardamento” teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa em um mito equivalente de perfeição (uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento) (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

Por estes motivos, afim de fazer móvel o estado fixo proposto pela tautologia e pela crença, abrindo-nos às potências contidas nas imagens e que elas, a todo tempo, nos direcionam, Didi-Huberman defende uma relação entre sujeito e imagem que não se concentre em pólos categoricamente separados por uma distância insuperável, como proposto pelas duas perspectivas que discutimos acima. O que propõe o autor é exatamente o deixar as extremidades para nos concentrarmos no espaço *entre*. Local onde, segundo ele, existe a

⁵ Tenhamos em mente o que Didi-Huberman entende quando emprega o termo “dialética”, para que não o confundamos com o processo sintetizador descrito por Hegel e outros. Didi-Huberman afirma: “A 'dialética' de que falo não é feita [...] nem para resolver as contradições, nem para entregar o mundo visível aos meios de uma retórica. Ela ultrapassa a oposição do visível e do legível num trabalho – no *jogo* – da figurabilidade. E nesse jogo ela joga com, ela faz jogar, constantemente, a contradição. Ela não justifica um conceito que sintetizaria, apaziguando, os aspectos mais ou menos contraditórios de uma obra de arte. Procura apenas – mas é uma modéstia muito mais ambiciosa – justificar uma dimensão 'verbal', quero dizer atuante, dinâmica, que *abre* uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta sem repouso” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.117).

possibilidade de que nos deixemos afetar por estas imagens, de que assumamos o risco de sermos perturbados por esse olhar, “tocados pelo real”, como proposto também por Hal Foster. Assim, Didi-Huberman afirma que

Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir do seu ponto central, que é o seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77)

O reconhecimento desta cisão aberta pelo que nos olha no que vemos se tornaria possível, especialmente, quando nos pomos diante do que o autor chama de *imagem crítica*, definida por ele como a imagem marcada pelo signo da crise, imagem que dirige críticas não apenas ao sujeito, mas às próprias imagens. Imagem que põe em jogo, incisivamente, as nossas maneiras de abordar o visível, de enxergar o que nos é dado a ver, de sentir aquilo a que dirigimos o nosso olhar “na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para 'transcrevê-lo', mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171-172). A imagem crítica que “inquietará o chamado e exigirá da razão o esforço de uma autoultrapassagem, de uma autoironia. Maneira de apelar, na própria razão, a uma memória de seus 'monstros” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.189). Eis o que o autor entende como função desta imagem.

A imagem dialética e crítica que propõe Didi-Huberman parece-nos associar-se também ao que Hal Foster entende por realismo traumático; estética que abrangeria, segundo ele, a arte abjeta. Foster acredita que estas estéticas extremas, tão em voga na contemporaneidade, apontam, além da crise no campo simbólico, para a erosão das fronteiras entre o simulacro e o referencial, o que talvez justifique esta própria crise. Ele se mostra interessado, exatamente, em uma leitura dessas imagens que não se contente por entendê-las como presas apenas a um desses dois aspectos. As imagens do realismo traumático devem ser lidas, segundo o autor, tanto como imagens referenciais, quanto imagens do simulacro. Deste modo, se nos esforçamos para fazer um paralelo entre suas ideias e as proposições de Didi-Huberman, tendo sempre em conta os limites dessa relação, podemos entender os argumentos de Foster como também direcionados a pensar este lugar “entre”, em detrimento da localização fixa destas imagens, como dizendo respeito apenas àquilo que vemos ou que

acreditamos existir, de modo completo e verdadeiro, no mundo (tautologia/referência), ou como dirigindo-se unicamente à uma coisa outra pertencente a uma esfera distinta, seja ela transcendental ou puramente representacional e, neste sentido, “falsa” (crença/simulacro). As imagens do realismo traumático poderiam assim, ser lidas como imagens críticas no sentido posto por Didi-Huberman, imagens que dizem respeito às próprias imagens, que expõem a crise do campo simbólico a que se refere Kristeva e que tocam o sujeito com o seu olhar devastador em todo o seu horror, como proposto Foster. O real -o “pequeno objeto a” lacaniano- parece, então, querer escapar da exclusão a que foi, por tanto tempo, sentenciada.

II.3 A poética do cadáver

Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que os seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam.

– Susan Sontag



Jane Doe Killed by Police. Andres Serrano, 1992.

Certamente estamos diante de um cadáver. Vemos apenas a sua cabeça em posição horizontal. O fundo negro ressalta a linha formada pelo seu perfil, iniciada no queixo e se

estendendo até os cabelos curtos e amarelados. Seu corpo está em estado avançado de putrefação e sua face coberta de feridas. A pele originalmente negra perde parte da sua coloração devido à ação das bactérias que se alimentam do corpo sem vida, do tempo que age sobre a carne morta revelando manchas que o permeiam abundantemente. O olho enegrecido assemelha-se a um buraco; vazio profundo a olhar o nada. Assim permanece Jane enquanto a miramos. Jane Doe, como a nomeia Andres Serrano. A escolha do título revela uma vítima não identificada, cadáver não reivindicado, luto possivelmente não chorado⁶. Mais uma vez, como em *Piss Christ*, a legenda da foto nos dá mais informações sobre a imagem que vemos: o corpo de uma mulher desconhecida aguarda o seu destino em um necrotério após ter sido alvejado por policiais.

Para continuarmos a discussão sobre a relação entre estéticas abjetas e realistas, tomemos como exemplo esta e outras fotos de Serrano, especificamente as que foram agrupadas sob o título de *The Morgue*. Em 1992, o artista apresenta um conjunto de cerca de 40 fotos tiradas durante o período em que visitava um necrotério cuja localização exata ainda hoje é mantida em segredo por ele. Lá, Serrano acompanhava diariamente a entrada e saída de cadáveres que chegavam por motivos variados, indo de suicídios a vítimas da violência urbana e acidentes fatais.

As imagens são fortes: uma série de três fotografias nos mostra uma mulher contorcida e de punhos cerrados estendida sobre uma mesa. Apesar de não vermos o seu rosto, sempre escondido por tecidos, vemos em umas das fotos os pêlos do seu braço eriçados nos mínimos detalhes. Em outra, o que está em primeiro plano é a sua vagina e, ao olharmos mais acima, podemos seguir pelo ventre costurado até chegar ao seu rosto, mais uma vez ocultado. Os títulos das obras nos informam a causa de sua morte: *Rat Poison Suicide I, II e III*.

Outras duas fotos mostram somente as mãos de um outro cadáver, vemos cortes nos seus pulsos e percebemos os seus dedos sujos, provavelmente pela tinta destinada a colher suas impressões digitais (*Knifed to Death I e II*). Em outros momentos, Serrano retrata os lábios e pulsos de um garoto muito jovem, vítima da pneumonia (*Pneumonia Due To Drowning I, II e III*) e parte da cabeça deformada de uma criança morta por afogamento (*Death by Drowning I e II*). E, assim, a série intitulada *The Morgue* é composta a partir dos retratos desses corpos mortos em situações de grande violência. Corpos que nunca nos são exibidos por inteiro, fragmentados aos pedaços: mãos de um lado, rosto de outro. Serrano não nos permite acesso à visão completa dos cadáveres, suas identidades parecem ser ocultadas

⁶ As expressões “Jane Doe” e “John Doe” são utilizadas no inglês para designar sujeitos não identificados, como o dos cadáver não reclamados.

através de enquadramentos que não nos deixam ver seus rostos (a única exceção é o retrato de Jane Doe) e dos títulos que omitem seus nomes ou enfatizam a falta de referência e identidade.



Knifed to Death I. Andres Serrano, 1992.

Depois de havermos exposto as proposições de Lacan, Foster e Didi-Huberman, não nos parece haver outro modo de abordar as imagens de Serrano sem que tenhamos em mente os desdobramentos deste olhar que parte delas em nossa direção e sem que levemos em conta a força do realismo traumático e as questões que tais imagens impõem tanto para o pensamento estético quanto para a nossa constituição subjetiva.

A nossa opção por *The Morgue* para finalizarmos esta discussão, em detrimento das outras tantas obras do artista, deu-se quase que por imposição. Expliquemo-nos: Se muitas outras imagens são consideradas como passíveis de nos levar a este encontro com o abjeto, parece haver uma sintonia entre diversos autores em direção àquela que, primordialmente, nos lançaria ao reino da abjeção de forma a nos deixar sem outra saída a não ser vivenciá-lo e, por isso, sermos obrigados a lidar com as consequências da visão da imagem do horror e de toda experiência a ela relacionada. Nos referimos, como sugere o título deste tópico, à imagem do cadáver.

Georges Bataille (1987, p.55), em *O Erotismo*, sentencia: “como sucessor do homem vivo, o cadáver não significa mais nada [...]”. Este privilégio do corpo sem vida em relação às outras imagens é também enfatizado por Foster quando este, ao discutir as relações entre o obscuro, o abjeto e o traumático, afirma que “se há um sujeito histórico para a cultura da abjeção, este não é o Operário, a Mulher ou os Negros, mas o Cadáver. Esta é uma política da

diferença lançada para além da indiferença, uma política de alteridade lançada ao niilismo” (FOSTER, 1996a, p.123).

Concentremo-nos, inicialmente, nesta última afirmação do autor a respeito do estado niilista ao qual nos leva o cadáver. Com longa trajetória na história da filosofia -e também das artes e da literatura- tomemos o conceito de niilismo no seu sentido mais imediato: Do latim, *nihil* quer dizer *nada*. A afirmação do nada pode ser, então, equiparada com um ataque ao sentido, com a ausência (ou falta de necessidade) de respostas “verdadeiras” ou mesmo de questões a serem proferidas. O cadáver, segundo Foster, nos empurraria exatamente em direção a este vão no qual as certezas parecem ruir; a este local onde “o sentido entra em colapso” o que, segundo Kristeva (1982), é uma das propriedades definidoras do abjeto.

Analisemos mais profundamente os dizeres da autora sobre o assunto que, logo nas primeiras página de *Pouvoirs de l'horreur*, dedica algumas linhas ao tema, afirmando que

O cadáver (*cadere*, cair), aquilo que irremediavelmente tornou-se uma falha, é vazio e morto; ele perturba ainda mais violentamente aquele que o confronta como uma chance falaciosa e frágil. Uma ferida com sangue e pus, ou o odor acre e doentio do suor, da decadência, não *significa* a morte. Diante da morte significada –um encefalograma por exemplo- eu entenderia, reagiria ou aceitaria. Não como no teatro, sem maquiagens e máscaras. A recusa e o cadáver *mostram-me* o que permanentemente ponho de lado para poder viver. Estes fluídos corporais, esta impureza, esta merda é ao que a vida resiste, duramente e com dificuldade, em relação à morte. Lá, estou na fronteira da minha condição como ser vivo. Meu corpo desprende-se, como estando vivo, a partir desta borda. Esta perda é tão intensa que eu posso viver, de perda em perda, até que não sobre nada em mim e meu corpo inteiro caia para além do limite -*cadere*, cadáver. Se a merda significa o outro lado da fronteira, o lugar onde eu não estou e que me permite viver, o cadáver, o mais doentio dos desperdícios, é uma fronteira que tudo usurpa. Não sou mais eu quem expela, o “Eu” é expelido. A fronteira tornou-se um objeto. Como eu posso ser sem uma fronteira? Este outro lugar que eu imagino além do presente ou que eu alucino para que eu possa, no tempo presente, falar com você, compreender você -está agora aqui, lançado, abjetado para dentro do “meu” mundo. Privado de mundo, então, *eu caio debilmente*. Nesta coisa constrangedora, crua e insolente do sol da manhã sobre o túmulo, nesta coisa que não encaixa mais e, por isso, não significa mais nada, eu contemplo o despedaçar de um mundo que apagou suas bordas: desmaiando. O cadáver, visto sem Deus e exterior à ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual não se separa, do qual não se protege como de um objeto. Estranhamento imaginário e ameaça real, ela acena para nós e acaba nos engolindo (KRISTEVA, 1982, p.3-4).

As palavras de Kristeva são precisas ao definir o poder e importância do cadáver como aquilo que nos leva à decadência, ao irremediável cair (*cadere*) em direção a este vazio

destrutivo no qual a morte ameaça a vida ou melhor, mostra-se claramente como já sendo parte dela, estando ali a todo momento, esperando a ocasião exata para vir à tona trazendo consigo todo o desgosto, dúvida e horror atribuídos por nós aos corpos sem vida. Corpos que, embora não sejam os nossos, dizem-nos respeito quer queiramos, quer não. Têm o poder de borrar as fronteiras entre o eu e o outro; sujeito e objeto. Estão ali, a nossa frente ou na próxima esquina, e não temos como evitá-los.

A série de corpos sucumbidos em *The Morgue* nos apresenta, precisamente, estas questões. No entanto, o fato de estarmos diante de obras de arte e não dos corpos em si remete-nos a umas outras tantas perguntas: Quais as implicações destas representações? Quais os desdobramentos da utilização da imagem do horror? Quais os agenciamentos postos em questão pelas imagens de Serrano?

A tentativa de representação do horror é, certamente, algo que precede a *Abject Art* a que se associa Serrano. O questionamento do seu uso, no entanto, pode ser localizado de forma mais nítida após o advento da fotografia e a sua utilização na captação das imagens de guerra.

Um exemplo clássico do que pretendemos por em questão pode ser encontrado na famosa fotografia de Nick Ut, de 1972, na qual vemos uma menina a queimar nua, correndo em desespero na tentativa de fugir das bombas de Napalm usadas pelo governo estadunidense no ataque à população vietnamita. Certamente, o autor da foto foi criticado por “aproveitar-se” do sofrimento alheio -crítica que se repete, muitas vezes, nas análises de *The Morgue*-, ao criar uma representação que permitia àqueles que vissem a imagem apenas uma aproximação longínqua daquele momento de horror; que o espectador pudesse, do conforto do seu lar ou de luxuosos museus, admirar a agonia daquela imagem sem, de fato, ser tocado por ela; pelo olhar que dela parte em sua direção, como discutido por Didi-Huberman; como que alimentando-se de um prazer mórbido-vouyeurista -sustentado pela perspectiva tautológica- de admiração da dor alheia: “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa”, diz o homem tautológico de Didi-Huberman. “E isto me agrada”, agregamos.

A respeito destas críticas que condenam a distância entre o espectador e a “dor em si”, Susan Sontag comenta: “As imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto – sem a mediação de uma imagem – ainda é apenas ver” (SONTAG, 2003, p.98).

Deste modo, continuemos nossa discussão afirmando que esta não foi -e nem é- a única possibilidade de abordagem de tais imagens. Pensemos, por exemplo, o contrário; que as imagens do horror inseridas em estéticas realistas sejam capazes de alguma mutação do

estado daqueles que a miram. Uma mutação propositiva, no sentido de que gere ações exteriores, e até mesmo engajadas, por partes destes espectadores. Como afirma Sontag ao questionar-se sobre a nossa posição *diante da dor dos outros*, esta aceção das imagens do horror também teve muita força nos anos de guerra e, por muito tempo, “algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia toda a indignidade e insanidade da guerra” (SONTAG, 2003, p.17).

Frente à foto de Nick Ut, parece-nos fácil concluir que, ao captar esta imagem e difundí-la mundo afora o autor tenha conseguido, em meio a uma guerra então amplamente apoiada pelos estadunidenses, despertar algum tipo de crítica ao ataque sofrido pelo Vietnã. É possível, também, imaginar claramente a utilização da imagem nos debates sobre o ataque e o seu uso como “prova cabal” de que o massacre promovido pelos Estados Unidos era injusto e incoerente com a falsa proposta de “libertação do povo vietnamita”, afinal estamos diante de uma menina nos seus nove anos de idade que tem o seu corpo queimado pelas bombas; vemos o seu desespero e também os das outras crianças que correm assustadas enquanto gritam diante do horror que vivem naquele momento.

Podemos afirmar, sem muita hesitação, que a foto de Nick Ut nos interpela de modo mais direto, que o grito da menina e a nossa parcela de responsabilidade por fazê-la gritar (uma fração do que seria aquilo nos olha na imagem que vemos) pode ser percebida sem maiores delongas. A imagem nos apresenta o horror, e suas consequências parecem ser de um sentido político evidente devido tanto ao momento captado pelo olhar do fotógrafo, quanto pelo momento histórico no qual a imagem por ele produzida passa a compor o imaginário social de um país que tenta exterminar a população vietnamita e de outros que apóiam o ataque ou se mantêm omissos diante da chacina que a foto de Ut nos obriga a defrontar.

Mas as imagens de Serrano, que aqui nos interessam, teriam este poder? Proporcionariam elas um estado de alerta em relação às “injustiças sociais” e fatalidades cotidianas? Ou apenas diria respeito ao uso do choque como mais uma estratégia de atração do público e da expectativa da atenção midiática baseada na polêmica? Em resumo: Que uso das estéticas abjetas faz Andres Serrano em *The Morgue*?

Em suas indagações sobre os problemas postos pelas estéticas abjetas, Foster nos chama atenção para algumas possibilidades de uso e recepção destas imagens. Partindo das desavenças entre André Breton e Georges Bataille, que fez desse último um dos grandes dissidentes do Surrealismo, o autor nos aponta dois caminhos um tanto “perigosos” a que se dirigem a arte abjeta. De um lado, no Segundo Manifesto Surrealista, Breton acusa Bataille de

ser um mero “filósofo do excremento”, incapaz de elevar-se acima dos “dedões do pé”. De outro, Bataille ataca Breton ao afirmá-lo como um idealista “ridículo” (BATAILLE, 1986l, p.40), “uma vítima juvenil envolvido em um jogo edípico, com 'pose de Ícaro' assumida menos para desfazer a lei do que para provocar seu castigo: apesar de todas as suas confissões de desejo [...]” (BATAILLE, 1986l, p.41).

Foster acredita que as estéticas abjetas parecem repetir estas duas vias. De um lado, a devoção ao baixo e ao sujo como em Bataille, aproximando-se do que ele chama de certa “perversão infantil”. De outro, a tentativa de representação do abjeto e sua evocação estética que, em verdade, anseia pela punição, estando menos interessados no real ataque à lei do que na resposta punitiva que esta seguramente lhe apresentará. Este parece, para nós – e também para Foster-, ser o caso de Andres Serrano, artista que se mostra com demasiado interesse em provocar a polêmica atraindo para si as acusações dos setores mais conservadores. O “deslize” desta posição, segundo Foster, é exatamente o de dar lugar a esta segunda voz que, interessada na manutenção das estruturas de poder e da sua posição dominante, ao contrário de denunciar os processos de abjeção, apenas reforça o lugar do abjeto:

Tal como o velho e transgressivo surrealista evocou certa vez a polícia religiosa, assim também um artista abjeto (como Andres Serrano) pode evocar um senador evangélico (como Jessy Helms), a quem é permitido, de fato, completar o trabalho negativamente. Além do mais, assim como a direita e a esquerda podem concordar sobre os representantes sociais do abjeto, elas podem sustentar-se mutuamente em uma troca pública enojante, e esse espetáculo pode inadvertidamente dar suporte à normatividade da imagem-anteparo e igualmente da ordem simbólica. (FOSTER, 1996, p.180)

Quando tratamos do trabalho de Serrano, um outro ponto parece-nos ainda importante e digno de algumas considerações. A fragmentação dos corpos em *The Morgue* certamente ecoa o movimento surrealista de dessublimação do corpo, assim como fortalece o aspecto abjeto de sua obra ao apresentar-nos estes corpos “mutilados” pelo enquadramento por ele escolhido. Uma outra leitura desta fragmentação, que é apoiada pelo fato de quase nunca vermos os rostos dos cadáveres, seria uma pretensa preservação da identidade dos corpos fotografados. Como se, ao omitir a identidade (resumida aqui à face e nome dos corpos) dos que vemos, o artista estivesse impedindo o espectador de julgá-los ou mesmo se isentando de atribuir-lhes algum aspecto identitário. Gostaríamos de, antes de dar fim a este tópico, problematizar brevemente estas questões.

Lembremos, junto com Fitzpatrick (2008, p.28), que “mesmo na morte, sujeitos continuam a ser vulneráveis às representações e aos nomes pelos quais lhes chamam ou não”.

Se nos falta informações para retrair, de modo completo, a vida de cada corpo que vemos em *The Morgue*, as escolhas de Serrano nos permitem perceber associações que nos levam a atribuir determinadas características às pessoas ali expostas.



Rat Poison Suicide I. Andres Serrano, 1992

As vítimas fotografadas por Serrano (vítimas do fotógrafo?) não têm possibilidade de auto-definição, de contar-nos as suas histórias e os motivos que as levaram ao necrotério. E o fato de estarem mortas não é o único empecilho para que o façam. Serrano, através dos títulos de suas obras e do que decide estar em quadro em suas imagens -os dedos manchados pelo recolhimento das impressões digitais e o abdômen costurado pós-necropsia são alguns exemplos- põe todas aquelas pessoas (se assim ainda as considerarmos) dentro da categoria de “suspeitos” (FITZPATRICK, 2008, p.31). Ainda que não saibamos a exata localização do necrotério onde foram tiradas as fotos que compõem *The Morgue*, podemos afirmar que trata-se de um necrotério policial. Os corpos que vemos não chegaram ali apenas para a confirmação do óbito, mas para que fossem escrutinados em busca de alguma verdade que possivelmente escondiam.

À parte da violência já sofrida por eles através de mortes trágicas, Serrano, ao expô-los de tal forma, parece violentá-los uma segunda vez ao tomar para si a decisão de atribuir determinadas qualidades a eles e outras não. Os corpos não falam por si, mas são nomeados através das características que o artista decide expor em busca de uma maior visibilidade do seu trabalho, e estas características não funcionam, cremos, para denunciar qualquer tipo de violência e agressão, como poderia ter sido o caso de Jane Doe -assassinada por policiais-, mas através da ligação dos corpos com a criminalidade e patologias, o artista parece mantê-los

na zona de abjeção.

Por estes motivos, somos levados aos mesmos questionamentos de Fitzpatrick, com o qual finalizamos este tópico:

Cadáveres de criminosos eram abertos para inspeção não somente nas aulas de anatomia (*anatomy theater*) que, por vezes, assemelhavam-se a um circo de atrações, mas também através do trabalho de artistas que exaltavam a atmosfera grotesca de degradação do corpo. Quão diferente é este cenário histórico dos ambientes da galeria contemporânea onde os cadáveres de Serrano são postos em exibição, sujeitados ao escrutínio público ? (FITZPATRICK, 2008, p.34)

II.4 Breves comentários

A arte abjeta deve ser compreendida no contexto da neovanguarda artística de meados do século XX. Portanto, gostaríamos de iniciar as nossas considerações deste final de capítulo a partir desta associação, evidenciando os motivos que nos levam a ela.

A vanguarda do início do século passado, que chamaremos de histórica, é marcada por um questionamento das convenções artísticas e da distinção entre vida e arte, ou seja, do princípio burguês de autonomia da arte, o que faz com que ela seja comumente relacionada a imperativos de revolução e transgressão.

A retomada desta vanguarda, no início dos anos 50 e 60, é criticada sob o argumento de tratar-se de uma mera tentativa de repetição do movimento anterior. Autores como Peter Bürger (*apud* FOSTER, 1996b, p.8) vêm exatamente nesta reduplicação a impossibilidade de transgressão. A vanguarda contemporânea estaria impossibilitada de questionar as convenções por já nascer dentro delas, por já ser parte de um esquema de compra e venda no qual arte e mercadoria já não podem mais se dissociar.

Segundo Foster (1996b, p.13), esta visão seria limitada e fechada às novas possibilidades e questionamentos propostos pelas neovanguardas. O autor critica as proposições de Bürger afirmando-as como excessivamente baseadas em relações de causa e efeito, de separações entre um antes e um depois, uma “origem heróica e repetição ridícula” que afastaria totalmente os dois movimentos, culminado na sua oposição.

O autor propõe, então, que pensemos estes movimentos artísticos menos a partir de uma linearidade evolutiva e mais em termos de antecipações e reconstruções: Os dois movimentos vanguardistas seriam constituídos, nesta perspectiva, de um modo similar, “*como um processo contínuo de protensão e retenção, um revezamento complexo de futuros antecipados e passados reconstruídos -em resumo, em uma ação retardada que ultrapassa qualquer*

esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição” (FOSTER, 1996b, p.29)

Foster se apropria das teorias freudianas sobre o trauma que é reprimido e repetido para abordar estas relações de temporalidade e continuidade entre as vanguardas históricas e as neovanguardas. Segundo ele, o primeiro movimento não pôde alcançar os seus objetivos transgressores devido ao seu caráter inicial de ruptura. Ele seria entendido como um movimento traumático e, portanto, inassimilável. A neovanguarda trataria-se desta repetição necessária do trauma no sentido de, através dela, tornar as reivindicações de subversão, de fato, possíveis.

É a partir de um contexto contemporâneo de significativa mudança “estrutural”, associada por Foster às discussões feministas, aos estudos pós-coloniais e, em suma, a atenção ao poder discursivo nos movimentos pós-estruturalistas, que a crítica da vanguarda pode reaparecer de forma “nova” e levando adiante os questionamentos dos movimentos históricos. Esta nova posição permitiria o questionamento e crítica através do *deslocamento* ao invés do pensamento baseado em grandes *oposições*, bem como o questionamento da *instituição* e não somente das *convenções*:

Convenção e instituição não podem ser separados, mas também não são idênticos. De um lado, a instituição da arte não governa totalmente as convenções estéticas (isto seria muito determinista); de outro, estas convenções não incluem a instituição da arte (isto seria muito formalista). Em outras palavras, a instituição da arte pode *enquadrar* as convenções estéticas, mas ela não as *constitui*. A diferença heurística pode ajudar-nos a distinguir a ênfase da neovanguarda e da vanguarda histórica, se a vanguarda histórica se foca no convencional, a neovanguarda se concentra no institucional (FOSTER, 1996b, p.17)

A partir destas breves indicações, gostaríamos de pensar como o trabalho de Serrano se insere nesta neovanguarda, ou seja, quais os aspectos transgressivos do seu trabalho? Como ele se relaciona com convenções estéticas e instituições artísticas? Como ele se localiza no esquema que une arte e mercado?

Creemos que o artista consegue, em muitas de suas obras, utilizar o realismo abjeto como forma de questionamento de instituições (artísticas ou não), principalmente quando ataca certos ícones mitológicos (*Red Pope* é para nós um exemplo deste êxito). No entanto, em outros momentos, percebemos que o abjeto é demasiadamente “enquadrado”; reduzido à uma plasticidade agradável que afasta o espectador do aspecto ameaçador da abjeção (como em *Bloodstream* e *Semen & Blood III*), apresentando imagens prontas para serem consumidas. O fato de que duas de suas obras tornaram-se capa de discos do *Metallica* é um grande exemplo

disso. A obra do artistas entra, por vezes, em total consonância com a lógica de mercado que está pronto para absorver as suas “transgressões”, como sentenciado por Peter Bürguer.



Semen & Blood na capa de Load, disco do Metallica de 1996

Ao analisarmos *The Morgue* percebemos também que o realismo traumático, abjeto, não funciona apenas no sentido emancipatório através da denúncia de estruturas de poder dominantes e dos processos que mantêm determinados sujeitos na zona de abjeção. O trabalho de Serrano nos mostra que a questão pode ser mais complexa e que o uso de estéticas abjetas não garante, como poderia-se supor, o interesse libertário dos que são enquadrados na categoria de abjeto. O realismo traumático parece funcionar aqui, exatamente no sentido oposto; opressor. As imagens que vemos certamente nos dirigem um olhar, como proposto por Didi-Huberman, sendo capazes de nos levar a diversos questionamentos e nos abrindo a uma série de experiências onde pomos em questão nós mesmos. O que não impede, no entanto, que aquilo que poderiam nos dizer os corpos ali fotografados seja calado em nome de uma estética que se preocupe mais com o choque do que com a perspectiva de mudança social e subversão das estruturas dominantes, como se suporia ser o poder do abjeto, ao menos na perspectiva de Georges Bataille, como vimos, e da de Judith Butler, que discutimos no último capítulo.

Capítulo III – Formas Grotescas, Informes e Abjetas

Parte do nosso trabalho nesta dissertação consiste na definição do conceito de abjeto. Para tanto, iniciamos por apresentar o seu surgimento nas teorias de Georges Bataille e Julia Kristeva a fim de comparar o modo como os autores o descrevem e a quais problemas o conceito se refere nas suas teorias.

Além de recorrer às suas apropriações por diferentes pensadores e épocas, um outro movimento parece-nos de extrema importância para que continuemos a nossa tentativa de definição do termo: a busca por identificação de graus de parentesco entre o abjeto e outros conceitos.

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1992), seria próprio da filosofia a criação de conceitos que respondem a problemas formados em dado contexto espaço-temporal. Os conceitos teriam uma função “pedagógica” derivada do fato de surgirem a partir destes problemas ainda “mal vistos ou mal colocados” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.28).

Com isso, não se deve entender que cada conceito diga respeito a problemas exclusivos sendo capaz de, por si só, responder a uma totalidade qualquer de questões. Ao contrário, devemos pensar os conceitos a partir de “um contorno irregular definido pela cifra dos seus componentes” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.27). Os componentes do conceito devem ser entendidos como todos os pontos os quais ele tangencia: os problemas a que diz respeito e também outros conceitos que, de alguma forma, direcionam-se a estes problemas. Os componentes do conceito são, portanto, fragmentos heterogêneos que o formam a partir de uma relação de endo-consistência: “cada conceito será pois considerado como o ponto de coincidência, de condensação ou de acumulação de seus próprios componentes” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.32). Os autores afirmam:

os conceitos se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos, compõem seus respectivos problemas, pertencem à mesma filosofia, mesmo se têm histórias diferentes. Com efeito, todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma co-criação. Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.30)

Aceitando as proposições de Deleuze e Guatarri, dedicamo-nos neste capítulo à discussão sobre a relação entre o abjeto e outros dois conceitos: o *grotesco* e o *informe*. A

escolha destes conceitos, diante de tanto outros cujos problemas certamente cruzam com o abjeto, é justificada por uma aproximação que se dá também esteticamente.

Na *Abject Art* percebemos a presença de obras que põem em questão, junto com o abjeto, o grotesco e o informe. Acreditamos que discutir a relação entre estes três conceitos ajuda-nos a delimitar o abjeto e, ao mesmo tempo, nos direciona para as convergências que nos permitem visualizar problemas em comum entre eles.

Iniciamos por discutir as formas grotescas a partir dos escritos de Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser e Mary Russo. Apontamos para o grotesco como “corpo social” a partir da perspectiva bakhtiniana e lemos nas obras de Gaston Lachaise e Louise Bourgeois a relação do grotesco com o abjeto. É também o trabalho de Bourgeois que nos permite discutir o grotesco como processo psíquico através do estranhamento, como proposto por Kayser, e relacioná-lo à constituição subjetiva a partir da abjeção, como descrito por Kristeva.

Tomando a fotografia de Cindy Sherman exposta na *Abject Art*, abordamos também a relação entre o abjeto, o grotesco e o corpo feminino. Após esta discussão, apresentamos o conceito de *informe*, como pensado por Georges Bataille, e propomos que, ao relacioná-lo ao abjeto a partir das obras de Jackson Pollock, Eva Hesse e Andy Warhol, pensemos em como a abjeção pode ser entendida a partir da sua operacionalidade.

III.1 As Formas Grotescas

De origem italiana, *grottesco* é uma derivação da palavra *grotta* (gruta; caverna). O seu surgimento -relacionado, a princípio, mais a questões arqueológicas e culturais do que propriamente artísticas- se dá a partir de escavações nos fins do século XV, em Roma, quando foram descobertas uma série de ornamentações e murais responsáveis por um importante resgate da cultura renascentista.

Os objetos encontrados pelos arqueólogos eram extremamente “controversos” (RUSSO, 2000, p.15), uma vez que as imagens ali vistas afastavam-se drasticamente dos cânones da arquitetura e do corpo clássico: “transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si mesmo, simétrico e liso; [que] identifica-se com a cultura 'superior' ou oficial do renascimento e das épocas posteriores, com o racionalismo, o individualismo e as aspirações normalizadoras burguesas” (RUSSO, 2000, p.21). Tratavam-se de representações de corpos humanos que entrelaçavam-se com os de animais; formas retorcidas que se metamorfoseavam em coisas diversas: “uma espécie de ornamentação antiga até então desconhecida e por isso mesmo sem designação específica. Nela podia-se notar o jogo livre,

insólito e fantástico de formas que se confundiam, que se mesclavam e estavam em constante processo de transformação” (ALONSO, 2001, p.1-2).

Ainda que as imagens encontradas nestas escavações sejam consideradas como sendo as primeiras definidoras do grotesco, investigações posteriores realizadas por historiadores da arte também identificaram este tipo de representação em outras culturas e épocas, questionando o caráter de “descoberta” ou de “origem” do grotesco como visto nos murais romanos (RUSSO, 2000, p.15).

É importante observarmos a característica mutável do que se entende como grotesco no decorrer da história. As variações são tão amplas que, como afirma Geoffrey Harpham (1976, p.461), “ainda que o grotesco seja totalmente certificado e licenciado atualmente, é muito improvável que a criança seja pai deste homem, de tão radicalmente diferentes são estes murais do que agora chamamos de grotesco”. Frente a esta transformação das formas grotescas, o autor propõe que o conceito seja atribuído às imagens mais a partir das sensações que provocam em quem as olha e menos do que apenas por suas formas e contornos:

Tratando-se do grotesco, encontram-se generalizações grosseiras, arbitrariedades ou declarações específicas sobre trabalhos específicos. Ainda que se possa defini-lo em termos das formas aplicadas por artistas que, conscientemente ou inconscientemente (em outras palavras, no julgamento do crítico) usaram o grotesco, ou em termos da psicologia de tal artista, o aspecto mais crucial e mensurável é o efeito do grotesco no leitor, ouvinte ou espectador. Isso não quer dizer que o gênero de um trabalho depende do sangue frio, credulidade ou senso de humor da audiência; é apenas reconhecer que enquanto as formas do grotesco mudaram perceptivelmente durante os séculos, o complexo emocional denotado pela palavra manteve-se relativamente constante (HARPHAM, 1976, p.461-462).

A proposição de Harpham ressalta um ponto importante nas reflexões sobre o grotesco, uma vez que o associa à experiência individual, caracterizando-o como uma espécie de sentimento que individualiza a “experiência grotesca”, a qual também se refere Russo (2000, p.19), que afirma: “O deslocamento da referência de figuras grotescas ou estilos discerníveis para a categoria adjetival bastante vaga e misteriosa de 'experiência' marca a passagem moderna para uma consideração mais dinâmica do grotesco como uma ocorrência interior e potencialmente arriscada”.

Antes de nos aprofundarmos neste grotesco experienciável como sentimento, voltemos um pouco mais às formas grotescas. Os estudos estéticos contemporâneos sobre o tema têm como uma das mais importantes bases os escritos do pensador russo Mikhail Bakhtin, para quem o grotesco relaciona-se ao “riso popular”. Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, ele busca opor o problema a que se

refere o título de sua obra -as manifestações cômicas populares- às abordagens que as deformam “porque são-lhes aplicadas idéias e noções que lhes são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesa dos tempos modernos” (BAKHTIN, 1987, p.3), o que acaba por impossibilitar uma apreensão que dê conta das formas infinitas e múltiplas destas manifestações, sendo necessário, deste modo, considerar os valores próprios desta “baixa cultura”.

O “corpo grotesco” a que se refere Bakhtin seria formado exatamente a partir desta tensão entre alta e baixa cultura; “um constructo governado tanto por regras negativas, quanto por positivas” (MENNINGHAUS, 2003, p.57). Mais do que ser apenas formado por esta oposição, esse corpo seria essencial à sua manutenção. Citando as apropriações do grotesco bakhtiniano nos estudos de Stallybrass e White (1986), Russo (2000, p.21) argumenta que este grotesco “retorna como conteúdo reprimido do inconsciente político, como aqueles conteúdos culturais ocultos que por sua abjeção consolidaram a identidade cultural burguesa”. O corpo grotesco é, portanto, entendido como um “corpo social”; corpo que não estaria separado do mundo mas, contextualizado na época pré-romântica a qual se refere Bakhtin, o constituiria:

[...] esse corpo aberto e incompleto (agonizante -nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. Nesta tendência o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá a luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar (BAKHTIN, 1987, p.23)

Esta descrição de Bakhtin, que caracteriza os corpos grotescos como representantes desta parte mais material do mundo (em oposição lógica à parte ideal), nos permite associá-los ao baixo materialismo batailleano, principalmente quando descrito como um “inferior absoluto”, o que não deixa de lado o seu potencial “transformador” -ou transgressor, como prefere Bataille- no sentido de que ele também “dá a luz”, sendo definido a partir desta ambivalência: “os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce” (BAKHTIN, 1987, p.22).



Gaston Lachaise. Torso with Arms Raised, 1935

Na mostra *Abject Art* as relações entre o abjeto e o grotesco podem ser percebidas através de algumas obras, como o torso de Gaston Lachaise (*Torso with Arms Raised*, 1953), a escultura de Louise Bourgeois (*Nature Study*, 1985) e a fotografia de Cindy Sherman (*Untitled #250*, 1992).

Lachaise, no decorrer da sua obra, constrói uma série de esculturas de corpos humanos -especialmente de corpos femininos- nas quais percebemos o tensionamento constante entre o normal e o excesso, entre a contenção e a desmesura. O torso que vemos na *Abject Art* está com os braços levantados e arqueados. Os polegares quase tocam os dedos médios e a posição das mãos revela uma pose clássica do *ballet* tradicional. A postura rígida da imagem, conferida pelos braços elevados, remete-nos aos treinamentos mais rigorosos e às construções corporais através da disciplina. No entanto, a parte “inferior” é composta por um par de seios grandiosos que alongam-se até a base da escultura, deixando ver o seu aspecto grotesco. Enquanto os braços dirigem-se ao alto, os seios ancoram o corpo na dimensão terrestre e material.

Em *Burlesque Figure*, uma mulher está de pé com uma mão para cima e outra apoiada na cabeça. Uma das pernas está levemente dobrada, como que pronta a dar o próximo passo de uma dança carnavalesca. A imagem construída por Lachaise é marcada pelas contradições entre o corpo clássico, estável, e o corpo grotesco definido pelo excesso. Se um dos seios da

figura tem o tamanho “normal”, o outro expande-se em direção ao ventre; sua perna ereta contrasta com a outra, dobrada, cuja coxa tem quase o dobro do tamanho; o lado direito do seu torso é formado por protuberâncias que reforçam o seu aspecto “distorcido”.



Gaston Lachaise. Burlesque Figure, 1930

Em *Nature Study*, escultura de Louise Bourgeois que também compunha a *Abject Art*, vemos uma espécie de gárgula (figura grotesca por excelência) esculpida em bronze e apoiada sobre duas bases retangulares que se sobrepõem. Os pés delgados da figura sustentam-se sobre a base fazendo com que suas garras ultrapassem brevemente o seu limite. Um rabo nos aparece através de suas pernas, subindo por sua barriga e apoiando-se nas costelas, cujos ossos saltam marcando a pele. O “ser” que nos apresenta a artista está agachado e nos é impossível precisar se apenas descansa ou se prepara um movimento de ataque. Mais acima, vemos duas protuberâncias que se assemelham a seios, que logo vemos estarem sobrepostos por outros dois volumes arredondados e maiores, estes, por sua vez, também sobrepostos por duas formas circulares ainda maiores.

Uma série de três pares de tetas, como as que possuem um grande número de mamíferos, com a diferença de que estas, em especial as superiores, prolongam-se no que parece formar pernas até chegar a um quadril decepado num corte liso que encerra a escultura.

Um corpo entre o animal e o humano, constituído de bronze, evidenciando também um aspecto mineral; a luminosidade do metal em contraste com a obscuridade da figura que vemos; o brilho que atrai e a forma que causa repulsa; um corpo cortado ao meio (apenas *um* corpo?); seios que são tetas que se metamorfoseiam em pernas amputadas: uma série de combinações compostas por sobreposições e fluxos incessantes; uma gárgula mais-que-grotesca.



Louise Bourgeois. Nature Study, 1985

A palavra gárgula deriva do francês *gargouille*, que refere-se à gargalo, garganta; fenda aberta, gruta, caverna, *grotto*, grotesco. Lembremos ainda das funções deste tipo de ornamento arquitetônico -as gárgulas- que, localizadas nas extremidades das catedrais medievais, tinham como incumbência simbólica representar o mal sempre presente, tornando necessário, portanto, a constante vigília dos fiéis. E, numa perspectiva mais utilitária, serviam também para escoar as águas das chuvas, estando sempre associadas ao movimento das águas que caem do céu e são direcionadas em uma corrente até escoarem pelas suas bocas ameaçadoramente abertas, provocando um som *gorgulhante*. Somos outra vez remetidos às palavras de Bakhtin: “[...] um princípio que absorve e dá a luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar”.

Uma outra tendência de abordagem do grotesco, como começamos a descrever anteriormente, afasta-se do aspecto “carnavalesco” pensado por Bakhtin, deixando a sua faceta cômica, risível e hilariante para associar-se com aspectos mais “estranhos” e que dizem respeito à experiências individuais, estando relacionados, como comenta Russo (2000, p.21), com os “registros psíquico e corporal como projeção cultural de um estado interior”.

Esta segunda tendência tem como um dos seus maiores divulgadores o alemão Wolfgang Kayser, que o afirma como uma estrutura de estranhamento fortemente ancorada em rompimentos bruscos e na surpresa gerada a partir destes movimentos:

Poderíamos designar sua índole com um giro que se insinua com farta frequência: *o grotesco é o mundo distanciado*. Mas esta afirmação requer, todavia, algumas explicações. Poderia-se dizer que o mundo dos contos-de-fadas, visto de fora, é estranho e exótico. Mas não é um mundo distanciado. Para que assim seja, devem revelar-se imediatamente como estranhas e sinistras as coisas que antes eram conhecidas e familiares. É, então, o nosso mundo que sofreu uma mudança. O movimento brusco e a surpresa são partes essenciais do grotesco, que na poesia surge em uma cena ou em uma imagem alterada (KAYSER, 1964, p.221)

Esta proposição sobre o grotesco estranho, como um “jogo com o absurdo” (KAYSER, 1964 p.223), permite-nos facilmente associá-lo ao *unheimlich* freudiano. De acordo com Freud (1976, p.620) é algo raro a atenção da psicanálise ao “sujeito estético”, interessando-a majoritariamente “outros planos da vida mental”. No entanto, o sujeito do “*unheimlich*” seria “uma província deste tipo”, capaz de atrair o pensamento psicanalítico até questões estéticas: “Ele *sem dúvida* pertence a tudo que é terrível -a tudo que desperte medo e horror”.

Freud, em *Das Unheimliche* (1919), percorre um breve caminho epistemológico na tentativa de definir o termo em suas variadas acepções. Associado ao sentimento de terror, ele diria respeito à nossa reação diante daquilo que é familiar, conhecido e que é subitamente estranhado. Os exemplos deste sentimento citados por Freud são muitos, como o momento “quando se perambula em um quarto escuro e estranho, procurando pela porta ou pelo interruptor, e se colide pela centésima vez com o mesmo móvel” (FREUD, 1976 p.11). Ou, ainda, o estranhamento causado por réplicas humanas feitas de cera, cuja semelhança com seres vivos perturbariam as fronteira entre o animado e o inanimado (FREUD, 1976, p.5). Em outra passagem, Freud cita Schelling para definir o *unheimlich* como tudo “que deveria permanecer escondido e em segredo e, ainda assim, vem à luz” (FREUD, 1976, p.4).

A palavra *unheimlich*, do alemão, deriva-se de *heimlich*, que significa algo “familiar”, “pertencente ao lar”. Este estranhamento, assim como o abjeto, não diria respeito à algo

radicalmente exterior: “na relidade, o *unheimlich* não é nada novo ou forasteiro, mas algo familiar e antigo -estabelecido na mente e que foi estranhado pelo processo da repressão” (FREUD, 1976, p.13).

A obra de Bourgeois está repleta de exemplos onde o grotesco se manifesta através destes estranhamentos e do sentimento de horror provocados por figuras cotidianas apresentadas de modo perturbador. Entre as imagens mais recorrentes no seu trabalho estão as de aranhas construídas de diversos tamanhos e modos. Em 1999, Bourgeois constrói *Maman*, uma escultura de bronze de 10 metros da altura, 22 toneladas e 10 metros de diâmetro. A aranha gigante é exposta em diversos lugares do mundo, geralmente do lado de fora dos museus, devido as suas proporções.



Louise Bourgeois. Maman, 1999

Kayser, como comentamos, abordou o grotesco de modo bastante distinto de como feito por Bakhtin. Enquanto este preocupou-se com o conceito enquanto corpo social relacionado à “baixa cultura”, Kayser aborda-o a partir do estranhamento na contemplação de objetos da “alta cultura”. Entre os exemplos desta experimentação grotesca através do estranhamento, o autor aponta para o imaginário relacionado aos animais abissais oriundos do apocalipse bíblico, mas também chama a atenção para o fato de que “o homem moderno é capaz de experimentar até nos animais que lhes são familiares o caráter estranho do que é muito diferente e algo macabro de alcance profundo” (KAYSER, 1964, p.2-3). Segundo ele, ainda que não-fantásticos, estes animais teriam o poder de perturbar a tranquilidade do cotidiano por se tratarem de criaturas -a exemplo das aranhas- que, apesar de comumente

visíveis, “vivem dentro de outras ordenações inacessíveis ao homem” (KAYSER, 1964, p.2-3).

Maman parece-nos um bom exemplo deste grotesco provocado pelo estranhamento. Bourgeois utiliza as formas de um animal comum, familiar e o apresenta em dimensões gigantescas, permitindo ao público dos museus e aos transeuntes que circulam pelos locais perceber a aranha nos seus detalhes mais tortuosos, indo das oito patas que a sustentam até a bolsa com vinte e seis ovos que ela leva no tórax.

Em outros trabalhos, como *Spider* (1997) e *Spider* (2003), Bourgeois parece chamar ainda mais a atenção para o aspecto individual do grotesco como experiência relacionada às condições psíquicas. Na instalação de 1997, a aranha que vemos descansa sobre uma espécie de ninho feito de grades dentro do qual estão “protegidos” uma série de objetos pessoais da artista. Na escultura de 2003, vemos um ser humano sem braços e com a barriga protuberante. Do seu corpo saem uma série de patas aracnídeas que servem como seu apoio. Nesta escultura, a aranha surge de dentro e o grotesco é apresentado como “uma ocorrência interior e potencialmente arriscada”, para utilizarmos os termos de Russo (2000).



Louise Bourgeois. Spider, 2003.

O *unheimlich* freudiano e o grotesco como definido por Kayser não se tratam de um estranho exterior, forasteiro, mas daquilo que sempre esteve ali, ainda que escondido, e que volta a assombrar-nos, perturbando o nosso mundo e nos fazendo agonizar diante da nossa

falha em nele nos orientarmos outra vez.

Este seria em parte, como argumenta Kayser, o efeito causado pelos ornamentos renascentistas encontrados no século XV, quando os arqueólogos se depararam com a mescla do que consideravam pertencer a esferas distintas; formas reconhecidas apenas quando separadas. Os murais romanos apresentavam este estranhamento a partir da “anulação da estática, da perda de identidade, da deformação das proporções 'naturais'”. Além disso, Kayser aponta para outros elementos de dissolução, como “a anulação da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, a aniquilação da ordem histórica” (KAYSER, 1964, p.222), características que nos permitem também uma aproximação destas qualidades grotescas com o ruptura identitária provocada pelo abjeto como postulado por Julia Kristeva.

Tanto as proposições de Kayser como as da autora mantêm uma associação extremamente próxima com a psicanálise, tendo o conceito de inconsciente como figura fundamental de sustentação das suas afirmações. Cremos que em *Spider* (1997), Bourgeois deixa bastante clara esta conexão ao construir uma espécie de redoma que abriga os seus pertences que são “vigiados” pela grande aranha.



Louise Bourgeois. Spider, 1997.

Este direcionamento da imagem do corpo grotesco-estranho à uma estrutura interior permite a afirmação de Russo (2000, p.21) de que, “como ambíguo, duplo, monstruoso, deformado, excessivo e desprezível, [esta imagem] não está identificada com a materialidade como tal, mas supõe uma divisão ou distância entre as ficções discursivas do corpo biológico

e da lei”. Este afastamento temporário dos aspectos materiais e visíveis superficialmente permite, ainda, que a autora discuta a centralidade do grotesco na concepção da subjetividade ocidental desde as proposições psicanalíticas freudianas:

A subjetividade, como tem sido compreendida no Ocidente, requer a imagem do corpo grotesco. O cânone freudiano, com seus “aspectos da criatura” como casos analisados, está repleto de mutilações horrorosas, distorções, hibridismos, aparições, próteses e, é claro, estranhos duplos. A figura da mulher histérica, sem instrução e limites, representando a sua pantomima de angústia e rebeldia, é tão fundamental para a psicanálise quanto a imagem das “bruxas grávidas, senis” é para o modelo bakhtiano do realismo grotesco. Claro, esta imagem histérica contrasta com os cânones físicos da burguesia de Viena, quando Freud se volta para os cidadãos “de aparência normal” da sua cidade como seus verdadeiros pacientes e para a investigação da neurose em vez da histeria (RUSSO, 2000, p.21-22).

Aqui, percebemos um movimento interessante de amplificação do grotesco que, ao invés de ser tomado apenas através de características facilmente reconhecíveis e denunciáveis, passa a permear e constituir mais (ou seria menos?) do que o corpo social como enfatizado nas teorias de Bakhtin (que cremos assemelhar-se ao abjeto batailleano devido ao seu caráter coletivo), dizendo respeito também ao aspecto individual da constituição subjetiva e representando, portanto, uma ameaça sempre pronta a surgir de dentro mesmo deste corpo individual, sendo essencial para a sua formação enquanto tal (do mesmo modo como parece articular-se o abjeto kristevano).

Após esta breve explanação sobre as duas tendências gerais de abordagens do grotesco como carnavalesco e estranho, é importante ressaltarmos que estas posições não devem ser tomadas, cremos, como termos opostos ou em conflito direto, mas podem ser entendidas como complementares, dialogando precisamente com o aspecto móvel que as duas acepções associam ao conceito. Se as diferenças entre as definições são claras a partir dos seus enfoques coletivos e individuais, Russo (2000, p.22) aponta para a “convergência significativa” de que “o grotesco em cada um desses casos é reconhecido apenas com relação a uma norma e que sair da norma implica sérios riscos”.

III.2 Grotesco Feminino

Gostaríamos, neste tópico, de discutir uma outra convergência entre o abjeto e o grotesco que nos parece de grande importância: a associação entre os conceitos e o corpo feminino. Como vimos no primeiro capítulo, é na teoria de Kristeva que ocorre esta associação com o abjeto, uma vez que a autora define o corpo materno como um espaço

anterior à lei, ou seja, ainda não inserido na linguagem, o qual seria necessário abjetar para que se torne possível a constituição de um “ser falante” com um “corpo próprio”.

“O corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura ‘inferior’[...]”. As palavras de Russo (2000, p.21) nos permitem uma primeira aproximação do corpo feminino com o grotesco, que pode ser alcançada se partirmos da própria etimologia da palavra, que evoca as formas cavernosas facilmente associadas à anatomia do corpo feminino “aberto”. A definição a partir deste fluxo contínuo de secreção também facilita esta aproximação, especialmente se pensarmos na menstruação e na lactação (o sangue e o leite, exemplos igualmente usados por Kristeva em sua definição do abjeto). O aspecto “irregular” do corpo feminino também foi um outro ponto largamente alardeado pela medicina que, por muito tempo, considerou um fato científico o caráter “invertido” dos seus órgãos genitais, que seriam, nesta perspectiva, como pênis e testículos não desenvolvidos, garantindo a “irregularidade” ao corpo das mulheres (LAQUEUR, 1990). O caráter “mutável” seria garantido pela associação das mulheres aos aspectos sensíveis em detrimento das faculdades racionais reservadas aos homens, fato ainda sustentado pela neurociência contemporânea nas suas divisões de lóbulos cerebrais e associações com funções sensíveis e lógicas e sua pretensa relação com questões de gênero. Por fim, a “cultura inferior” pode ser lida em relação ao feminino se pensarmos, por exemplo, nas narrativas históricas escritas majoritariamente por homens (e sobre homens) que às mulheres reserva este papel menos importante e, neste sentido, “inferior”.

As associações entre o grotesco e o feminino parecem não se esgotar... No entanto, é importante pormos as questões: Como elas podem servir de modo a não reforçar os estereótipos de feminilidade responsáveis pela opressão feminina? Como o grotesco pode ser pensado numa perspectiva emancipatória? Este parece ser um problema central e Russo chama a nossa atenção, de início, para os riscos de tais associações:

É fácil e perigoso resvalar destes corpos arcaicos para a misoginia que identifica este espaço interior oculto com o visceral. Sangue, lágrimas, vômito, excremento – todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominante, embora não exclusivamente) ao lado do feminino – estão ali embaixo, naquela caverna de abjeção (RUSSO, 2000, p.14).

Apesar do perigo (ou precisamente por conta dele), é esta zona de risco que parece apresentar um espaço privilegiado de transformação: “A heterogeneidade é um negócio muito mais arriscado mas [...] um risco não e um mal a ser evitado, mas sim uma condição de possibilidade produzida, com efeito, pela normalização do corpo através de disciplinas da era

moderna. O risco pertence ao discurso de possibilidade e ‘erro’”, afirma Russo (2000, p.25) evocando as categorias disciplinares foucaultianas e a produção de resistência produzido dentro e pelo próprio poder. A autora continua o seu argumento em relação às possibilidades produtivas de se pensar um grotesco feminino afirmando que o

discurso sobre assumir riscos [...] tem a intenção de introduzir o grotesco neste espaço que “dá ensejo ao acaso”. Ao contrário dos modelos de progresso, racionalidade e liberação que se desassociam de seus “enganos” – ruído, dissonância ou monstruosidade – este “ensejo ao acaso” emerge dentro de espaços muito limitados de normalização (RUSSO, 2000, p.23).

Russo (2000, p.25) deixa claro também que o grotesco feminino não exclui corpos e subjetividades masculinas, não dizendo respeito somente às mulheres, sendo esta categoria “crucial para a formação de identidade tanto para homens quanto para mulheres como espaço de risco e abjeção”. No entanto, os “grotescos masculinos” só podem ser pensados uma vez que estas identidades sejam “produzidas por meio de associação com o feminino como o corpo marcado pela diferença”.

O grotesco feminino seria, portanto, uma categoria útil na medida em que abre novas possibilidades de ação e “sugere novos agregados políticos – coalizões provisórias, desconfortáveis, até conflitantes, de corpos que respeitam o conceito de conhecimentos situados e, ao mesmo tempo, recusam-se a manter todos os corpos em seus lugares” (RUSSO, 2000, p.29).

Em 1993, no Whitney, outras obras também dialogavam com este aspecto grotesco do feminino, a exemplo de *Untitled #250*, de Cindy Sherman. Nas obras da artista a referência ao “feminino” é constante. Desde os seus primeiros trabalhos nas séries *Film Stills*, Sherman se mostra interessada na construção dos estereótipos femininos. Nestas fotos, vemos diversas mulheres “incorporando” as representações femininas midiáticas de modo a invocar conceitos como “simulacro” e “*masquerade*”.



Cindy Sherman. Untitled #175, 1987.

Em outras fotografias, atribuídas à fase “bulímica” da artista, vemos imagens disformes, como a junção da comida, vômito e produtos de beleza que compõem *Untitled #175*. Imagens que aproximam o seu trabalho ao conceito de abjeto como pensado por Kristeva e permite-nos associá-lo ao realismo abjeto que discutimos no segundo capítulo. Nesta fase, Sherman parece expurgar os estereótipos femininos dos *Film Stills*, dando atenção ao papel “sujo” e “baixo” da feminilidade.

O grotesco, no entanto, aparece no seu trabalho de forma mais evidente na série de fotografias dos anos 90, quando a artista utiliza diversos manequins para compor corpos híbridos a partir da junção de partes heterogêneas, como em *Untitled #250*, apresentada na *Abject Art*.



Cindy Sherman, Untitled #250, 1992

Um corpo grotesco nos olha diretamente, os olhos escancarados não nos permitem ignorá-los. Um corpo fragmentado; uma mescla de partes humanas compreensíveis e facilmente assimiláveis se não se apresentassem juntas como na fotografia que vemos. No entanto, aí estão, unidas a formar um corpo estranho. A posição parece ser a de alguém que, a despeito do caráter perturbador da imagem, recosta-se tranquilamente em descanso, com os braços cruzados sobre os quais se apóia uma cabeça senil.

A pele enrugada, sobrancelhas grossas e marcas do tempo povoam a face que vemos.

Apesar da calvície evidenciada pela amplitude da testa, a figura também ostenta largos cabelos branco jogados para trás, como numa pose de modelos fotográficas que buscam seduzir os clientes a comprarem um produto qualquer oferecido a eles: este não é, obviamente, o caso. Um meio-riso com um tom de escárnio também nos chama a atenção. Seios um tanto machucados fazem parte do tronco, formado em conjunto com uma barriga protuberante, como a de uma mulher grávida; o umbigo parece saltar, como é comum que aconteça quando do inchaço corporal provocado pela gestação. Mais abaixo, vemos um quadril de pernas amputadas e, na extremidade inferior esquerda, vemos uma vagina com pêlos negros -em contraste com o branco prateado dos pêlos superiores- que se espalham ao redor do órgão abundantemente. Da vagina escancarada saem objetos negros de difícil identificação. A figura deita-se confortavelmente em meio a perucas variadas, o que nos sugere a artificialidade do que vemos e as mais variadas possibilidades de trocas e sobreposições das partes.

A fotografia de Sherman é extremamente numerosa em associações grotescas. O corpo híbrido é formado a partir da junção de partes heterogêneas que causam confusões materiais e temporais: o corpo jovem com o envelhecido, o gênero masculino com o feminino, o corpo delgado das modelos publicitárias com o seios e barriga inchadas em decorrência gravidez, a senilidade do rosto com a erotização dos quadris e da vagina que expurga objetos negros, a idade avançada com o mesmo processo de gestação, os pêlos negros com os cabelos brancos, a pele lisa com suas formas dilatadas e enrugadas, tudo isso arrebatado com um olhar e riso em nossa direção.

Untitled #250 dialoga diretamente com as imagens do corpo grotesco e suas relações com aspectos temporais e históricos que, segundo Bakhtin,

são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. *A nova percepção histórica* que as trespassa, concede-lhes um sentido diferente embora conservando o seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc. com toda a sua materialidade imediata continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano, acabado e perfeito em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e da maturidade (BAKHTIN, 1987, p.22)

Mais ainda, arriscamos dizer que este trabalho de Sherman propõe um diálogo direto com as teorias bakhtinianas do grotesco, uma vez que podemos entendê-las, acreditamos, como uma referência explícita a um dos exemplos fundamentais nas argumentações do autor

que, em seu texto, discorre sobre os aspectos grotescos das figuras de terracota de Kertch, especialmente as que retratam *velhas grávidas* que, assim como a figura na fotografia de Sherman, riem. Observemos os comentários de Bakhtin (1987, p.22-23): “Trata-se de um tipo de grotesco muito característico, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá a luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo destas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida”, afirma o autor, continuando: “A vida se revela no seu aspecto ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito ou completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo”.

Embora as associações entre a imagem composta por Sherman e o uso das velhas grávidas que faz Bakhtin sejam nítidas, cremos que a fotografia apresentada na *Abject Art* vai além; exatamente ali onde parecem deterem-se os argumentos bakhtinianos. Russo associa os limites da teoria do grotesco defendidas pelo autor a um movimento comum do ignorar das questões de gênero nas teorias sociais, afirmando que ele, como muitos teóricos modernos e contemporâneos, “deixa de reconhecer ou incorporar as relações sociais de gênero no seu modelo semiótico da política do corpo, portanto a sua noção do Grotesco Feminino permanece reprimida e subdesenvolvida em todos os sentidos” (RUSSO, 2000 p.80). Segundo a autora, o modelo proposto por Bakhtin de um *grotesco geral* “deixa garantida no seu lugar uma noção estática e universalista do feminino” (RUSSO, 2000, p.45) e a relação imediata entre o grotesco e sua etimologia derivada do cavernoso –que recai imediatamente na sua associação com o corpo feminino que exalta a imagem do útero e da “mulher-como-mãe” como referenciais tornados “óbvios” e, portanto, naturalizados- acaba por se caracterizar como um movimento retroativo, “tanto no registro psíquico quanto no político”.

A figura apresentada por Sherman nos chama a atenção exatamente para o caráter artificial dessa associação. O corpo fragmentado parece nos mostrar o aspecto construído, e portanto fictício, da mulher como corpo grotesco, deixando clara a condição de “montagem” deste corpo. Fragmentos associados arbitrariamente, que poderiam ser facilmente substituídos por outros, como nos fazem pensar as perucas sobre as quais se deita a velha-grávida-sorridente. Trata-se, cremos, de uma junção dos mais diversos estereótipos de feminilidade: a mãe, a velha, a modelo, a *femme fatale* etc. que, apresentadas neste corpo grotesco, revelam a sua utilização como modo de “enquadramento” das figuras femininas, assimiláveis apenas quando encerradas dentro destas categorias estáveis mas que, ao se porem em movimento devido à composição da artista, revelam um feminino inacabado, possível, estranho e heterogêneo; um “baixo feminino”.

Neste ponto, a fim de encerrar este tópico, cremos já ser possível associarmos o grotesco e o abjeto de diversas formas, evidenciando como eles dialogam através dos seus problemas sendo, de certa forma, complementares. Este “risco” no qual converge as duas abordagens do grotesco pode estender-se também ao abjeto. Percebemos a necessidade de oposição entre “alto” e “baixo” nas quais os conceitos se amparam, bem como a identificação com a parte material “baixa” em detrimento da “superioridade ideal”. O caráter fluído e metamorfoseante, assim como os movimentos entre contenção e excesso, formas humanas e não-humanas, identidade e dessemelhança são outras características comuns aos dois conceitos. Percebemos também similitudes entre as abordagens que nos permitem fazer um paralelo entre as teorias de Bataille a Bakhtin, que pensam em termos de constituição social, e as proposições de Kristeva e Kayser que dão mais atenção ao aspecto individual e registros psíquicos destas experiências.

Após esta discussão sobre o “parentesco” entre o abjeto e grotesco, nos direcionamos ao conceito de *informe* que, como buscamos deixar claro no tópico seguinte, dialoga com o abjeto a partir de certa operacionalidade manifestada esteticamente.

III.3 Formas Informes

Algumas obras exibidas na *Abject Art*, a exemplo dos trabalhos de Jackson Pollock (*Number 27*, 1950), Eva Hesse (*Untitled (Rope Piece)*, 1969-70) e Andy Warhol (*Oxidation Painting*, 1978) nos chamam a atenção por um certo distanciamento que mantêm das imagens que viemos comentando até aqui. O caráter abstrato e performativo destes trabalhos nos leva, necessariamente, a outras questões que parecem não se restringir ao abjeto e que também não são satisfeitas com uma abordagem que o relacione com o grotesco ou com o Real, como fizemos anteriormente. Estas obras, defendemos aqui, apóiam-se no conceito de *informe* para que possam dizer respeito também ao *abjeto*. Portanto, neste tópico gostaríamos de discutir a relação entre os dois conceitos e suas decorrentes apropriações pelas teorias da arte.

Segundo Rosalind Krauss (BOIS; KRAUSS, 2000), uma veemente “defensora” do informe, haveria uma confusão entre os conceitos, que seriam muitas vezes apresentados em termos evolutivos; o informe, nesta concepção, seria uma “evolução” do abjeto. Em 1996, a mostra *L'Informe: Mode d'emploi*, com co-curadoria de Krauss e Yve-Alain Bois, foi exibida no *Centre Georges Pompidou*, em Paris. A mostra reunia diversos artista cujas obras, segundo os curadores, poderiam ser lidas a partir da operação do informe, conceito desenvolvido por Georges Bataille na sua filosofia escatológica.

Enquanto a mostra ainda estava em fase de produção, um outro museu anunciou um projeto concorrente que levaria o título de *From the Informe to the Abject*. Ainda que o projeto não tenha sido levado adiante, ele serviu como estímulo para que Krauss e Bois, através da exposição e de textos lançados posteriormente, esforçassem-se não apenas para evidenciar a operação do informe na arte moderna, mas também para distanciá-lo do conceito de abjeto, defendendo a sua “trajetória própria”.

Apesar dos esforços dos autores para distinguir o abjeto do informe ou, talvez, por conta deste próprio esforço, os conceitos parecem-nos apresentar diálogos frutíferos para que continuemos a nossa discussão. Se eles precisam ser distinguidos é porque certamente têm, para além das diferenças, muitos pontos em comum. E é sobre estas semelhanças e divergências que gostaríamos de falar neste momento, a fim de que elas nos ajudem a localizar as obras dos artistas mencionados acima no campo da abjeção.

O conceito de informe aparece nos escritos de Georges Bataille na revista *Documents*. Entre 1929 e 1930 o autor edita o projeto que considerava uma “máquina de guerra contra as ideias recebidas” (ADES; BRADLEY, 2006). Em uma das seções da publicação, chamada de *Dicionário Crítico*, Bataille e colaboradores como Michel Leris, discorrem sobre alguns conceitos como *homem, olho, arquitetura e informe*.

O dicionário é considerado por Krauss (BOIS; KRAUSS, 2000, p.16) como “um dos mais efetivos atos de Bataille de sabotagem do mundo acadêmico e do espírito sistêmico”. Nele, as palavras não aparecem em ordem alfabética e tampouco parecem seguir nenhum critério de sucessão. Não é um dicionário que chegou ao fim, porque esta nunca foi a sua intenção. Para uma mesma palavra, como *olho*, pode haver não apenas um, mas três “comentários” em edições distintas e escritos por diferentes autores. Um dicionário sem ordem que recusa-se a definir palavras, preferindo mostrar as suas ações. E é justamente sob o título de *informe* que Bataille refere-se a este problema:

Um dicionário começa no momento em que não dá mais os significados das palavras, mas suas tarefas. Deste modo, o informe não é somente um adjetivo com um sentido determinado, mas um termo que serve para desqualificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa, carece de direito próprio em qualquer sentido e se deixa esmagar em todo lugar, como uma aranha ou uma minhoca. De fato, para que os homens acadêmicos fiquem contentes, o universo teria que tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de pôr-lhe um traje, um traje matemático. Em troca, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que é somente *informe*, significa que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 2003b, p.26).

A partir deste breve parágrafo o informe inicia a sua “trajetória” e, a partir dele, iniciamos a sua aproximação com o abjeto. A primeira observação batailleana sobre o dicionário assume-o como um revelador das “funções” das palavras, menos do que dos seus significados. O esforço do autor em livrar a matéria da arbitrariedade ideal, como vimos no primeiro capítulo, é aqui traduzido pelo movimento de fazer ver o seu “uso”.

Para Bataille, o informe não deve significar nada, mas deve ser tomado como um conceito performativo que devemos abordar como uma função operacional; não é um conceito que *é*, mas que *serve* para algo. E essa mudança do “sentido” para a “tarefa” significa uma estratégia de libertação do heterogêneo; um modo de dirigir-se ao inassimilável: “Se o 'sentido' das palavras aponta para a possibilidade de sua permutabilidade, de sua transmissão e de sua fixação, Bataille, ao privilegiar a dimensão da 'tarefa' das palavras, as considera em sua relação com o que ainda não está dado, com um inominável que, no limite, se põe como intransmissível (MORAES, 2005, p.111 e 112).

Se pensarmos em algumas das obras expostas na *Abject Art*, como na escultura feita de arames e cabelos de David Hammons (*Untitled*, 1992), na obra de Mary Kelly que incluía fotos dos excrementos do seu filho (Protótipo para *Post-Partum Document*, 1974) ou na fotografia de Serrano que utiliza sua própria urina (*Piss Christ*, 1987), podemos começar a traçar algumas diferenças entre o abjeto e o informe.



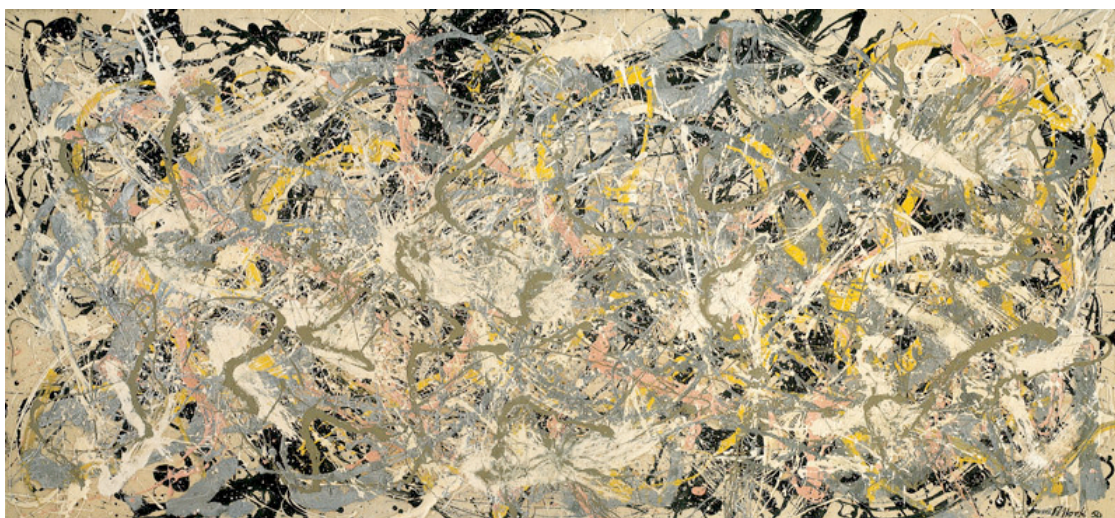
David Hammons. Untitled, 1992

As obras citadas acima, como podemos perceber a partir das descrições, utilizam materiais considerados “baixos” e seria este uso o que permitiria associá-las ao abjeto e a

compreender sua inserção entre as obras expostas na *Abject Art*. Para além da mostra do Whitney, o que o mercado de arte rotula como arte abjeta são, em sua grande maioria, trabalhos que utilizam excrementos corporais. A arte abjeta, assim definida, acaba por “tematizar” o abjeto: “A ferida na qual a maior parte da 'arte abjeta' é encontrada é produzida anteriormente como semântica, na tematização do marginalizado, do traumatizado, do ferido, como uma essência que é feminina por natureza e deliquescente por substância” (BOIS; KRAUSS 2000, p.244).

Ao ser produzido a partir de uma teorização que o associa a substâncias e essências (movimento que tendemos a associar com as proposições de Kristeva), o abjeto afastaria-se totalmente da ideia do informe, estando em “absoluta contradição” com o conceito (BOIS; KRAUSS, 2000, p.245). No entanto, esta é apenas uma das formas como o abjeto é entendido e, ao relacioná-lo ao informe, propomos que ele também seja pensado performativamente, como sugere Krauss:

Como seria pensar a “abjeção” longe dos objetos de nojo -o sujo, o podre, o verme, o cadáver -que o próprio Bataille enumera quando trata do assunto? Bem, como Bataille também nos mostra, seria o caso de pensar o conceito operacionalmente, como um processo de “alteração”, no qual não há termos fixos ou essencializados, mas somente energias dentro de um campo de força [...] (BOIS; KRAUSS, 2000, p.245).



Pollock, Number 27, 1950.

Na primeira metade do século XX, as obras de Pollock começam a chamar a atenção pelo seu radical afastamento da representação clássica associada à pintura. Para alguns

críticos, as imagens do artista reivindicavam uma pintura baseada na “pura visualidade”; para outros, conseguiam apenas uma espécie de “miragem ótica” (BOIS; KRAUSS, 2000, p.126). Estas abordagens de modo algum aproximam a sua obra dos aspectos abjetos e informes que nos interessam aqui.

Para que sejam lidas a partir destes conceitos, é necessário que percebamos o modo como Pollock direcionava-se à matéria e, ao mesmo tempo, questionava a posição ereta do artista e a verticalidade do ser humano exaltada pela afirmação do eixo ânus-olho através do movimento em direção ao “superior”, ou seja, ao visual. Abordar as imagens de Pollock como pura visualidade significa ignorar todo o processo de construção de suas obras que, cremos, é fundamental para compreendê-la, especialmente se pretendemos associá-las às formas heterogêneas, como o abjeto.

O processo durante o qual o artista produzia suas imagens é bastante conhecido: Com as telas deitadas horizontalmente no chão do seu ateliê, ele “espirrava” tintas usando a própria mão ou gravetos e, movendo-se ao redor da obra em construção, registrava nela a sua “coreografia” (BOIS; KRAUSS, 2000, p.99):

Foi a rotação a qual Pollock submeteu a verticalidade que impactou a arte de maneira irreversível. Ele não foi o primeiro a pintar com a tela deitada, mas foi o primeiro a ressaltar a horizontalidade do suporte como elemento essencial do seu processo de trabalho (não há escoamento vertical, o espaço isomórfico das suas pinturas não é orientado para o corpo ereto do observador humano). Abandonando o pincel e, portanto, a conexão anatômica que o fazia uma extensão da sua mão, Pollock delegou uma parte do seu processo à própria matéria. Seus traços tomavam forma através de uma combinação entre gesto e gravidade e ambos podiam variar de acordo com a viscosidade do pigmento (BOIS; KRAUSS 2000, p.28).

Desta forma, percebemos que as relações entre o abjeto e o informe nas obras de Pollock não podem ser lidas de outro modo que não a partir de termos operacionais. Se os conceitos podem ser associados à obra do autor é menos através da adjetivação da imagem que ele produz e mais a partir do modo como ele questiona o ideal, o vertical e o “alto” no próprio fazer artístico. Com isso não pretendemos ignorar a visualidade das marcas de Pollock, ao contrário, afirmamos que é o próprio aspecto visual de suas obras que aponta para estas questões de materialidade e afirmação da horizontalidade.

Em texto intitulado *Anti Form*, Robert Morris (1993) questiona os objetos de arte “bem construídos” (*well-built*) e aqueles que se dispõem ao inacabamento. Segundo o autor (MORRIS, 1993, p.46), as formas rígidas e bem construídas, como as formas retangulares tão comuns nas esculturas minimalistas, seriam usadas exatamente pela sua precisão em assimilar as ideias que lhes são anteriores e facilmente atribuídas por sua imobilidade e “boa

construção”. Assim, a *forma* seria uma função do “bem construído” que, mantendo-se na verticalidade, demonstraria a sua resistência à gravidade. Já em relação à anti-forma, comenta Krauss: “não foi a temática do lixo, da bagunça, ou do confuso -todas imagens de algo, à sua própria maneira- que era pertinente à anti-forma, mas as operações que fariam a força da gravidade aparente [...]” (BOIS; KRAUSS, 2000, p.97-98).



Eva Hesse. Untitled (Rope Piece), 1969-70

Em seu comentário sobre o informe, Bataille afirma que aquilo que ele designa “carece de direito próprio em qualquer sentido e se deixa esmagar em todo lugar”. Estas características do informe permite-nos associá-lo ao abjeto na medida em que ambos os conceitos dizem respeito a estas existências “esmagadas” por forças “superiores”. Tanto o abjeto, esta “massa amorfa” da sociedade a qual se refere Bataille, quanto o informe estão situados no campo inferior e heterogêneo sendo marcados pela “precariedade” (MORAES, 2005, p.112).

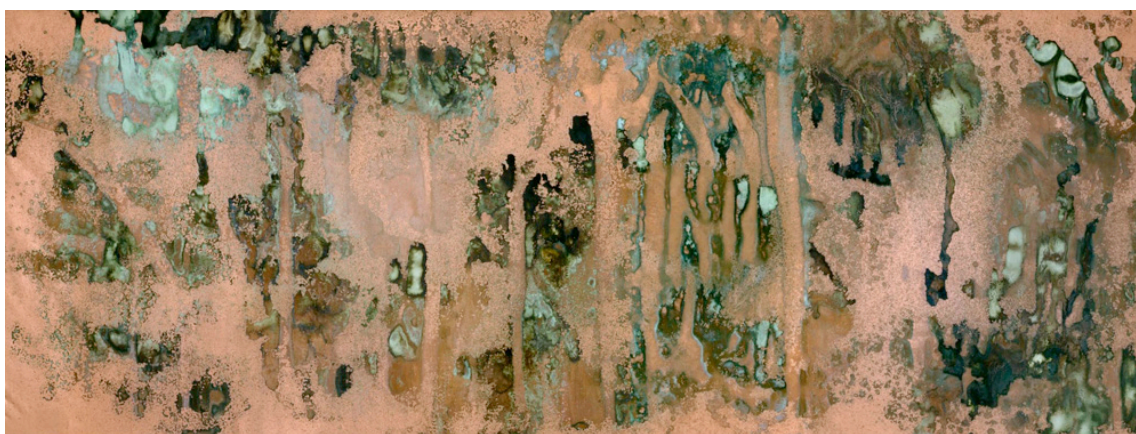
O trabalho de Eva Hesse exposto na *Abject Art (Untitled (Rope Piece), 1969-70)* parece-nos acenar para estas questões. Formado por fios amarelados que, suspensos, se entrelaçam, a artista constrói um objeto que destaca o efeito da gravidade sem, no entanto, pleitear sustentá-lo. Os fios emaranhados são frágeis e a precariedade do material é evidente. O objeto parece desmontar-se diante dos nossos olhos e o seu aspecto débil só pode ser percebido através desta operação que permite que sobre a obra incida a gravidade, força que é fundamental para a sua própria formação informe e abjeta.

O *Dicionário Crítico* começa por comentar o conceito de *arquitetura*, que cremos nos

ser bastante útil neste momento. Bataille (2003c) o define como “a expressão do ser das sociedades”. A arquitetura é a forma, e a forma é o ideal contra o qual o autor dirige as suas palavras: “somente o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, expressa-se nas composições arquitetônicas propriamente ditas” (BATAILLE, 2003, p.145).

O abjeto e o informe, ao serem pensados como dimensões performativas, podem ser entendidos como o modo pelo qual as expressões arquiteturais são problematizadas e, com elas, a dependência da matéria em relação à ideia: “Bataille se opõe [...] a esta 'chusma arquitetural' que 'exprime' - e, portanto, induz, impõe - ao 'ser das sociedades' uma 'abertura' concreta pelo caminho da 'monstruosidade bestial': ou seja, ele reivindica uma forma que funcione como abertura para a 'elemento perturbador', para a 'insubordinação dos fatos materiais'" (MORAES, 2005, p.111).

A título de conclusão deste tópico, gostaríamos de comentar uma obra presente na mostra do *Whitney* que, cremos, consegue conjugar o abjeto e o informe tanto a partir de sua operacionalidade como a partir do uso de materiais “baixos”.



Andy Warhol. Oxidation Painting, 1978.

Em referência clara ao expressionismo abstrato pollockiano, Andy Warhol constrói *Oxidation Painting* (1978). Uma tela metálica deitada sobre o chão do seu estúdio serve como base para o trabalho. Warhol convida amigos para que, ao redor da tela, urinem sobre a sua superfície, fazendo com que a oxidação decorrente da acidez do mijo em contato com o metal forme traços abstratos e de colorações enferrujadas. Desta forma, Warhol consegue questionar a verticalidade, deixar ver a operacionalidade do seu trabalho e, ao mesmo tempo, utilizar excrementos corporais em sua composição. *Oxidation Painting* é capaz de unir o abjeto e o informe de forma clara e, principalmente, tomando-os a partir do seu caráter performativo.

III.4 Breves Comentários

Começamos este capítulo com as proposições de Deleuze e Guatarri sobre a formação dos conceitos, sendo a compreensão a partir da atenção aos componentes que os constituem o que justifica o nosso esforço por aproximar o abjeto ao grotesco e ao informe. Procuramos perceber como estes conceitos apresentam características semelhantes devido à proximidade dos problemas a que dizem respeito e como, ao pô-los em diálogo, podemos notar uma certa movimentação que vai de um a outro; uma espécie de comunicação que nos ajuda a determiná-los e entender melhor as suas histórias.

Este nosso movimento só foi possível porque na *Abject Art* identificamos algumas obras que dialogavam tanto com o grotesco, quanto com o informe. Deste modo, podemos pensar também que a invocação de outras estéticas para compor uma exposição sobre o abjeto trata-se de uma estratégia curatorial que, ao conectá-lo a outros conceitos, prolifera os caminhos que os espectadores podem trilhar caso desejem compreender a que se refere a arte abjeta.

A aproximação do abjeto ao informe nos põe algumas questões sobre o processo de materialização desta forma abjeta e sobre a possibilidade de entendê-la operacionalmente como um processo de “alteração”. No próximo capítulo, ao abordarmos a apropriação do abjeto pelos estudos *queer*, gostaríamos de levar estas e outras questões adiante.

Capítulo IV – O *Queer* e o Abjeto

Na *Abject Art*, algumas obras dialogavam com as questões de gênero e sexualidade e, como vimos a partir de comentários dos curadores (HOUSER *et al*, 1993, p.7), estes foram temas fundamentais na mostra. Neste capítulo, dedicamo-nos a discutir a relação entre eles e o abjeto.

Em um primeiro momento, a fim de localizarmos o surgimento do abjeto nos estudos *queer*, apresentamos a formação destes estudos a partir da influência do pós-estruturalismo francês e dos Estudos Culturais norte-americanos.

A partir do trabalho de Adrian Piper exibido no Whitney Museum (*I Embody*, 1975), continuamos a discussão sobre o gênero evidenciando o seu caráter performativo. Utilizamos a teoria da performatividade de Judith Butler para que possamos pensar no modo como os corpos se tornam matéria e como a coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais sustentam a heteronormatividade.

Partindo da fotografia de Robert Mapplethorpe (*Self-Portrait*, 1978) e da escultura de Nancy Grossman (*Head 1968*, 1968) -que também estavam presentes na mostra- iniciamos uma discussão sobre o sadomasoquismo e o *fisting* como experiências apoiadas na “dessexualização” e “desidentificação”, defendendo-as como práticas subversivas em relação à heteronormatividade.

Por fim, apresentamos o conceito de *corpos abjetos* como utilizados pelos estudos *queer* e voltamos às teorias de Julia Kristeva e Georges Bataille para que, ao compará-las às proposições de Butler, discutamos mais uma vez as formações do abjeto.

IV.1 A crítica *Queer*

Os estudos *queer* surgem na transição dos anos 80 e 90 na academia estadunidense, paralelamente ao que se chama de políticas *queer*. Tentar precisar o grau de influência das práticas políticas no desenvolvimento da teoria, ou vice-versa, não é uma tarefa fácil. O que podemos afirmar é que tanto uma quanto outra emergem concomitantemente em um processo contínuo de retroalimentação.

O contexto marcado pelo conservadorismo da Era Reagan e o surgimento do HIV/AIDS demandava uma nova articulação política, bem como conceitos filosóficos, proposições científicas e afecções estéticas que dessem conta de problemas da contemporaneidade, especialmente no que diz respeito aos marcadores sociais da diferença e à opressão de determinados corpos e modos de vida.

Inicialmente, faz-se necessário uma explicação a respeito da palavra *queer* para acompanharmos, então, a sua “trajetória espetacular” (WEEKS, 2011, p.221) e localizarmos nesses estudos o surgimento do abjeto. Um ditado britânico datado de alguns séculos afirma: “*there is nothing as queer as folk*”. Uma das traduções possíveis para esta frase seria: “não há nada tão *esquisito* quanto as pessoas”. *Queer*, assim, é sinônimo de algo raro, fora da ordem, excêntrico, estranho.

Com o decorrer dos anos, a palavra passa a ser utilizada com o objetivo de marcar negativamente comportamentos e sujeitos que se afastassem de normas hegemônicas, sendo direcionado a estas pessoas na forma de injúria, com o claro intuito de subjugar-las e mantê-las em situação inferior. Algum tempo depois, o “sujeito desviante” ao qual se refere *queer* passa a ser, majoritariamente, os desviantes sexuais.

O fato é que a palavra sofre um processo de ressignificação, passando a ser usada por aqueles a quem antes era dirigida em forma de ofensa, de modo a “positivá-la”. Ou seja, os “desviantes sexuais” tomam para si um termo antes utilizado para inferiorizá-los, fazendo da reapropriação uma estratégia política que, diante da injúria, não procura negá-la ou, sequer, busca um afastamento desta “zona abjeta”, mas causa uma espécie de *identificação estranha*, vislumbrando nela a possibilidade de coalizões políticas frutíferas e rearticulações diversas que permitam a dessemelhança e a abertura às formas singulares e à pluralidade de existências.

A primeira vez em que o conceito é usado no meio acadêmico para designar o movimento teórico/político que nos interessa aqui é em conferências de Teresa de Lauretis nos anos de 1990 e, em seguida, no texto *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* (1991), que serve de introdução a uma coletânea de artigos agrupados sob o sugestivo título de *Differences*.

Nas palavras da autora, “a 'Teoria Queer' trata-se de uma dupla ênfase -no trabalho conceitual e teórico da produção discursiva e no trabalho crítico e necessário de desconstrução dos nossos próprios discursos e seus silêncios construídos” (DE LAURETIS, 1991, p.3). Ao direcionar a crítica *queer* ao “nosso” discurso, de Lauretis sinaliza a sua erupção vinda de dentro mesmo dos estudos feministas e dos chamados “estudos gays e lésbicos”, evidenciando não se tratar de uma crítica exterior e completamente antagônica aos interesses destes movimentos/estudos, mas de um pensamento e estratégia de ação que partem do seu interior na intenção de ampliar o número de sujeitos aos quais diz respeito e, conseqüentemente, denunciar a invisibilização de determinados corpos também considerados “inferiores” por suas características (ou a falta de características assimiláveis) de gênero e sexualidade.

A crítica *queer*, no entanto, não tem sua origem apenas nestes estudos, mas forma-se a partir de uma série de conhecimentos científicos e filosóficos desenvolvidos e difundidos no final do século XX, tendo como referências principais o pós-estruturalismo francês e os Estudos Culturais norte-americanos (MISKOLCI, 2009).

Como afirma Annamarie Jagose no livro *Queer Theory: An Introduction* (2008), o pensamento pós-estruturalista é de fundamental importância para o entendimento da emergência da chamada teoria *queer*. A perspectiva humanista, reforçada pelo iluminismo ao posicionar o sujeito em lugar privilegiado, “como criador e intérprete das significações culturais e históricas, como agente esclarecido da crítica, como locutor de uma comunidade de discurso” (HALPERIN, 2007, p.10), vê-se abalada por um grande número de correntes teóricas que propõem a sua retirada de uma posição tão sólida e especial. Esforço este já empreendido pela filosofia batailleana.

A exemplo da crítica *cyborg* (HARAWAY, 1994), o *queer* insere-se também no campo da filosofia da ciência, contestando as próprias formas de produção de conhecimento pela comunidade científica ocidental. Uma das maneiras pelas quais esta ação toma forma é a crítica às epistemologias apoiadas em binarismos de sexo, gênero e sexualidade (o conceito de *macho* em oposição direta -e complementar- ao de *fêmea*, o de *homem* ao de *mulher* e o de *homossexual* ao de *heterossexual*). O questionamento destes binarismos, bem como das proposições científicas que neles se baseiam, tem como principal objetivo expor o caráter construído destes conceitos entendidos, portanto, como não-biológicos e abordados como elementos que não seriam naturalmente dados mas, ao contrário, conceitos culturalmente construídos a partir de uma série de normas que se impõem como verdadeiras a partir do processo de naturalização que os reconhecem como socialmente válidos.

Dentre os pensadores que mais diretamente impulsionaram os estudos *queer* e que estão ligados a esta corrente pós-estruturalista, chamamos atenção para o trabalho de Michel Foucault. As proposições foucaultianas sobre poder/saber são fundamentais para as articulações iniciais destes estudos. A descentralização do poder e seu entendimento como difuso e relacional, permeando todos os corpos e relações, está em sintonia com este movimento de crítica ao sujeito iluminista. O corpo, como espaço privilegiado destas tensões, deixa de ser visto como um aspecto negado pelas relações de poder na era capitalista para ser compreendido a partir da sua conformação por esse mesmo poder: “nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal do que o exercício do poder” (FOUCAULT, p.147, 1979b).

No primeiro volume da sua *História da Sexualidade*, Foucault (1979a) questiona a hipótese repressiva adotada por muito tempo pelas ciências sociais interessadas na

sexualidade. O autor afirma um poder produtivo responsável pela própria criação destes “sujeitos desviantes” através da sua naturalização sustentada por categorias discursivas. Como comenta Miskolci (2009, p.153), “a sexualidade não é proibida, antes produzida por meio de discursos. Ao expor e analisar a invenção do homossexual, ele [Foucault] mostrou que identidades sociais são efeitos da forma como o conhecimento é organizado e que tal produção social de identidades é 'naturalizada' nos saberes dominantes”. A crítica foucaultiana é fundamental, deste modo, para o questionamento das políticas identitárias formuladas pelos estudos *queer*.

Soma-se às contribuições de Foucault, a metodologia desconstrucionista de Jacques Derrida, que também ecoa fortemente nestes estudos. O conceito de *suplementaridade* apresentado pelo autor possibilita saídas dos modelos de produção de conhecimento sustentados em binarismos e essencialismos -como os que já citamos anteriormente acerca de sexo, gênero e sexualidade- e também das proposições dialéticas baseadas em pólos extremos em oposição direta:

A suplementaridade mostra que significados são organizados por meio de diferenças em uma dinâmica de presença e ausência, ou seja, o que parece estar fora de um sistema já está dentro dele e o que parece natural é histórico. [...] Este procedimento analítico que mostra o implícito dentro de uma oposição binária costuma ser chamado de desconstrução. Desconstruir é explicitar o jogo entre presença e ausência, e a suplementaridade é o efeito da interpretação porque oposições binárias como a de hetero/homossexualidade, são reatualizadas e reforçadas em todo ato de significação, de forma que estamos sempre dentro de uma lógica binária que, toda vez que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever em suas próprias bases (MISKOLCI, 2009, p.153).

Do mesmo modo, Foucault e Derrida foram grandes influências para os Estudos Culturais norte-americanos que, por sua vez, deram origem ao que podemos chamar de *estudos subalternos*; o que inclui os estudos *queer* e também os chamados *pós-coloniais*. O movimento dos Estudos Culturais em relação à atenção ao que se considerava como uma cultura popular “inferior” -em oposição à “alta” cultura erudita- parece-nos interessante por se direcionar, resguardadas as limitações desta comparação, a este aspecto “baixo” ao qual está ligado o abjeto. Este movimento inspirou a teoria *queer* a uma primeira estratégia de “analítica da normalização” (MISKOLCI, 2009) dedicada às abordagens de produtos da cultura de massa que buscavam evidenciar como normas hegemônicas eram afirmadas e rearticuladas nestes produtos.

Apesar de origens semelhantes, os estudos *queer* e pós-coloniais são marcados por uma diferença fundamental no que diz respeito a uma certa localização de experiências e sujeitos:

Enquanto os estudos da diáspora se apóiam, em maior ou menor grau, na existência de uma origem cultural e/ou étnica alternativa a que podem recorrer, o queer lida com sujeitos sem alternativa passada nem localização presente, daí frases como “estamos em toda parte” ou “estranhos internos à sociedade” que demonstram o paradoxo de presença e invisibilidade, internalidade e exclusão (MISKOLCI, 2009 p.161).

Estes paradoxos são tornados mais visíveis a partir do conceito de complementaridade, de Derrida, ao qual nos referimos. Ele, em associação a outras ideias pós-estruturalistas a respeito da constituição subjetiva e das conformações corporais, permitem que o conceito de *heteronormatividade* surja nos estudos *queer* como uma das principais ferramentas de análise crítica.

Nos estudos gays e lésbicos, a *heterossexualidade compulsória* designava o processo pelo qual a heterossexualidade mantinha-se hegemônica. O conceito procurava compreender como o imperativo de identificação heterossexual incidia sobre os sujeitos, fazendo com que a homossexualidade fosse apresentada como desvio. A *heteronormatividade* parece ir além, defendendo que a norma heterossexual também é responsável por “guiar” modos de vida de sujeitos não-heterossexuais.

O foco queer na heteronormatividade não equivale a uma defesa de sujeitos não-heterossexuais, pois ele é, antes de mais nada, definidor do empreendimento desconstrutivista dessa corrente teórica com relação à ordem social e os pressupostos que embasam toda uma visão de mundo, práticas e até mesmo uma epistemologia. Em síntese, o estudo da sexualidade necessariamente implica explorar os meandros da heteronormatividade, tanto a homofobia materializada em mecanismos de interdição e controle das relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo, quanto a padronização heteronormativa dos homo orientados (MISKOLCI, 2009, p.158)

A heteronormatividade é entendida, então, como um processo majoritário que incide sobre um número diverso de sujeitos, sejam heterossexuais ou não. Seria a norma vigente da ordem sexual, cujo afastamento geraria o desvio e, conseqüentemente, o risco. Os *corpos abjetos* e os socialmente aceitos seriam assim considerados, no caso específico da sexualidade, de acordo com o seu afastamento ou proximidade desta norma.

Para que possamos desenvolver melhor estas e outras ideias dos estudos *queer* visando discutir a emergência do abjeto nesses estudos, aprofundamos-nos, a seguir, nas proposições de Judith Butler sobre a performatividade de gênero e discutimos a aproximação destas ideias com o trabalho de Adrian Piper, exposto na *Abject Art*.

IV.2 Seres Míticos



Adrian Piper. I Embody, 1975.

I Embody (1975), trabalho de Adrian Piper escolhido para ser exibido na *Abject Art*, trata-se de um fragmento de uma ação muito mais ampla da artista. Durante quatro anos, de 1972 a 1976, Piper dedicou-se à performance que chamou de *The Mythic Being*. Nela, a artista incorporava este ser mítico a que se refere. Com uma peruca *black power*, óculos escuros e um farto bigode, ela construiu o seu personagem que, sempre fumando cigarros e vestindo roupas convencionalmente tidas como masculinas, circulava por Nova Iorque.

Piper, como o ser mítico, andava pelas ruas da cidade frequentando praças, estabelecimentos comerciais e aberturas de exposições em galerias de arte. Sempre buscando comportar-se como um “homem de verdade”, a artista esforçava-se por imitar os gestos tidos como masculinos: o sentar com as pernas abertas (proibido desde muito cedo às meninas que devem “se preservar”), o andar impositivo, com o peitoral projetado para frente (como fazem os homens para exaltar a sua força e “impor respeito”) e mesmo o “jeito masculino” de fumar um cigarro (que jamais deve ser delicado como o modo das damas).

A artista construía para si um corpo masculino a partir da repetição de determinadas ações e, através da reiterada citação deste atos, evidenciava a relação entre gênero e performatividade, tema pelo qual iniciamos a nossa discussão.

Para Judith Butler, o gênero não seria, de modo algum, constituído biologicamente. Tampouco seria apenas um constructo cultural que habitaria os corpos paulatinamente após o seu nascimento. Ao contrário, a autora defende que os corpos só se tornam inteligíveis e,

portanto, entendidos como “vida”, uma vez que são generificados. O gênero, para ela, constituiria-se a partir da repetição de determinadas normas sendo, portanto, um gênero performativo.

Tomando a máxima beauvoiriana que afirma que “não se nasce mulher, torna-se” (BEAUVOIR, 1970), Butler encontra um ponto de partida para os seus argumentos. Concordando em termos com a autora, ela defende que a sua proposição, no que apresenta de mais útil, alerta para o fato de que “mulher” é uma categoria em progresso, “um tornar-se, uma construção que não se pode afirmar como origem ou fim. Como uma prática discursiva em curso, ela está aberta à intervenção e ressignificação. Mesmo quando o gênero parece se solidificar, é ele mesmo uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por diversos meios sociais” (BUTLER, 2006, p.45). Apesar desta concordância preliminar, Butler aponta certa “falha” nesta proposição de Beauvoir, uma vez que a autora, na intenção de afirmar o gênero como uma construção social, acaba por proclamar a existência de um corpo anterior que seria livre destas categorias:

“Não se nasce mulher, torna-se”. A frase é estranha e mesmo sem sentido. Como alguém pode se tornar uma mulher se antes não fora uma? E quem é esse “alguém” responsável por tornar? Existe algum humano que se torna o seu gênero em determinado momento? É correto assumir que esse humano não era o seu gênero antes de se tornar um gênero? Como alguém “torna-se” um gênero? Qual é o momento ou mecanismo da construção do gênero? E, talvez mais pertinentemente, quando este mecanismo chega à cena cultural para transformar o ser humano em um ser generificado? (BUTLER, 2006, p.151)

Segundo Butler, um ser humano não é entendido como tal sem que antes seja concebido como sendo culturalmente construído, o que inclui a sua localização em um gênero masculino *ou* feminino. Deste modo, os corpos são fabricados pelos próprios discursos que sobre eles incidem e, ao mesmo tempo, os conformam, o que revela a forte tendência foucaultiana dos argumentos da autora. Ou seja, esse corpo que Beauvoir afirma como sendo pré-discursivo e desprovido da categoria de gênero não existe, uma vez que só a sua assimilação cultural generificada permitiria a sua inteligibilidade e, conseqüentemente, o seu aval para existir enquanto vida digna de ser vivida.

São estes argumentos que também permitem a Butler realizar uma análise crítica das proposições de Julia Kristeva, que gostaríamos de retomar momentaneamente com o intuito de, ao comparar as afirmações das autoras, começar a discutir também como o abjeto é por elas concebido como conceito bastante distinto.

Como vimos no primeiro capítulo, Kristeva reserva ao corpo materno uma qualidade

especial que, segundo ela, apontaria para as possibilidades de subversão da lei paterna pela *linguagem poética*. A autora afirma que este corpo -nomeado por ela como *semiótico*- seria um local privilegiado ainda não inserido no simbólico e, portanto, livre das determinações características deste campo sendo, assim como a linguagem poética, um espaço livre destas orientações categóricas e nos quais “significados múltiplos e o não encerramento semântico prevalecem” (BUTLER, 2006, p.108). Contra esta concepção, Butler argumenta:

Kristeva descreve o corpo materno como tendo um conjunto de significados que são anteriores à própria cultura. Ela, então, defende a noção de cultura como uma estrutura paternal e delimita a maternidade como uma realidade essencialmente pré-cultural. As suas descrições naturalísticas do corpo materno reifica a maternidade e exclui uma análise da sua construção cultural e da sua variabilidade. Também consideramos que o que Kristeva reivindica descobrir no corpo materno pré-discursivo é, ele mesmo, uma produção de um dado discurso histórico, um *efeito* da cultura e não os seus segredos ou causa primária (BUTLER, 2006 p.109).

Deste modo, a tentativa de Kristeva de constituir o corpo materno como o local privilegiado de subversão falha por, de certa maneira, reforçar a lei paterna como o único local da cultura e, ao posicionar o corpo materno como o “abjeto primordial”, reiterar os pressupostos de constituição deste corpo como ligado, inevitavelmente, ao natural, trazendo outra vez a distinção “homem-cultura” em oposição à “mulher-natureza”, contra a qual os movimentos feministas há muito já argumentaram.

No que diz respeito ao questionamento sobre os mecanismos de construção de gênero, Butler compreende-o a partir do conceito de *performatividade*. Além das teorias de Derrida e Foucault que mencionamos no tópico anterior, a autora utiliza as proposições do filósofo inglês John Langshaw Austin sobre os *atos de fala* para definir o gênero como uma construção performativa. Segundo o autor, cujo interesse volta-se à teoria da linguagem, os atos de fala não podem ser entendidos como apenas descritivos, sendo também responsáveis pela própria “construção” daquilo que nomeiam. Para exemplificar a teoria austiniana, Butler faz uso do ato de fala performativo que tem lugar nas cerimônias de casamento, a partir do momento em que o juiz pronuncia a sentença: “Eu os declaro marido e mulher”. Este ato, entendido em sua dimensão performativa, não apenas descreve a união que se inicia nestes rituais mas também (re)produz certa “heterossexualização dos laços sociais” (BUTLER, 2011, p.170); autorizada e legitimada:

Atos performativos são formas do discurso impositivo: a maioria destes atos, por exemplo, são sentenças que, ao serem pronunciadas, também efetuam uma certa ação e realizam um poder vinculativo. Implicada em uma rede de autorização e punição, atos performativos tendem a incluir sentenças legais, batismos, inaugurações, declarações de propriedade, sentenças que não

apenas realizam uma ação, mas conferem um poder vinculativo na ação realizada. Se o poder do discurso de produzir aquilo a que nomeia está ligado à questão da performatividade, então os atos performativos são um domínio no qual o poder atua como discurso (BUTLER, 2011, p.171).

O gênero como construção performativa teria início, segundo os argumentos butlerianos, antes mesmo do nascimento. Ao realizar os exames de ultrassom, os atos de fala performativos dos médicos que sentenciam: “É uma menina” ou “É um menino”, dariam início a uma série de ações (estas também performativas) engendradas com o fim de manter, a qualquer custo, o sexo atribuído ao feto; o que inclui a escolha de um nome, roupas e cores que estejam “de acordo” com esse gesto performativo inicial. Esta primeira atribuição/construção do sexo seria o ponto de partida para um conjunto de ações que visam estabilizá-lo através de atos cuja intenção seria a de manter uma suposta coerência entre as categorias de sexo, gênero, desejo e práticas sexuais. Deste modo, a frase “é um menino”, por exemplo, trata-se de um gesto que materializa o corpo ao qual se dirige, fazendo com que outros atores sociais (médicos, familiares, educadores etc.) o conduzam para que o corpo macho (sexo) seja também correspondente ao corpo masculino (gênero) que, por sua vez, expresse desejo pelo sexo feminino supostamente oposto (desejo *-heterossexual*), com o qual deve relacionar-se de determinada forma (práticas sexuais).

Estes atos performativos não podem ser lidos como gestos singulares mas, ao contrário, devem ser interpretados como “citações”. Ou seja, ações reiterativas “que são o poder em sua insistência e instabilidade” (BUTLER, 2011, p.171), de modo que ele -o poder- não deve ser associado às posições de autoridade e muito menos a qualquer “vontade” daqueles que as executam (a exemplo dos juízes, padres e médicos), mas só pode ser atribuído ao próprio caráter citacional destes gestos reiterativos: “este poder de vínculo não é encontrado nem na pessoa do juiz [para continuarmos no exemplo do casamento] nem na sua vontade, mas no legado citacional através do qual um 'ato' contemporâneo emerge no contexto de uma cadeia de convenções vinculadas” (BUTLER, 2011, p.171). Os argumentos de Butler, como podemos perceber, acabam por invocar a condição foucaultiana de “sujeitos” produzidos como efeitos do discurso, o que responde ao seu questionamento sobre quem seria este “alguém” que transformaria um corpo em determinado gênero. O corpo, podemos perceber, é um *locus* privilegiado do poder, como nos lembra o ser mítico de Piper.



Adrian Piper. I Am the Locus #2, 1975

O gênero, portanto, seria construído a partir da repetição de um conjunto de normas pelas quais podemos entendê-los a partir de um posicionamento binário que define qualidades e competências próprias de homens em oposição a características e habilidades peculiares às mulheres, fazendo-nos perceber tudo de forma essencializada e nos afastando do questionamento das normas e convenções que são a todo o tempo repetidas/reiteradas.

Deste modo, a heteronormatividade estaria sustentada a partir desta pretensa coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais que, por sua vez, são construídos a partir da constante reiteração destes atos performativos, cuja necessidade de contínua repetição evidencia, justamente, o seu caráter fictício e instabilidade: Se naturais, por que tamanho esforço para alinhar estas categorias?

Segundo Butler (2002b, p.64), “não há sujeito que seja ‘livre’ para evitar essas normas ou examiná-las a distância. Ao contrário, estas normas constituem o sujeito de maneira retroativa, mediante sua repetição; o sujeito é precisamente o efeito dessa repetição”. Sobre as capacidades subversivas de atuação, Butler argumenta que

O que poderíamos chamar de "capacidade de atuação", "Liberdade", ou "possibilidade" é sempre uma prerrogativa política produzida pelas lacunas que se abrem nestas normas reguladoras, no processo de interpelação dessas normas e sua auto-repetição. A liberdade, a possibilidade e a capacidade de atuação não são de natureza abstrata e não precedem o social, mas sempre se estabelece no interior de relações de poder (BUTLER, 2002b, p.64).

Deste modo, entendemos que a própria condição normativa e reguladora propicia o espaço para a subversão e mesmo cria sujeitos ou ações marginais em relação a ela.

A ação de Adrian Piper não consistia apenas na performance que tinha lugar quando ela

incorporava o ser mítico, mas pode ser dividida em três etapas: o ato performático, o seu registro e sua circulação. Estas fases, gostaríamos de argumentar, sustentam exatamente a “materialização” deste corpo através da citação reiterada, da subversão decorrente desta repetição e da exposição da artificialidade do seu gesto.

Comentamos, no início deste tópico, o modo como a artista construía seu corpo a partir da repetida “mímica” dos trejeitos tradicionalmente masculinos. Além da performance urbana, Piper fotografava as suas ações, utilizando o material registrado de dois modos distintos.

Mensalmente, a artista publicava na seção de anúncios da revista *Village Voice* algumas das suas fotos travestida, adicionando a elas balões como os das revistas em quadrinhos, onde estavam escritas uma série de frases como “*It doesn't matter who you are*”, “*I embody everything you hate*”, e “*surrounded and constrained*”. Além destas sentenças, ela utilizava algumas frases do seu diário pessoal, escritas quando ela era ainda uma adolescente, que continham dizeres como: “*Today was the first day of school. The only decent boys in my class are Robbie and Clyde. I think I like Clyde*”. Estas e outras frases revelavam uma espécie de “universo feminino” que, em contraste com os gestos e caracterização da artista, contribuíam para o embaralhar das categorias de gênero.

Ao publicar estas fotos em um periódico, Piper fazia com que sua ação se multiplicasse, que o ser mítico fosse reproduzido em larga escala e chegasse aos mais variados lugares, como as casas dos leitores e outros tantos locais onde iam parar as revistas. Esta circulação, cremos, pode ser comparada ao processo de reiteração das construções de gênero. Piper fazia-se repetir e, nesta repetição, construía um corpo híbrido que questionava as normas regulatórias do gênero e da sexualidade.



Adrian Piper. Mythic Being Still #6, 1973

Outras fotos apresenta-nos a “montagem” do ser mítico. Nelas vemos a artista em frente ao espelho criando o seu “personagem”; pondo a peruca, ajeitando o bigode; “se” construindo. Ao expor estas fotos como parte do seu trabalho, Piper evidencia o caráter fictício do seu ser, mas não apenas dele. cremos que a artificialidade que a artista faz questão de explicitar acaba por dizer respeito à construção do corpo a partir do seu gênero, terminando por revelar homens e mulheres como os verdadeiros seres míticos.

IV.3 Práticas Sexuais de Resistência



Self-Portrait. Robert Mapplethorpe, 1978.

Voltemos a nossa atenção a outras obras exposta na mostra do *Whitney* para continuarmos a discussão sobre a normalização corporal heteronormativa e algumas práticas que parecem ter o potencial de subvertê-la; para as conformações corporais em zonas e sistemas categorizados por supostas funções naturais e para as possibilidades de subversão destas demandas de territorialização corporal através dessa “capacidade de atuação” a que se refere Butler (2002, p.64).

A obra de Mapplethorpe que integrou a *Abject Art* trata-se de um autorretrato em preto e branco. Nele vemos o artista de costas, nos olhando diretamente, vestindo calças e botas de couro, com um pé no chão de madeira e outro apoiado em um móvel coberto por um lençol

branco, deixando suas nádegas expostas enquanto segura um chicote que sai do (ou entra no) seu ânus.

A cabeça de Mapplethorpe inclina-se para baixo e o seu ânus, ao contrário, dirige-se para o alto. Como comentamos no primeiro capítulo, quando apresentamos as proposições batailleanas, é a teoria de Darwin sobre a evolução humana que permite a Freud fundar as suas teorias psicanálticas a partir do processo de repressão anal consequente da elevação humana.

Mapplethorpe, ao elevar o seu ânus, remete-nos outra vez à associação entre o abjeto e a filosofia do baixo de Bataille e também às teorias kristevanas sobre a concepção do conceito a partir dos excrementos corporais; nos mostrando claramente as possíveis ligações entre a imagem acima e estas teorias que já discutimos anteriormente.

Gostaríamos, então, de direcionar a nossa discussão a outros aspectos, precisamente aos que dizem respeito às conformações corporais que começamos a pôr em questão a partir do trabalho de Adrian Piper. Para isso, iniciamos por associar a obra de Mapplethorpe às práticas sadomasoquistas evocadas a partir do chicote e das roupas de couro negro que compõem o seu autorretrato.

Sadomasoquismo. Etimologicamente, a palavra que designa uma série de práticas sexuais deriva-se de adjetivos formados a partir do nome de dois escritores: O Marquês de Sade e Sacher-Masoch. A fim de que possamos compreender melhor a que nos referimos, faremos, de início, alguns comentários sobre as divergências entre o sadismo e o masoquismo para que, em seguida, possamos abordar a união destes conceitos e a suas denominações enquanto práticas *queer*.

Segundo Gilles Deleuze (2009), haveria uma associação demasiada rápida e descuidada entre o sadismo e o masoquismo, o que não permitiria a compreensão de suas particularidades, uma vez que são tomados como elementos complementares, unidos e delimitados na expressão “sadomasoquista”. Ao analisar as obras dos autores, Deleuze propõe distinções entre os termos, que gostaríamos de expor neste momento na intenção de nos referirmos mais adequadamente ao trabalho de Mapplethorpe e a *Head 1968*, escultura de Nancy Grossman, que também fazia parte da mostra do Whitney.



Head 1968. Nancy Grossman, 1968

Uma primeira afirmação a ser feita sobre as obras dos autores -Sade e Masoch- é a de que ambas dizem respeito a uma “violência que fala de erotismo” (DELEUZE, 2009, p.19). A partir daí, cabe-nos compreender os modos particulares como cada um deles dirige-se a esta violência erótica e como estas estratégias nos permitem pensar tanto na invocação como na subversão das leis que se apóiam em determinadas ordens sexuais.

Apesar da pornografia relacionar-se também ao jogo entre violência e erotização, devemos afastar Sade e Masoch (e, com eles, Mapplethorpe e Grossman) desta perspectiva pornográfica que estaria apoiada em “palavras de ordem (faça isso, aquilo...) seguidas de descrições obscenas”, acabando por associar violência e erotismo de uma forma “rudimentar” (DELEUZE, 2009, p.19).

Isso não quer dizer que nos escritos dos autores não existam palavras de ordem e descrições. Na verdade, elas são abundantes em seus textos. O que os difere da literatura pornográfica seria a não redução da linguagem erótica “às funções elementares de mando e descrição”, o que permite a Deleuze (2009, p.21) associá-los mais a uma *pornologia* do que, propriamente, a uma *pornografia*: “é preciso que a linguagem imperativa e descritiva se supere, indo a uma função mais elevada. É preciso que o elemento pessoal reflita e passe para o impessoal” (DELEUZE, 2009, p.25).

O sadismo, segundo o autor, estaria baseado no rompimento da lei, enquanto o masoquismo estaria sustentado exatamente nela: “o masoquista elabora contratos, enquanto o

sádico abomina e rasga todo tipo de contrato. O sádico precisa de instituições e o masoquista de relações contratuais. [...] A possessão é a loucura própria do sadismo; o pacto, a do masoquismo” (DELEUZE, 2009, p.223).

As vítimas dos libertinos sádicos não têm saída. Estão ali, possuídas e expostas a toda dor e humilhação, quer queiram, quer não. Ouvem as proclamações dos seus algozes e os escutam proferir constituições próprias que lhes outorgam poderes absolutos. Esta “confissão” sádica, no entanto, não tem por objetivo o convencimento da vítima acerca destes ideais subversivos e autoritários. Ao contrário, fazem-nas sentir na pele a imposição destas leis que são “aplicadas” através de movimentos velozes e repetidos; como os chicotes que açoitam as pobres almas escolhidas como ouvintes desta instituição perversa.

Não haveria nenhuma intenção “pedagógica” nestes atos, mas sim funções “demonstrativas”: “Trata-se de demonstrar a identidade entre violência e demonstração” (DELEUZE, 2009, p.21). Este movimento descritivo dos sádicos teria uma “dupla linguagem” que representaria tanto um *elemento pessoal* -que diria respeito aos gostos pessoais do algoz, às suas práticas preferidas e desejos que, pela lei oficial, deveriam ser reprimidos sob penas morais e legais-, como também diria respeito a um *elemento impessoal* -que relacionaria esta violência a “uma Ideia de razão pura, com uma demonstração terrível, capaz de subordinar a si o outro elemento” (DELEUZE, 2009, p.22).

A violência erótica própria do masoquismo se diferenciaria radicalmente das proposições sádicas, sendo a função pedagógica ignorada pelo sadismo exatamente a sua base. Se tomamos como exemplo *A Vênus das Peles*, obra mais conhecida de Sacher-Masoch, percebemos que o prazer de Séverin, protagonista da história, não está apenas no deleite proveniente da dor ao ser açoitado por sua musa, Wanda. Mas consiste no próprio processo de tomar uma senhora pudica e recatada e transformá-la em sua dominadora, vendo surgir nela o prazer em se instaurar como dona absoluta do seu corpo subserviente e adorador, que implora por tocá-la e se satisfaz com a mínima atenção e desprezo com o qual ela passa a lhe dedicar. O prazer do masoquista, na literatura de Sacher-Masoch, consiste propriamente nesta formação pedagógica da “mulher déspota”, no seu convencimento a assinar o pacto que lhe atribui total poder sobre um corpo que clama por punição, sem o qual a relação masoquista não pode jamais existir (DELEUZE, 2009, p.23).

Em comparação aos atos repetidos da *demonstração* sádica, estaria uma certa função *dialética* do masoquismo, apoiada no movimento que permite à vítima (o masoquista), falar através do seu carrasco (a mulher déspota):

o herói masoquista parece educado, formado pela mulher autoritária, porém

mais profundamente é ele que a forma e a traveste, soprando-lhe também as palavras duras que deve dizer. É a vítima que fala através do carrasco, sem comedimento. A dialética não significa simplesmente uma circulação do discurso, mas transferências e deslocamentos desse tipo, que fazem com que a mesma cena seja simultaneamente representada em diversos níveis, seguindo inversões e desdobramentos na distribuição de papéis e linguagens (DELEUZE, 2009, p.25).

O elemento *pessoal* dos atos masoquistas também transmutam-se no *impessoal*, uma vez que toda dor e submissão por que passam os súditos dirigem-se a uma espécie de “ascensão Ideal” (DELEUZE, 2009, p.22) que tem lugar através da associação entre as imagens da déspota a obras de arte. O desejo masoquista é fundamentalmente sustentado por estas imagens das suas musas em posições estáticas, em *figuras artísticas* com dimensões pictóricas (como Wanda usando o casaco de peles e parada, como uma estátua, a segurar o chicote com que posteriormente açoitará Séverin) que levam o masoquista observador a uma espécie de “sentimento religioso”, “nada sensual”: “Do corpo à obra de arte, da obra de arte às Ideias, há toda uma ascensão que se faz a base de chicotadas” (DELEUZE, 2009, p.24).

Com as proposições de Deleuze e sua distinção entre características, funções e estratégias próprias do sadismo em contraste com as aspirações masoquistas, não pretendemos, de forma alguma, ignorar o amplo sentido que as palavras ganham posteriormente e, muito menos, negar a associação entre os dois termos -no conceito de sadomasoquismo- como uma junção equivocada. Ao contrário, cremos que ao nos permitirmos examiná-los em suas formas originárias, a partir das obras de Masoch e Sade, chegamos mais perto da compreensão da força que as práticas sadomasoquistas adquirem na sociedade contemporânea e das questões que elas colocam sobre a lei, a identidade e a ruptura da heteronormatividade que, como argumentamos, referem-se as obras de Grossman e Mapplethorpe.

Em uma entrevista sobre *sexo, poder e políticas de identidade*, Foucault (2004, p.260) afirma que “devemos compreender que, com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação. O sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa”.

Foucault não nega a importância das lutas por libertação sustentadas na afirmação da identidade principalmente, como ele faz questão de frisar na entrevista a qual nos referimos, em contextos nos quais elas não são respeitadas. Ou seja, estes problemas ainda não estão resolvidos e a política identitária continua a ter a sua importância. No entanto, esta estratégia seria limitada, sendo necessário “dar um passo adiante” (FOUCAULT, 2004, p.262). Um passo que, segundo ele, diz respeito à

criação de novas formas de vida, de relações, de amizades nas sociedades; a arte, a cultura de novas formas que se instaurassem por meio de nossas escolhas sexuais, éticas e políticas. Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa. (FOUCAULT, 2004, p.262)

Os limites das políticas identitárias estariam ligados a certo movimento de busca e descoberta dos segredos por detrás de determinada identidade sexual -o que caracteriza o dispositivo da sexualidade, como já comentamos. Uma vez que o problema passa a ser este e a identidade “tornar-se a lei, o princípio, o código de sua existência” estaríamos de volta a “uma forma de ética muito próxima à da heterossexualidade tradicional” (FOUCAULT, 2004, p.266), de modo que, fazendo uma associação com as proposições butlerianas, continuaríamos a exigir uma coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, ainda que este desejo não seja, necessariamente, o desejo heterossexual; o que nos impediria de dar vazão a estas formas criativas de vida que, segundo Foucault, necessitam ser alcançadas. O sadomasoquismo estaria aí incluído: como forma criativa de experienciar a sexualidade e com isso, a vida; como “criação real de novas possibilidades de prazer” (FOUCAULT, 2004, p.263); como uma forma de resistência ao poder que parte de dentro dele próprio.

A escultura de Nancy Grossman, que nos apresenta uma cabeça coberta por uma máscara de couro negro, aponta para esta problematização identitária das práticas sadomasoquistas que, muitas vezes, fazem do anonimato uma estratégia de deslocamento do desejo. Enquanto a imagem de Mapplethorpe faz referência à sua própria identidade ao inserir-se na categoria de autorretrato e exibir a face do artista (pondo em tensão a distinção ente público e privado), a cabeça criada por Grossman parece sugerir outras questões a partir deste prazer que não carece de “identificação” ou “individualização”.

Apesar de que *Self-Portrait* (1978), obra de Mapplethorpe escolhida para compor a *Abject Art*, exalte a identidade do autor, diversos outros trabalhos do artista dirigem-se a este aspecto de desidentificação ao qual nos referimos. Em um autorretrato de 1973, *Untitled (Self-Portrait)*, o fotógrafo aparece deitado em uma cama com uma máscara negra que nos deixa entrever apenas seus olhos, nariz e boca. Uma coleira está presa em seu pescoço e também desce até os seus testículos, envolvendo-os e fazendo com que o sangue permaneça nesta área, conferindo-lhes um aspecto de inchaço e rigidez. Diversos anéis metálicos adornam o pênis de Mapplethorpe que, deitado, abre suas pernas fazendo com que o seu ânus componha o primeiro plano da fotografia.



Robert Mapplethorpe. Untitled (Self-Portrait), 1973.

Ao comentar as proposições foucaultianas sob a ótica *queer*, David Halperin descreve o potencial deste deslocamento do desejo ao prazer, responsável por certa experiência de “desintegração identitária” que cremos ser útil na leitura destes trabalhos a partir do abjeto: “Ao contrário do desejo, que expressa a individualidade, a história e a identidade do sujeito, o prazer é dessubjetivador, impessoal: faz explodir a identidade, a subjetividade e dissolve o sujeito, ainda que provisoriamente, na continuidade sensorial do corpo, no sonho inconsciente da mente” (Halperin, 2002, p.117).

Para que o sadomasoquismo seja entendido na sua concepção criativa a partir da dessubjetivação, a ideia de violência comumente associada a esta prática deve ser questionada. O pensamento de que ela serve para liberar violências interiores deve dar lugar a uma violência erótica que tenha a ver mais com a criatividade do que com desejos reprimidos de agressão, que poderiam vir à tona de outra forma -como em assassinatos e torturas- se não fossem “extravasadas” nos guetos onde têm lugar. Como afirma Foucault (2004, p.263), esta seria uma “ideia estúpida”, uma vez que os seus praticantes costumam ser muito gentis entre si e que, ao inventarem novos prazeres utilizando o corpo de forma mais abrangente, baseiam-se no pacto, no contrato exigido nas relações masoquistas, como vimos a partir das proposições deleuzianas.

Não negamos que possa haver (e certamente há) o prazer em causar e sentir a dor, mas a prática sadomasoquista parece anular a instauração perversa da lei que sustenta as manifestações sádicas (tomadas no sentido estrito de como aplicadas por Sade). Gostaríamos de propor que na relação sádico-masoquista a violência absolutista e a humilhação sem limites, características do sadismo, perderia espaço para o contrato e a forma consensual do masoquismo. Assim, tomamos a junção dos termos enquanto prática subversiva mais no sentido libertador do que na sua forma opressiva e cruel. Nas palavras de Foucault:

Pode-se dizer que o S/M [sadosmasoquismo] é a erotização do poder, a erotização das relações estratégicas. O que me choca no S/M é a maneira como difere do poder social. O poder se caracteriza pelo fato de que ele constitui uma relação estratégica que se estabeleceu nas instituições. No seio das relações de poder, a mobilidade é o que limita, e certas fortalezas são muito difíceis de derrubar por terem sido institucionalizadas, porque sua influência é sensível no curso da justiça, nos códigos. Isso significa que as relações estratégicas entre os indivíduos se caracterizam pela rigidez. Dessa maneira, o jogo do S/M é muito interessante porque, enquanto relação estratégica, é sempre fluida. Há papéis, é claro, mas qualquer um sabe bem que esses papéis podem ser invertidos. Às vezes, quando o jogo começa, um é o mestre e, no fim, este que é escravo pode tornar-se mestre. Ou mesmo quando os papéis são estáveis, os protagonistas sabem muito bem que isso se trata de um jogo: ou as regras são transgredidas ou há um acordo, explícito ou tácito, que definem certas fronteiras. Este jogo é muito interessante enquanto fonte de prazer físico. Mas eu não diria que ele reproduz, no interior de uma relação erótica, a estrutura de uma relação de poder. É uma encenação de estruturas do poder em um jogo estratégico, capaz de procurar um prazer sexual ou físico. (FOUCAULT, 2004, p.270-271)

Mas como caracterizar o sadomasoquismo como prática de resistência⁷? Em primeiro lugar, devemos voltar às proposições foucaultianas sobre o poder que, como já vimos, permeia todas as relações, inclusive as que se pretendem subversivas. Quando questionado por um dos entrevistadores sobre as possibilidades de ruptura por corpos sempre “presos” ao poder, Foucault responde assumindo que esta concepção, tomada a partir da “prisão”, não é a melhor forma de entender a sua teoria. Ele assume que estamos em uma “luta”, mas que ela, de forma alguma, pode ser entendida como uma luta já vencida e a qual estaríamos “presos”. Ao contrário, ao afirmar que o poder permeia todos os corpos, Foucault chama atenção para o modo como ele está presente em qualquer relação e que, por isso, sempre estaríamos em uma “situação estratégica” (FOUCAULT, 2004, p.267). Se há luta, nós também participamos dela,

⁷ Parece-nos claro que as práticas sadomasoquistas afastam-se de perspectivas de resistência na medida em que são absorvidas pelo mercado em produtos culturais que os vendem como forma de vida, dando-as um status *chic* e apresentando-as como prontas para o consumo. No entanto, daremos ênfase aqui ao seu aspecto supostamente subversivo.

estejamos em vantagem ou não:

O que quero dizer é que temos a possibilidade de mudar a situação, que esta possibilidade existe sempre. Não podemos nos colocar fora da situação, em nenhum lugar estamos livres de toda relação de poder. Eu não quis dizer que somos sempre presos, pelo contrário, que somos sempre livres. Enfim, em poucas palavras, há sempre a possibilidade de mudar as coisas (FOUCAULT, 2004, p.267-268).

O sadomasoquismo seria, então, uma forma estratégica de atuar dentro do próprio poder, erotizando-o a partir da repetição, citando-o a partir da sua encenação, sendo o movimento de “desidentificação” e de “dessexualização” da sexualidade o que sustentaria o seu potencial subversivo em relação à heteronormatividade.

A dessexualização a que se refere Foucault diz respeito às formas de experienciar o prazer sem que utilizemos, necessariamente, o que se convencionou como “órgãos sexuais” (especificamente, a vagina e o pênis). Ela pode ser entendida como uma suspensão desta afirmação redutora de territórios nos quais o prazer é permitido ou, ainda, como um processo de *suprassexualização* no qual o corpo por inteiro pode ser tomado como um “órgão sexual” e, neste sentido, o “sexual” a que se refere o prazer se afastaria completamente destas áreas restritas as quais comumente chamamos de “sexo”.



Robert Mapplethorpe. Fisting, 1977.

Enquanto as práticas sadomasoquistas propõem a pluralidade das zonas “sexuais”, outras práticas, a exemplo do *fisting*, exploram exatamente as “zonas abjetas” como regiões de prazer. Ao privilegiar o ânus como local de intervenção sexual, o *fisting* causa o estranhamento das territorializações corporais divididas em zonas erógenas e excretoras, deixando clara a ineficiência destas classificações⁸. Ao pôr o ânus em primeiro plano, Mapplethorpe (em suas fotografias) e os *fistfuckers* (em suas práticas) provocam o questionamento sobre a repressão anal e o estigma da passividade através, propriamente, do abjeto.

Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2010) chamam a atenção para o caráter fantasmagórico da ameaça anal. Os autores enumeram uma série de frases comumente repetidas às crianças e que associam penetração anal à posição de inferioridade e humilhação, para afirmarem que

O sexo anal aparece inicialmente no imaginário coletivo como o pior, o abjeto, o que não deve ocorrer. Esse é seu significado original, seu sentido. Nesse estado inicial de enunciação, não aparece o ato da penetração, não há bunda nem pau, não há ânus nem dildo, o que se produz aí é a proibição, a ameaça, a negatividade, uma advertência fantasmagórica, perigosa, sem referente (SÁEZ; CARRASCOSA, 2010, p.8).

Deste modo, parece-nos clara a condição abjeta do ânus e o potencial subversivo do *fisting* através da dessexualização. Uma outra gramática corporal parece ser instaurada nestas relações: “a intensidade e duração da sensação, não o orgasmo, são seus valores essenciais”, afirma Halperin (2007, p.113) ao comentar sobre a prática, definido-a como uma espécie de “yoga anal”. Esta definição nos leva a pensar o *fisting* muito mais a partir de uma *ars erotica* do que de uma *scientia sexualis* (FOUCAULT, 1979a) o que, conseqüentemente, remete-nos às possibilidades de insubordinação resultantes do cuidado de si (FOUCAULT, 2005).

Desta forma, cremos ter deixado claro o modo como as práticas evocadas por Mapplethorpe e Grossman subvertem a coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais que sustentaria a heteronormatividade. Elas suspendem todas as categorias que são os seus pilares, deixando-a sem qualquer apoio; sem fundamento. Estes tipos de relações independem do *sexo* por abrir mão do contato com os “órgãos sexuais” (não que estes usos não existam nestas práticas, mas jamais podem ser entendidos como fundamentais). A questão do *gênero* é também posta em xeque uma vez que as relações se dão muito mais em termos de dominação/servidão ou de penetrante/penetrado do que por qualquer outro motivo (mais uma vez, não que as relações de gênero não existam -e muitas vezes elas podem ser associadas à produção do desejo sadomasoquista e *fister-* mas tampouco podem ser entendidas como

⁸ Apesar do *fisting* não se restringir a uma “prática anal”, uma vez que pode também utilizar a cavidade vaginal, resumimos os nossos comentários apenas a primeira modalidade.

essenciais a estas práticas -e aqui nos afastamos da concepção masoquista baseada no desejo de um *homem* por uma *mulher* déspota). O *desejo* que dá lugar ao prazer é, por sua vez, bastante diverso do que o previsto pela heteronormatividade, fugindo totalmente aos planos que garantiriam a formação de *homens* e *mulheres* (estes seres míticos aos quais faz referência Adrian Piper), com seus corpos, comportamentos e desejos controlados e servís à norma heterossexual.

Mas o que resultaria deste afastamento da heteronormatividade? Qual o custo desta subversão das categorias que a sustentam? Estas e outras questões podem ser respondidas a partir do conceito butleriano de *corpos abjetos*, que discutimos a seguir.

IV.4 Corpos Abjetos

Depois dos escritos de Georges Bataille na primeira metade do século XX e das proposições de Julia Kristeva no começo dos anos de 1980, o abjeto surge mais uma vez como figura central nos estudos *queer* e nas teorias de Judith Butler no final deste século. Neste tópico, ao discutirmos a sua noção de *corpos abjetos* pretendemos, além de expor esta compreensão do processo de abjeção, voltar às proposições de Kristeva e Bataille para que, numa comparação do pensamento destes autores, possamos entender melhor as associações do conceito às estéticas contemporâneas, especialmente como feita pelos curadores e artistas que participaram da mostra *Abject Art*, que viemos discutindo no decorrer deste trabalho.

Em uma nota do livro *Bodies That Matters*, Butler (2001, p.187) descreve brevemente a distinção do que entende por abjeto em comparação às teorias kristevanas: “Abjeção (no latim, *ab-jicere*) significa literalmente excluir, jogar fora ou longe e, portanto, pressupõe e produz um domínio de agência do qual é diferenciado”. Este “jogar fora” é associado nas proposições de Kristeva à noção psicanalítica de forclusão (*verwerfung*) defendida por Lacan (1981), segundo o qual este processo de rejeição seria uma forma de proteção da psicose através da exclusão de determinados significantes que não são absorvidos no campo simbólico, mas direcionados ao Real; esta zona inatingível associada ao trauma, como discutimos no segundo capítulo. Butler argumenta que

enquanto a noção psicanalítica de *Verwerfung*, traduzida como “forclusão”, produz sociabilidade através do repúdio de um significante primário que produz um inconsciente ou, na teoria de Lacan, o registro do real, a noção de *abjeção* designa uma condição degradada ou excluída dentro dos termos da sociabilidade. De fato, o que é rejeitado ou repudiado *dentro* dos termos psicanalíticos é precisamente o que não pode regressar ao campo do social sem que represente uma ameaça de psicose, ou seja, da própria dissolução do

sujeito. Quero propor que determinadas zonas abjetas dentro da sociabilidade também apresentam essa ameaça, constituindo zonas inabitáveis que o sujeito fantasia como ameaçadora à sua própria integridade, com a possibilidade de uma dissolução psicótica (eu preferiria morrer do que fazer ou ser isto!) (BUTLER, 2011, p.187, nota numero 4)

Enquanto a teoria de Kristeva sobre o abjeto diz respeito a um processo individual de constituição subjetiva, que reserva a ele este lugar do irrepresentável que retorna apenas em sua forma traumática e que jamais pode adentrar o campo da cultura, Butler parece interessada nestas “zonas abjetas” como um processo social mais amplo que, apesar de também dizerem respeito à constituição subjetiva, permeiam a esfera social construindo corpos e posições que, ao contrario do abjeto kristevano, lutam por “existir” socialmente, sendo exatamente a sua presença na cultura aquilo que ameaçaria os que podem ser considerados “sujeitos”. Enquanto o abjeto butleriano é fortemente marcado por uma agenda política, Kristeva volta-se a uma espécie de estranhamento de si que o aproxima de questões metafísicas.

Butler não rechaça totalmente os estudos baseados na psicanálise, mas procura maneiras de utilização destas teorias no sentido de que pensemos estas concepções de rejeição, exclusão, forclusão e abjeção como formadoras dos laços sociais sem que elas, no entanto, eclipsem toda e qualquer possibilidade de enfrentamento destas “forças” que insistem em manter o abjeto como irrepresentável, negando a sua participação social como “sujeito” a partir da proibição de pertencimento ao campo simbólico cultural e, por isso, fazendo com que ele seja relegado única e exclusivamente ao Real.

Butler elenca uma série de questões na tentativa de elucidar este problema e pensar em maneiras pelas quais o abjeto possa ser ressignificado:

Como tais exclusões constitutivas poderiam ser menos permanentes, mais dinâmicas? Como o excluído poderia retornar, não como psicose ou como a figura do psicótico dentro da política, mas como aquele que foi calado, que foi rejeitado do domínio da significação política? Quando e onde atribui-se o conteúdo social ao local do “real” e, em seguida, coloca-o na posição do indizível? Não há uma diferença entre uma teoria que afirma que, a princípio, todo discurso opera através da exclusão e uma teoria que atribui a este “exterior” posições sociais e específicas? Enquanto um uso específico da psicanálise sirva para excluir certas posições sociais e sexuais do domínio da inteligibilidade, a psicanálise parece estar a serviço da lei normalizadora que pretende questionar (BUTLER, 2002b, p.269-270).

A autora começa a responder estas questões apontando para uma determinada contradição na utilização dos pressupostos lacanianos no que diz respeito ao processo de rejeição que sustenta o campo simbólico. Partindo da afirmação do autor de que “o que se

rechaça na ordem simbólica regressa no real” (*apud* BUTLER, 2002b, p.287-288), Butler afirma que “se o rechaçado *reaparece* no real, aparentemente, ele já havia surgido primeiro na ordem simbólica antes de que fosse rejeitado e reaparecesse no real” (BUTLER, 2002b, p.287-288).

Ao apontar esta contradição discursiva, a autora pretende opor-se à ideia de que as leis psicanalíticas seriam apenas descritivas dos fenômenos individuais e sociais, como leis pré-ideológicas e pré-discursivas de caráter universalista, assim como o abjeto kristevano. Ela concorda com a afirmação deste “exterior” enquanto “antagonismo constitutivo” dos processos de formação identitária, sua crítica dirige-se apenas ao modo como esta divisão é tomada na tentativa de justificar o processo de abjeção.

A exemplo dos atos performativos que discutimos anteriormente, a naturalização desta divisão entre o simbólico e o real, que acomodaria “sujeitos” de um lado e “abjetos” do outro, é um ato citacional que reitera esta divisão. Tomando a contradição lacaniana, Butler sustenta a sua afirmação ao defender que o abjeto reprimido já esteve lá, no campo simbólico, e de lá foi retirado por questões ideológicas e políticas. Longe de ser apenas uma constatação, esta posição defendida por Kristeva é ela mesma necessária para a manutenção destas estruturas que pretendem engessar o abjeto no Real, impedindo a sua “ascensão” à linguagem. Deste modo, o questionamento sobre a incoerência da tentativa de representação do abjeto (a representação do irrepresentável) perde sua força, uma vez que é este próprio movimento uma estratégia de evidenciar o abjeto como já tendo sido parte do social, colocando em jogo o próprio processo de exclusão através de práticas discursivas.

É esta “virada” de pensamento, que podemos associar com a perspectiva pós-estruturalista, que permite a Butler pensar o abjeto de forma a vislumbrar a sua mobilidade em direção à produção cultural, “devolvendo-o” à esfera da linguagem e reiterando a possibilidade de que os que são marcados pela abjeção social sejam atores portadores de agência e merecedores de proteção e direitos civis.

Butler, então, utiliza o abjeto para discutir a construção da heterossexualidade a partir da rejeição da homossexualidade. O homem gay ameaçaria a heterossexualidade a partir da castração e feminilização do corpo masculino. A mulher lésbica, por sua vez, apresentaria uma ameaça através da figura fálica feminina. A estratégia heteronormativa para fugir destes temores seria, precisamente, a abjeção destes corpos e práticas. É preciso, no entanto, estar atento para o fato de que “isto não significa que o homossexual é inerente ou essencialmente abjeto; ao contrário, quer dizer que a homossexualidade torna-se 'abjetada' na construção da heterossexualidade normativa” (HOUSER *et al*, 1993, p.86). Butler sustenta essa afirmação

questionando a “lógica do repúdio”, como tomada por Kristeva, que entende o abjeto como algo impossível de identificação. Segundo ela, “a abjeção da homossexualidade só pode ocorrer através da identificação com a abjeção, uma identificação que deve ser rejeitada, uma identificação que se teme ocorrer somente porque já aconteceu, uma identificação que institui esta abjeção e a sustenta” (BUTLER, 2011 p.74): o abjeto é identificado na cultura e, por isso mesmo, uma série de construções discursivas citacionais tratam de “empurrá-lo” em direção a esta zona de “apagamento”.

Como comentamos, a heteronormatividade é sustentada, segundo as teorias butlerianas, a partir da pretensa coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais. Aqueles que, de uma forma ou de outra, embaralham estas categorias, as subvertem ou contradizem, são exemplos do que a autora chama de *corpos abjetos*. Estes corpos são marcados pela sua “não importância” e ininteligibilidade social, o que os torna vítimas das mais diversas violências que incidem sobre eles de formas simbólicas e materiais, indo da falta de reconhecimento de suas identidades até a violência física sofrida por conta destes “desvios” que são tidos como ameaça ou afronta.

Ao pôr em questão o gênero e sexualidade através de obras artísticas, os curadores da mostra do Whitney o fazem a partir do lado “marginal” destas experiências. Não se trata apenas de visibilizar a homossexualidade ou a feminilidade mas, a partir do abjeto, dar atenção às “minorias das minorias”, deixando ver o caráter subversivo e criativo destas existências.

A *partilha do sensível* é perceptível neste gesto a partir do momento em que práticas tidas como sujas, degeneradas e vistas com maus olhos pela sociedade dos “normais”, são apresentadas em um museu que não apenas lhes dá visibilidade, permitindo que elas sejam conhecidas pelo público que o frequenta mas que, principalmente, possibilita o reconhecimento destas “comunidades abjetas” por “uma audiência que pode se relacionar ao seus próprios produtores, que uma comunidade possa construir relações futuras, modos de produção, modos de interação e modelos”, como dissemos afirmar Buchloh (FOSTER *et al*, 1993, p.14-15) ao definir a dimensão política destes tipos de ação.

Voltando a Butler, o que nos parece mais interessante nas suas proposições é a não redução do abjeto às categorias sexuais e de gênero. Ainda que o foco inicial das suas pesquisas sejam estas questões, a autora deixa claro em entrevistas e nos seus trabalhos mais recentes (BUTLER, 2010) que os corpos abjetos não podem ser reduzidos apenas a estes aspectos, necessitando ser pensados de um modo muito mais abrangente. O abjeto “relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é

entendida como não importante” (BUTLER, 2002b, p.161).

Esta amplitude que o conceito assume em Butler afasta-o drasticamente do abjeto kristevano, aproximando-o cada vez mais do termo como pensado por Bataille: Como esse “conjunto de miseráveis” (BATAILLE, 1970) que representa uma ameaça exatamente por carregar a possibilidade de transgressão. Parece-nos interessante observar como, apesar da proximidade do conceito como pensado pelos autores, os estudos *queer*, em sua maioria, ignoram esta relação. cremos ser importante uma (re)aproximação entre Bataille e Butler e gostaríamos de finalizar este último capítulo sugerindo esta interlocução.

Quando referindo-se ao pensamento batailleano, a maior parte dos escritos *queer* utiliza-o apenas para apontar como o autor, através da sua “antropologia mítica” (ALCANTUD, 2003, p.8) reforçaria a heteronormatividade. Bataille rechaça o pensamento científico da sua época e, por isso, suas proposições apóiam-se nas imagens que cria a partir da união de fragmentos de teorias científicas e mitologias diversas. Um exemplo disto é a junção da teoria evolutiva darwiniana com o mito do olho pineal, que permite a ele discorrer sobre a verticalidade do homem e a necessidade de dirigir-se ao baixo materialismo e à heterogeneidade como estratégia antiassimilacionista.

Nesta junção de mitos e proposições científicas, Bataille procura “introduzir uma série intelectual sem leis no interior do pensamento científico legítimo” (ALCANTUD, 2003, p.8) e, em muitos momentos, ele parte da oposição entre macho e fêmea, adotando características pretensamente essenciais a estas categorias para sustentar as suas teorias.

cremos que isso não deve ser o suficiente para impedir que as suas proposições dialoguem com a teoria *queer* e que, na verdade, o autor pode ser tomado como um dos primeiros a pôr em jogo as existências marginais as quais o *queer* reclama atenção. Do mesmo modo, nos perguntamos: Não seria a oposição entre o masculino e o feminino também um mito do qual faz uso o autor?

Se o *queer* apresenta alguma ameaça à qualquer normativa hegemônica é somente porque pode ser localizada na heterogeneidade. Os corpos abjetos, pensados como uma “multidão *queer*” (PRECIADO, 2011), dialogam diretamente com a “forma amorfa” da sociedade a qual se refere Bataille (1970), são a parte baixa que é escorregadia exatamente por sua condição inassimilável, sua forma *informe* cujo potencial transgressor depende, necessariamente, da sua ação performativa.

Considerações Finais

Chegamos ao fim. Durante o nosso percurso, observamos o surgimento do abjeto em algumas teorias, o seu tensionamento em relação ao campo da estética, as suas apropriações pelo Museu (e conseqüente colocação no marco da arte) e também a relação que mantém com outros conceitos. Movidos pela curiosidade e a atração irresistível provocada por ele, deixamo-nos perder pelos caminhos labirínticos a que fomos levados e agora, inevitavelmente, fazemos a pergunta: Por que escolhemos este e não outro trajeto?

Certamente, o nosso tema poderia ser abordado de formas distintas das quais fizemos, o que significa dizer que poderíamos nos debruçar sobre o trabalho de outros autores, utilizar outras imagens e nos fazer outras perguntas. Mas não há volta, o caminho já foi trilhado e nós, queiramos ou não, vivenciamos estas experiências e não outras; o que deduzir disto?

Chegamos a algumas conclusões que apresentamos no decorrer do texto e que dizem respeito às diferentes apropriações do conceito por Bataille, Kristeva e Butler; ao modo como o abjeto relaciona-se com obras artísticas a partir de estratégias diversas; à sua domesticação em determinadas imagens e ao seu potencial subversivo em outras; ao fato de que uma leitura a partir do paradigma da abjeção nos permite atentar para existências “inferiores” e ao contexto sócio-político que permitiu ao conceito apresentar-se de forma tão enfática no final do século XX.

Percebemos como o abjeto ganha espaço na arte romântica e como ele se relaciona a movimentos de vanguarda a partir das estratégias de choque. Vimos também a sua canonização a partir do momento em que ele responde ao imperativo da arte contemporânea: iconoclasta, paradoxal, heterogênea, provocativa. Para além das relações entre museu e mercado, notamos como o conceito relacionado à arte diz respeito a expressões interiores de angústia e desejos que revelam contradições existenciais e subjetivas para, por fim, dizer respeito também a uma agenda política que reivindica possibilidades singulares de experienciar o mundo. A questão, neste momento, é saber o que fazer disso tudo. Aqui chegamos e agora?

Com este trabalho, não pretendemos encerrar uma discussão. Como se todas as cartas já estivessem postas na mesa e nós, em um movimento triunfante, houvéssemos ganhado o jogo. Definitivamente, não é disso que se trata. Procuramos apenas abrir caminhos, andar pelos espaços que nos pareciam mais atrativos e habitáveis e também por outros nem assim tão seguros. Deste modo, criamos a nossa rota, guiados tanto pelos nossos interesses como pelas possibilidades apresentadas pelas imagens que compunham a *Abject Art*.

Por vezes hesitamos, pensamos em contornar alguns problemas nos mantendo em uma zona mais confortável. Isso, assumimos, foi algumas vezes possível. Outras não. Assim, começamos pelas teorias estéticas, adentramos à “anticiência” bataiellana, enfrentamos a tão temida psicanálise e passamos também por perspectivas construcionistas. Dimensões distintas que tentamos pôr em diálogo e fazer da dissidência algo produtivo para a nossa discussão.

Chegamos ao fim. Mas o que significa isso? Durante a nossa escrita encontramos o abjeto, convivemos com ele por algum tempo, respondemos algumas das nossas questões e nos fizemos muitas outras as quais não pudemos responder. Trilhamos um caminho e, para além do ponto de chegada, o mais importante foi o próprio percurso, a própria experiência da escrita que nos afetou e que, com sorte, poderá afetar a outros. Agora, mais roteiros nos parecem possíveis e, mais uma vez, só nos resta seguir: Sigamos.

ANEXO I – Obras Exibidas na *Abject Art*

Lynda Benglis

Travel Agent (1966/1977-78)

Lee Bontecou

Untitled, 1961 (1961)

Louise Bourgeois

Nature Study (1985)

Chris Burden

Chris Burden Deluxe Box: 1971-1973 (1974)

Bruce Conner

Medusa (1960)

Marcel Duchamp

Fountain (1950)

Prière de Toucher (1947)

Robert Gober

Leg with Candle (1991)

Arshile Gorky

The Artist and His Mother (1926-36)

Nancy Grossman

Head 1968 (1968)

David Hammons

Untitled (1992)

Eva Hesse

Untitled (Rope Piece) (1969-70)

Jasper Johns

Painting with Two Balls I (1962)

Pinion (1963-66)

Foirades/Fizzles (1976)

Mike Kelley

More Love Hours Than Can Ever Be Repaid (1987)

The Wages of Sin (1987)

Mary Kelly

Protótipo para: *Post-Partum Document, Documentation I: Analysed faecal stains and feeding charts* (1974)

Willem de Kooning

Woman and Bicycle (1952-53)

Yayoi Kusama

Valise (1968)

Gaston Lachaise

Torso with Arms Raised (1935)

Zoe Leonard

Frontal View, Geoffrey Beene Fashion Show (1990)

Robert Mapplethorpe

Self-Portrait (1978)

John Miller

Untitled (1988)

Robert Morris

Felt (1967-69)

Bruce Nauman

Untitled (1965-66)

Self-Portrait as a Fountain (1966)

Six Inches of My Knee Extended to Six Feet (1967)

Claes Oldenburg

Soft Toilet (1966)

Rafael Montanez Ortiz

Archaeological Find, Number 9 (1964)

Adrian Piper

I Embody (1975)

Jackson Pollock

Number 27 (1950)

Robert Rauschenberg

Yoicks (1953)

Satellite (1955)

Lucas Samaras

Untitled Box No.3 (1963)

Andres Serrano

Piss Christ (1987)

Cindy Sherman

Untitled (1992)

Kiki Smith

Untitled (1990)

Pavel Tchelitchew

Composition (1946)

Paul Thek

Untitled (1966)

Cy Twombly

Untitled (1964)

Andy Warhol

Oxidation Painting (1978)

Hannah Wilke

Phallic/Excremental Sculptures (1960-63)

His Farced Epistol (Joyce) (1978-84)

May Wilson

Pig-Pen (1967)

David Wojnarowicz

Untitled (1992)

Referências Bibliográficas:

ADES, Dawn; BRADLEY, Fiona. *A Playful Museum*. The Guardian, 2006. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/may/06/art1>. Acessado em: 25 de Setembro de 2012.

ALCANTUD, Victoriano. El “Bajo Materialismo” de Georges Bataille. In: BATAILLE, Georges. *La conjuración Sagrada: Ensayos 1929-1929*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

ALONSO, Aristides. Grotesco: Transformação e Estranhamento. In: *Revista Comum*. Rio de Janeiro. v.6 - nº 16 - p. 64 a 80, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BATAILLE, Georges. Materialism. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986a.

_____, Georges. Base Materialism and Gnosticism. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986b.

_____, Georges. The Language of Flowers. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986c.

_____, Georges. Rotten Sun. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986d.

_____, Georges. Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986e.

_____, Georges. The Big Toe. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986f.

_____, Georges. The Psychological Structure of Fascism. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986g.

_____, Georges. The Solar Anus. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986h.

_____, Georges. The Use Value of D. A. F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades). In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986i.

_____, Georges. The Notion of Expenditure. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986j.

_____, Georges. Chaminea de Fábrica. In: *La conjuración Sagrada: Ensayos 1929-1929*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003a.

_____, Georges. L'Abjection et les Formes Misérables. In: *Essais de Sociologie: Oeuvres Complètes*, Vol.2. Paris: Gallimard, 1970.

_____, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____, Georges. The "Old Mole" and the Prefix *Sur* in the Words *Surhomme* [Superman] and *Surrealist*. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

_____, Georges. Lo Informe. In: *La conjuración Sagrada: Ensayos 1929-1929*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003b.

_____, Georges. Arquitectura. In: *La conjuración Sagrada: Ensayos 1929-1929*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003c.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Fatos e Mitos. São Paulo, 4a edição: Difusão Européia do Livro, 1970.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. MIT Press, 2000

BURKE, Edmund. *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful With Several Other Additions*. Routledge & Kegan Paul. London: 1967.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Feminism and the Subversion of Identity. 3 ed. New York, Routledge, 2006.

_____, Judith. *Bodies That Matters: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011.

_____, Judith. *Cuerpos que Impuertan: Sobre los Límites Discursivos del Sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002a.

_____, Judith. Como os corpos se tornam matéria In: PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 10, n. 1, janeiro de 2002b.

_____, Judith. *Marcos de Guerra: Las Vidas Lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

CHARE, Nicholas John. *On Nothing: A Kritevan Reading of Trauma, Abjection and Representation*, 2004.

DE LAURETIS, Teresa. Queer Theory: Gay and Lesbian Sexualities. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____, Gilles; _____, Félix. *O que É a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: O Frio e o Cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: 34, 2010.

FITZPATRICK, Andrea. Reconsidering the Dead in Andres Serrano's *The Morgue*: Identity, Agency, Subjectivity. In: *Revue d'art canadienne*. 2008.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; KOLBOWSKI, Silvia; KWON, Miwon; BUCHLOH, Benjamin. Politics of the Signifier: A conversation on the Whitney Biennial. In: *October*, Vol.66. MIT Press: Massachusetts, 1993.

FOSTER, Hal. O Retorno do Real. In: *Revista Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Ano 6, Vol.1, número 8. Rio de Janeiro, 2005.

_____, Hal. Obscene, Abject, Traumatic. In: *October*, Vol.78. MIT Press: Massachusetts, 1996a.

_____, Hal. *The Return of Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. London: Mit Press, 1996b.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979a.

_____, Michel. Poder-Corpo. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979b.

_____, Michel. Sexo, Poder e Política de Identidade. In: *Verve*, 5: 260-277, 2004.

_____, Michel. *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. In: *Obras Completas v.18*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz, 2010.

_____, Sigmund. *The Uncanny*. *New Literary History*, v.7, n.3. Spring 1976.

HALPERIN, David. *San Foucault: Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: El cuento de prata, 2007.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: Heloísa Buarque de Hollanda (Org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

HARPHAM, Geoffrey. The Grotesque: First Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4, pp. 461- 468, 1976

HOUSER, Craig; BEN-LEVI, Jack; JONES, Leslie C.; TAYLOR, Simon. *Abject Art: Repulsion and Desire in America Art*. New York: ISP Paper, 1993.

JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 2008

KANT, Immanuel. *Lo Bello y lo Sublime*. Madrid: Calpe, 1999.

KAYSER, Wolfgang. *Lo Grotesco: Su Configuración en Pintura y Literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.

KRAUSS, Rosalind. "Informe" Without Conclusion. In: *October*, Vol.78. Massachusetts: MIT Press, 1996

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. O Seminário XI, Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1981.

LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

LETHIER, Roland. *Bataille com Lacan*. Psicol. USP, São Paulo, v. 11, n. 1, 2000.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, no 21, jan./jun. 2009, p. 150-182.

MORRIS, Robert. Anti Form. In: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. New York: MIT Press, 1993.

MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. Albany: Suny Press, 2003.

MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as Formações do Abjeto. In: *Outras Travessias: Revista de Pós Graduação em Literatura (UFSC)*. Santa Catarina, 2005.

PERNIOLA, Mario. *El Arte y Su Sombra*. Madrid: Cátedra, 2002.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: 34, 2009.

_____, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Bellaterra, 2005.

ROUDINESCO, Elisabeth. O Sublime e o Abjeto. In: *A Parte Obscura de Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. Elisabeth. *Jacques Lacan & Co.: A History of Psychoanalysis in France*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

RUSSO, Mary. *O Grotesco Feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O espetáculo e a demanda do real. In: FILHO, João F. e HERSCHERMANN, Micael. *Comunicação, Cultura e Consumo: a [des]construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: e-papers, 2005, p.207-225.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Por el Culo: Políticas Anales*. Espanha: Egales, 2010.

SILVA, Josiney Costa da. *Sobre o Imaginário*. 2008. Texto disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/josimey.doc> e acessado em: 20 de Abril de 2012

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

STEIHAUG, Jon-Ove. *Abject/Informe/Trauma: Discourses on the Body in American Art of the Nineties*. Oslo: For Art, 1998.

TYLER, Imogen. Against Abjection. In: *Journal Feminist Theory*, Vol.10, 2009, p.77-99.

WEEKS, Jeffrey. *Lenguages de la Sexualidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.