

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS**  
**ARTES**

Tadeu Ribeiro Rodrigues

**O ANTROPOMORFISMO DILACERADO:**

**Corpo, violência e desfiguração**

**Niterói**

**2019**

**Tadeu Ribeiro Rodrigues**

**O ANTROPOMORFISMO DILACERADO:**

**Corpo, violência e desfiguração**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Viviane Furtado Matesco

**Niterói**

**2019**

**O ANTROPOMORFISMO DILACERADO:**

**Corpo, violência e desfiguração**

Tadeu Ribeiro Rodrigues

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Profª Drª Viviane Furtado Matesco (Presidente)**

Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF)

---

**Profª Drª Tania Cristina Rivera**

Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF)

---

**Profª Drª Sheila Cabo Geraldo**

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGARTES-UERJ)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R696a Rodrigues, Tadeu Ribeiro  
O antropomorfismo dilacerado : corpo, violência e  
desfiguração / Tadeu Ribeiro Rodrigues ; Viviane Matesco,  
orientadora. Niterói, 2019.  
125 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2019.m.14329521709>

1. Corpo. 2. Georges Bataille. 3. Arte contemporânea. 4.  
Produção intelectual. I. Matesco, Viviane, orientadora. II.  
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e  
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

*À minha avó Glória*

## AGRACEDIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, pelo privilégio de minha formação em uma universidade brasileira, pública e gratuita – elemento fundamental para a construção de um país democrático, crítico e plural. Agradeço à CAPES pela bolsa que me possibilitou a produção desta pesquisa, ao corpo docente e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Agradeço a todas e todos que possibilitaram essa trajetória e reafirmo a educação pública como território do debate, da diversidade e da diferença.

O ano de 2018 foi marcado por eventos que reverberam em cada página desta pesquisa e que alteraram decisivamente a direção de minha busca, disparando angústias, demandas, lutos e revoltas: em 14 de março, a vereadora Marielle Franco foi cruelmente assassinada no bairro do Estácio, durante os primeiros meses da intervenção militar instalada no estado do Rio de Janeiro. Em 2 de setembro, o Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, teve a maior parte de sua coleção e de suas instalações consumidas por um incêndio. Tais episódios ativam uma dor que busquei metabolizar e costurar algum sentido ao refletir sobre a precariedade de determinados corpos em seus desdobramentos políticos.

Agradeço à minha mãe, Mariza, pelos investimentos que possibilitaram minha formação. Sou privilegiado por ser filho de uma professora que desde muito cedo me estimulou o contato com a leitura e ofereceu, sem hesitar, apoio em minha trajetória. À minha avó, Glória, pelo amor e generosidade com que sempre me acolheu, sempre com cuidado e confiança. À minha tia e madrinha, Rosângela, e meu padrinho, Edgard, por me oferecerem suporte e afeto para que eu pudesse investir em minha construção profissional e pessoal. Ao Gustavo e ao Ragu, por me acolherem com imensa generosidade na casa que foi meu espaço de trabalho ao longo desses anos.

À minha orientadora, Viviane Matesco, pelo cuidado e profissionalismo em cada etapa do processo, por me acolher e me guiar pelo campo acadêmico. Sou muito grato por esse encontro que me fez crescer como pesquisador. Às professoras Sheila Cabo e Tania Rivera, por aceitarem participar dessa proposta, contribuindo de maneira decisiva na pesquisa.

Às amigas que construí no programa: Nathalia, Clarisse, Léo, Asia, Carol, Ynaê, Érica, Antonio e tantas outras pessoas incríveis. À Bárbara, minha parceira desde sempre, pelo

amor e companheirismo. À Verônica, pelas aventuras intergaláticas. À Gabrielle, por me inspirar e ampliar meus horizontes. À Mariana, pela amizade e pelo amor. Às parcerias que tornaram esse período mais potente: Felipe, Alan, Sal, Maria, Milena, Clara e Ana.

Ao Marcos, pelo cuidado, afeto e compreensão. Por transformar minha forma de ver o mundo e estar tão radicalmente presente em cada página desse texto. Pela escuta generosa que alterou a rota de cada descoberta.

*Encontro-me – glorioso – levado por um movimento indescritível, tão forte que nada poderia detê-lo. Está aí aquilo que tem lugar, que não pode ser justificado nem recusado, a partir de princípios: não é uma posição, mas um movimento que mantém cada operação possível em seus limites. Minha concepção é de um antropomorfismo dilacerado. Não quero reduzir, assimilar o conjunto do que é à existência paralisada por servidões, mas à selvagem impossibilidade que sou, que não pode evitar seus limites e tampouco pode se manter neles. (...) Em toda realidade acessível, em cada ser, é preciso buscar o lugar sacrificial, a ferida. Um ser só é tocado no ponto onde sucumbe (...).*

Georges Bataille, *O Culpado*, 1939

*Melhor do que qualquer outro, Georges Bataille soube dilacerar a semelhança. Melhor do que qualquer outro, ele soube, de dilacerada, torná-la dilacerante.*

Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe*, 1995

*O objeto que encontrara era a minha própria cabeça decepada.*

Tunga, *Barroco de lírios*, 1997

*O homem é como ele aparece no corpo. O corpo em si é uma imagem, mesmo antes de ser imitado em imagens. A representação não é o que ela pretende ser, ou seja, a reprodução do corpo. Na verdade, é a produção de uma imagem do corpo que já está prefigurada no autorretrato do corpo. O triângulo homem-corpo-imagem não pode ser dissolvido sem uma variação que afete todos os três termos.*

Hans Belting, *Antropologia da imagem*, 2001



## RESUMO

RIBEIRO, Tadeu. **O antropomorfismo dilacerado**: corpo, violência e desfiguração. Dissertação de mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019.

Este estudo propõe possibilidades de olhar imagens artísticas contemporâneas que suscitam noções de *corpo*, *violência* e *desfiguração* como forma de investigar o processo de transformação e desintegração das representações antropomórficas ocidentais desenvolvido desde o modernismo e radicalizado a partir da década de 1960. Como sintomas de esgotamento dos paradigmas humanistas, essas alterações rompem com os ideais clássicos, desnaturalizam seus enunciados antropocêntricos e possibilitam a produção artística contemporânea como território constituído por imagens de corpos atravessados por operações de violência e desfiguração – rupturas, dilacerações, despedaçamentos, apagamentos – e corpos não-normativos, cuja subversão produz tensões. O trabalho tem como ponto de partida o tensionamento da figura humana sob a perspectiva de um “antropomorfismo dilacerado”, expressão elaborada por Georges Bataille, que funciona como fio condutor para a análise de poéticas e linguagens nas quais o corpo surge em estados de violência e desfiguração.

**Palavras-chave:** corpo, violência, desfiguração, arte contemporânea, Georges Bataille.

## ABSTRACT

This work proposes possibilities of look for contemporary artistic images that evoke the notions of *body*, *violence* and *disfiguration* in order to investigate the process of transformation and disintegration of Western anthropomorphic representations (developed from modernism and radicalized in the 1960s). As symptoms of exhaustion of the humanist paradigms, these alterations break with the classical ideals and enable the current art production as a territory of images of bodies in states of violence and disfiguration – ruptures, lacerations, erasures – and non-normative bodies whose subversion causes tension. This study has as starting point the tensioning of the human figure from the perspective of a “anthropomorphisme déchiré” (anthropomorphism ripped in pieces, lacerated), an expression formulated by Georges Bataille that works as a guiding thread for the analysis of images in which the body appears in states of violence and disfiguration.

**Keywords:** body, violence, disfiguration, contemporary art, Georges Bataille

## LISTA DE IMAGENS

1. <i>Davi</i> , Michelangelo, 1502-1505.....	20
2. <i>L'homme à la guitarre</i> , Georges Braque, 1911-1912.....	21
3. <i>Bandeira-poema [Seja marginal seja herói]</i> , Hélio Oiticica, 1968.....	22
4. <i>David</i> , Miguel Ángel Rojas, 2005.....	23
5. <i>Dedão do pé, sujeito masculino, 30 anos</i> , Jacques-André Boiffard, 1929.....	23
6. <i>Dedão do pé, sujeito masculino, 30 anos (2)</i> , Jacques-André Boiffard, 1929.....	23
7 e 8. <i>Fontes</i> , Cildo Meireles, 1992-2008.....	30
9. <i>Leviatã</i> , gravura de Abraham Bosse para o livro de Thomas Hobbes, 1651.....	32
10. Capa da revista <i>Acéphale</i> , André Masson, 1936.....	32
11. <i>Glu Glu Glu</i> , Ana Maria Maiolino, 1966.....	32
12 e 13. <i>Suplício</i> , Jaime Lauriano, 2015.....	34 e 35
14. Capa do jornal <i>Extra</i> , <i>Do tronco ao poste</i> , 08 de julho de 2015.....	37
15. <i>Tiradentes Esquartejado</i> , Pedro Américo, 1893.....	40
16. <i>Tiradentes – Totem Monumento ao Preso Político</i> , Cildo Meireles, 1970.....	41
17 e 18. <i>Bastidores</i> , Rosana Paulino, 1997.....	42 e 43
19. <i>Assentamento</i> , Rosana Paulino, 2013.....	44
20. <i>Soterramento</i> , Jota Mombaça, 2016.....	45
21. Capa do Jornal <i>Última Hora</i> , 5 de outubro de 1964.....	52
22. <i>Jornal do Brasil</i> , 5 de outubro de 1964.....	53
23. <i>B33 Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"</i> , Hélio Oiticica, 1965.....	53
24. <i>B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3</i> , Hélio Oiticica, 1966-67.....	53
25. Imagem do corpo de Alcir Figueira da Silva às margens do rio Timbó, integrante do B44. (AHO, doc. nº. 1629/66).....	53
26 e 27. <i>Corpo da alma</i> , Rosângela Rennó, 2003.....	55
28. <i>Atentado ao poder</i> , Rosângela Rennó, 1992.....	56

29. <i>Americano</i> , Berna Reale, 2013.....	58
30. <i>III</i> , Nuno Ramos, 1992.....	58
31. <i>Marra</i> (série <i>Homem=carne/Mulher=carne (H=c/ M=c)</i> ), Laura Lima, 1996.....	61
32. <i>Quadris de homem=carne / mulher=carne</i> (série <i>Homem=carne/Mulher=carne (H=c/ M=c)</i> ), Laura Lima, 1995.....	62
33. Capa da revista <i>Documents</i> , n. 1, 1929.....	64
34. <i>Q'un sang impur abreuve nos sillons</i> , Villeneuve, 1793.....	66
35. <i>Livro de carne</i> , Artur Barrio, 1978-79.....	68
36. <i>Casamento em Seine-et-Marne</i> , circa 1905, publicado na revista <i>Documents</i> , n. 4, 1929.....	72
37. Ilustração de <i>História de la composición del cuerpo humano</i> , Juan Valverde de Amusco, circa 1560.....	74
38. <i>Divisor</i> , Lygia Pape, 1968.....	76
39. <i>Parede com incisões à la Fontana</i> , Adriana Varejão, 2012.....	78
40. <i>Azulejaria verde em carne viva</i> , Adriana Varejão 2000.....	79
41. <i>Nos abatedouros de La Villete</i> , Eli Lotar, publicado na revista <i>Documents</i> , n. 6, 1929.....	84
42. <i>Fox Follies</i> , publicado na revista <i>Documents</i> , n. 7, 1929.....	84
43. <i>O assassino Crépin no Tribunal de Oise</i> , publicado na revista <i>Documents</i> , n. 5, 1929.....	88
44, 45 e 46. <i>Silhuetas</i> , Ana Mendieta, 1973-1980.....	89 e 90
47. <i>Disseminação concreta</i> , André Komatsu, 2006-2014.....	90
48. <i>Repressão outra vez: eis o saldo</i> , Antonio Manuel, 1968.....	91
49. <i>A imagem da violência</i> (série <i>Flans</i> ), Antonio Manuel, 1968.....	91
50. <i>Fantasma</i> (detalhe), Antonio Manuel, 1994.....	91
51. <i>Até que a imagem desapareça</i> (detalhe), Antonio Manuel, 2013.....	92
52. <i>La poupée</i> , Hans Bellmer, 1935.....	94
53 a 59. <i>Semeando sereias</i> , Tunga, 1987.....	98, 99 e 100
60. <i>Salomé com a cabeça de João Batista</i> , Caravaggio, 1607-10.....	101

<b>61.</b> <i>Le minotaure</i> , Man Ray, 1935.....	101
<b>62.</b> <i>Anatomies</i> , Man Ray, 1929.....	104
<b>63.</b> <i>Cabeça, Nova York</i> , Man Ray, 1920.....	105
<b>64.</b> <i>Untitled</i> , Lee Mille, 1931.....	105
<b>65.</b> <i>Untitled</i> , Brassai, 1931-32.....	106
<b>66.</b> <i>Marquise Casati</i> , Man Ray, 1922.....	107
<b>67.</b> <i>Renée Jacobi</i> , Jacques-André Boiffard, 1930.....	108
<b>68.</b> <i>Ear on arm</i> , Stelarc, 2007.....	112
<b>69.</b> <i>Figure at a washbasin</i> , Francis Bacon, 1976.....	113
<b>70.</b> <i>Studies of the human body in motion</i> , Francis Bacon, 1970.....	114
<b>71.</b> <i>Study for self-portrait</i> , Francis Bacon, 1976.....	114
<b>72.</b> <i>Three studies for self-portrait</i> , Francis Bacon, 1979.....	115
<b>73.</b> <i>Crouching nude</i> , Francis Bacon, 1951.....	115
<b>74.</b> <i>Two figures in a room</i> , Francis Bacon, 1959.....	116
<b>75.</b> <i>Ragazzo accovacciato</i> , Michelangelo, 1530-34.....	116

## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo 1: A anatomia rebelde.....</b>	<b>18</b>
1.1. As pernas de Davi.....	18
1.2. Corpo, suplício e poder.....	34
1.3. Violência, revolta e disciplina.....	47
<b>Capítulo 2: A vertigem dos corpos.....</b>	<b>63</b>
2.1. Corpo-dicionário.....	63
2.2. O cortável.....	81
2.3. O levante dos órgãos.....	102
<b>Considerações finais.....</b>	<b>117</b>
<b>Referências.....</b>	<b>121</b>

## APRESENTAÇÃO

Este estudo busca explorar possibilidades e ativar potências de imagens que suscitam noções de *corpo*, *violência* e *desfiguração*. Ao investigar poéticas da arte contemporânea que evocam fraturas, distorções e apagamentos da figura humana, a pesquisa pretende articular discursos e imagens numa tessitura cujo eixo de gravitação é o corpo. O esgotamento das premissas humanistas clássicas – do qual as representações dilaceradas são simultaneamente sintoma e causa – constitui o ponto de partida da inquietação que impulsiona a análise das imagens do corpo vertiginoso, rarefeito, ferido, com suas aberrações, linhas de fuga e pontos cegos. A ideia de um *antropomorfismo dilacerado* – termo proposto por Georges Bataille em 1939 no texto *O Culpado* – funciona como fio condutor para a análise de poéticas e linguagens nas quais o corpo surge atravessado por operações de violência e desfiguração: corpo que fabrica e é fabricado por tais fenômenos, que é afetado e agencia, que desfigura e é desfigurado. Interessa-nos frontalmente, para esse propósito, pensar as relações possíveis entre as obras – o *entre* que se constrói através dos desdobramentos poéticos e polissêmicos da violência, da desfiguração e do contato dos corpos. Nesse sentido, embora o pensamento de Bataille seja central para nossa investigação, procuramos construir diálogos em articulação com outras referências teóricas do campo de ideias em torno do corpo, como Foucault e Didi-Huberman, assim como de autores e autoras não-ocidentais, como Sayak e Mbembe.

A partir de que funcionamentos, narrativas e perspectivas as representações normativas do corpo são atualmente transpassadas por operações de fragmentação e subversão? De que modo a arte contemporânea elabora, em relação às proposições modernistas, imagens de corpos em estados de violência e desfiguração, ultrapassando questões relativas à autonomia das artes e penetrando esferas políticas, culturais e sociais? Para desenvolver tais perguntas – multiplicando-as em sua vitalidade – é necessário, antes de tudo, desconfiar da hipótese segundo a qual haveria um corpo natural anterior à violência (um corpo domesticado *a priori*, que coincidiria pacificamente com sua figura), buscando assim refletir sobre os dispositivos violentos e desfigurativos que fundam as próprias ideias de *corpo* e *imagem* em sua complexa relação. O corpo desnaturalizado, observado a partir da trama de enunciados que o sustentam, desvela as potências de um levante violento frente à figura humana.

O texto se desdobrará a partir de duas entradas teóricas complementares em torno das proposições de Bataille acerca do *antropomorfismo dilacerado*: no primeiro capítulo, *A anatomia rebelde*, buscaremos ferramentas que articulam diferentes campos do saber para pensar as estruturas que fundam os discursos sobre o corpo e a violência, destacando a transição da modernidade para a contemporaneidade: que diálogos podem-se estabelecer entre o corpo e seu tensionamento com a violência a partir da história, da filosofia e de seus desdobramentos na educação, na medicina e nas artes? Como a arte contemporânea assimila e metaboliza tais questões, alterando e contribuindo para esse debate? Para desenvolver e ampliar esses questionamentos, proporemos interlocuções teóricas e artísticas que se entrelaçam produzindo um caminho transversal: a reflexão histórica e cultural da construção das subjetividades e dos corpos a partir do período da acumulação primitiva de capital e da gênese do capitalismo, a transição cosmológica da visão cristã medieval aos paradigmas seculares da ciência, os dispositivos de punição e controle das populações na modernidade e suas transformações mais recentes, assim como o debate acerca da vulnerabilidade dos corpos, a marginalização de determinadas experiências humanas e novas propostas que são produzidas para a reflexão dos lugares e políticas dos corpos.

O primeiro subcapítulo, *As pernas de Davi*, tem como ponto de partida a montagem de duas possibilidades de representação antropomórfica em torno de um mesmo personagem: a monumental escultura em mármore de Michelangelo, eminência do Renascimento Italiano, e a série fotográfica do colombiano Miguel Ángel Rojas, produzida na Bogotá contemporânea, com seu modelo cuja parte inferior da perna esquerda fora mutilada por uma mina terrestre. A tensão entre as duas imagens dispara uma sequência de perguntas relativas aos enunciados produzidos sobre o corpo desde o início da modernidade e sua relação com nosso século: o corpo como território do pecado e do engano, como máquina, campo de disputa, matéria inerte ou encarnação de um código de ideias – de significados anatômicos, de dicionários ou da genética. Em seguida, em *Corpo, suplício e poder*, buscaremos nas formas de suplício contemporâneas ferramentas para pensar os entrelaçamentos entre biopolítica, necropolítica e capitalismo em suas manifestações violentas nos (e dos) corpos: estes se manifestam sob o viés de atravessamentos da violência e ativam possibilidades de uma reelaboração poética da alteridade. Por fim, em *Violência, revolta e disciplina*, investigaremos manifestações de revolta em torno de corpo, articulando-as à questão da violência e aos dispositivos disciplina-



res: obras não conciliatórias que operam uma torção nos discursos coletivos acerca do lugar da violência na sociedade e nas estéticas contemporâneas.

No segundo capítulo, *A vertigem dos corpos*, tomaremos de maneira direta a obra de Bataille, expandindo e articulando sua noção de *antropomorfismo dilacerado* com a constelação de ideias propostas por ele ao longo de seus textos – erotismo, dispêndio, sacrifício, informe – e a partir de diálogos possíveis com outros autores. Sua atuação como editor e autor na revista *Documents* destaca-se pelo ineditismo e potência com a qual estabeleceu relações fecundas entre texto e imagem, assim como seu explícito enfrentamento à filosofia ocidental de matriz racionalista. As interlocuções entre imagem e corpo – em suas manifestações mais abjetas e ignóbeis – permeiam o conjunto de seu pensamento e é reelaborado por outros teóricos que desdobram suas premissas. No subcapítulo *Corpo-dicionário*, apresentaremos uma leitura do corpo e da figura humana a partir das experiências poéticas no *Dicionário Crítico* presente na *Documents*, dissecando uma vivência do corpo como código, ideia ou significado; corpo concebido numa analogia entre dicionário e manual anatômico, em que cada parte exerce uma função fixa. Em seguida, em *O cortável*, nos debruçaremos sobre as imagens do corpo e seus dilaceramentos poéticos disparados a partir de outros trabalhos do autor, destacadamente a obra *O Culpado* e a revista *Acéphale*, textos em que Bataille apresenta possibilidades de um corpo reorganizado, deformado, em luto pela ausência divina.

Por fim, em *O levante dos órgãos*, a investigação dedica-se ao cruzamento de ideias acerca dos limites ontológicos e orgânicos do corpo a partir de suas representações na imagem: as desfigurações presentes nas fotografias modernistas segundo a leitura de Hal Foster e Rosalind Krauss, a noção de *corpo sem órgãos* – elaborada por Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir da obra de Artaud – e a pintura de Francis Bacon são postas em diálogo com conceitos como a pós-organicidade e as biotecnologias. Buscaremos elucidar como o discurso ocidental empenhou-se em destacar a experiência humana do espectro natural, distanciando-a da animalidade, e como essa problemática pode sugerir novos caminhos para pensar a espécie: a ideia de um homem contemporâneo é posta em atrito com a dispersão das premissas essenciais à humanidade – um corpo metamorfoseante, com devires e atravessamentos.

A abordagem metodológica prevê um modo de escrita que opera por montagem (de imagens e narrativas), num encadeamento de ideias que, menos que estabelecer e

recortar um objeto, busca fabricá-lo nesse processo: procuramos construir um contato com corpos através de um texto que evita fechar-se em conclusões, mas, antes, faz uso desse dilaceramento desconcertante suscitado pelas imagens. Importa-nos, aqui, propor diálogos nos quais proposições teóricas e poéticas artísticas sejam postas em tensionamento, gerando novas perguntas a partir de um domínio transdisciplinar. Para tal, a narrativa convida ao acesso dessas obras como desencadeadoras de questões, expandindo seus sentidos sem a pretensão de explorá-las na integralidade da trajetória de cada artista ou teórico. Levando em conta a afirmação de Adorno, segundo o qual “o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva” (2003, p.26), esta pesquisa, de modo análogo, privilegia a abertura e o intervalo entre os termos – suas múltiplas relações – em detrimento da aplicação de um aporte teórico às obras ou a extração de um texto interpretativo que supostamente subjaz à imagem. Ao privilegiar como referência a empreitada de Bataille e seus colaboradores na revista *Documents*, tencionamos pensar as imagens como potências emancipadas para as quais não há um sentido unívoco, fechado e subjacente, mas que os dispara no contato. Para Didi-Huberman, o eixo metodológico de *Documents* (título que já indica o plural) concerne, sobretudo, a um sentido “a ser dado” pelas imagens menos do que um sentido a lhes “ser retirado”.

Uma proposta de expansão dos sentidos e noções prevalentes de corpo acompanha os desdobramentos de um pensamento sobre sua abertura e dissolução de seus sedimentos. Um corpo de fragmentos enérgicos, intensivos, composto por dissensos, atritos e que não cessa de se refazer. Da imagem de um desmonumentalizado *Davi*, que se sustenta numa única perna, ao homem que arremessa a própria cabeça ao mar e reencontra, nas ondas, um corpo feminino; do herói bíblico marmóreo à escultura de um rapaz debruçado sobre seu próprio pé, propomos o cruzamento de mitologias, miragens e associações de corpos – demasiada ou precariamente humanos – que se fazem na violência da imagem e que se tornam plenamente vivos quando se rebelam contra a figura.

## CAPÍTULO 1. A ANATOMIA REBELDE

### 1.1. AS PERNAS DE DAVI

Ao fundo do salão principal da Galeria de Belas Artes de Florença, vê-se o altivo *Davi* (figura 1), produzido por Michelangelo, ícone do legado humanista do Renascimento italiano. A escultura em mármore do herói bíblico segue os preceitos para formulação de corpos definidos por Leon Battista Alberti<sup>1</sup>, que retoma noções greco-romanas de harmonia, proporção e beleza para orientar a composição pictórica nas artes visuais: em *De reaedificatoria*, tratado publicado em 1450, Alberti concebe o Belo como “uma correspondência tal entre as partes e o todo que nada pode ser acrescentado, subtraído ou alterado sem comprometer a unidade do conjunto”<sup>2</sup>. Um corpo masculino ideal, isto é, o *homem universal* – branco, asséptico, europeu, moderadamente musculoso – encarnava a convicção do imaginário renascentista na máxima de Protágoras: o homem (embora não qualquer humano) é a medida de todas as coisas. A construção matemática desse corpo evidencia o vínculo idealista entre imagem e moral – a convergência entre valores éticos e estéticos: *bom, belo e verdadeiro (kalokagathia)*. Em outras palavras, a representação do corpo se dá mediante a tensão entre ideia e matéria. A alguns minutos da escultura de Michelangelo, situa-se o palácio que abriga a Academia das Artes do Desenho, instituição que marca a primazia do desenho como projeto e estruturação de uma ideia que deveria reger a composição de imagens a partir da razão. Nesse contexto, a busca pela perfeição do corpo representado é atravessada por um conjunto de noções que, no universo florentino quinhentista, emergem como sintomas da concepção idealista na criação de imagens.

Na Paris de 1913, a efervescência provocada por artistas ligados ao modernismo, que a consagrara como cidade capital das artes no Ocidente, marca o surgimento de vanguardas que, no campo das artes visuais, questionavam os dogmas acadêmicos. A invenção da fotografia, ocorrida na primeira metade do século XIX, havia impactado

---

<sup>1</sup> Carlos Antônio Leite Brandão (2003) distingue três diferentes formas de considerar a representação do corpo humano entre os séculos XV e XVI: o corpo ético (do *ethos* e da ideia) em Alberti, o corpo da matéria (fenomênico) em Leonardo e o corpo das paixões (do *pathos* e da alma) em Michelangelo. Em que se pesem as diferenças entre tais concepções, a produção do Renascimento (nomeadamente em Alberti e Michelangelo) são atravessadas pelo viés idealista da tradição clássica, no qual a ideia de corpo e suas regras de composição prevalecem sobre a observação da natureza.

<sup>2</sup> D'AGOSTINO, 2003, p. 115.

decisivamente o estatuto da representação dado à pintura até então. É sob o signo da busca por uma autonomia das artes – que passam a debruçar-se sobre suas próprias questões – que extensa parte da produção modernista elabora suas poéticas. É também neste contexto que Georges Braque produz sua pintura *Homem com o violão* (figura 2), expoente do cubismo analítico, cuja pesquisa formal desenvolve-se em direção à desintegração da figura, abrindo as formas em múltiplas dimensões espaço-temporais. Às vésperas da guerra, a imagem do corpo íntegro dá lugar a corpos violentamente dilacerados, cujos pedaços reagrupam-se caoticamente criando novos corpos.

No Rio de Janeiro de 1968, após o Ato Institucional nº5, marco dos “anos de chumbo” da ditadura militar, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes apresentavam-se na boate Sucata, tendo a *Bandeira-poema [Seja marginal seja herói]* (figura 3), de Hélio Oiticica, no palco como símbolo de protesto. A obra mostra o cadáver de Alcir Figueira da Silva, que, tendo sido alcançado pela polícia após um assalto a banco, decide tirar a própria vida às margens do Rio Timbó. Em seu texto para a exposição *O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro naquele mesmo ano, Hélio refere-se a Alcir como *o anti-herói anônimo*: “Por que o suicídio? Que diabólica neurose (aliás, tão *shakesperiana*) o teria levado a preferir a morte à prisão? Uma esperança perdida, o desespero dessa perda, mas qual perda?”<sup>3</sup>. O corpo de Alcir, caído em posição cruciforme, aparece invertido na fotografia: a imagem de um corpo deposto do heroísmo helênico, estirado cruamente na lama. O anti-herói anônimo mantém-se deitado como ruína do que restara das utopias modernas, seu antropomorfismo marcado pelo signo da perda: uma vez deposto da verticalidade antropocêntrica que busca o mundo das ideias, Alcir lança-se à horizontalidade, dissolvendo-se na terra informe à maneira de uma escultura após sua queda.

Dispostas em sequência numa parede, doze fotografias de dimensão antropomórfica apresentam um modelo nu posando sobre um pedestal em estúdio<sup>4</sup>. Trata-se da obra *David* (figura 4), do artista colombiano Miguel Ángel Rojas, na qual vemos o soldado José Antonio – cuja parte inferior da perna esquerda fora mutilada por uma mina terrestre – reencenando os gestos da escultura homônima de Michelangelo. A trama de rela-

<sup>3</sup> OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo* [1968]. “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”. SOPRO, n. 45. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroiotitica.html>>. Acesso em: 15 Fev. 2018.

<sup>4</sup> A obra é composta por um conjunto de doze fotografias em preto e branco, medindo 200x100cm cada uma.

ções que se estabelece entre os dois trabalhos, evocada deliberadamente pela data de produção da última (apresentada no quinto centenário do primeiro *Davi*), insurge como sintoma de uma alteração radical nas concepções ocidentais de corpo, imagem e representação. No entanto, apesar da coincidência de datas e nomes dos artistas, algo os afasta imperativamente: o modelo de Rojas não possui a parte inferior da perna esquerda. Se para o cânone do Renascimento é inconcebível representar um corpo com alguma deficiência física (uma vez que esta característica perverteria sua estrutura moralizante e racionalista), este elemento é o ponto culminante de perturbação do olhar na obra do colombiano. No entanto, apesar da ausência parcial de um dos membros inferiores, que lhe impossibilita o *contrapposto* (tradicional posição escultórica na qual o corpo apoia-se sobre uma das pernas, distribuindo seu peso e tornando a composição mais harmônica e naturalista), o corpo mantém-se de pé.



**Figura 1.** *Davi*, Michelangelo, 1502-1505



**Figura 2.** *L'homme à la guitare*, Georges Braque, 1911-1912

Georges Bataille afirma, num breve texto de 1929, que “o dedão do pé é a parte mais humana do corpo humano, no sentido de que nenhum outro elemento desse corpo é tão diferenciado do elemento correspondente do macaco antropeide” (2018, p.119). Responsável pela sustentação da postura ereta “de que o homem tanto se orgulha”, o dedão distingue o funcionamento anatômico humano dos primatas arborícolas, facultando-o a locomoção no chão como bípede. Em oposição à cabeça – elevada ao céu verticalmente – os pés mantêm-se na lama. Bataille argumenta, em seguida, que o fluxo sanguíneo no corpo é equivalente, em quantidade, para baixo e para cima: “a vida humana é erroneamente vista como uma elevação [...], com os pés na lama mas a cabeça mais ou menos na luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os elevaria sem retorno ao espaço puro” (*ibidem*, p.120). O dedão do pé (figuras 5 e 6), grotesco e disforme, permite que possamos nos levantar em direção à ideia e, no entanto, “a vida humana comporta de fato a fúria de saber que se trata de um movimento de vai-e-vem da sujeira ao ideal e do ideal à sujeira, fúria que é fácil fazer passar para um órgão tão *baixo* quanto um pé” (*ibidem*, p.120). Em *Le gros orteil*, Bataille indica um de seus pro-

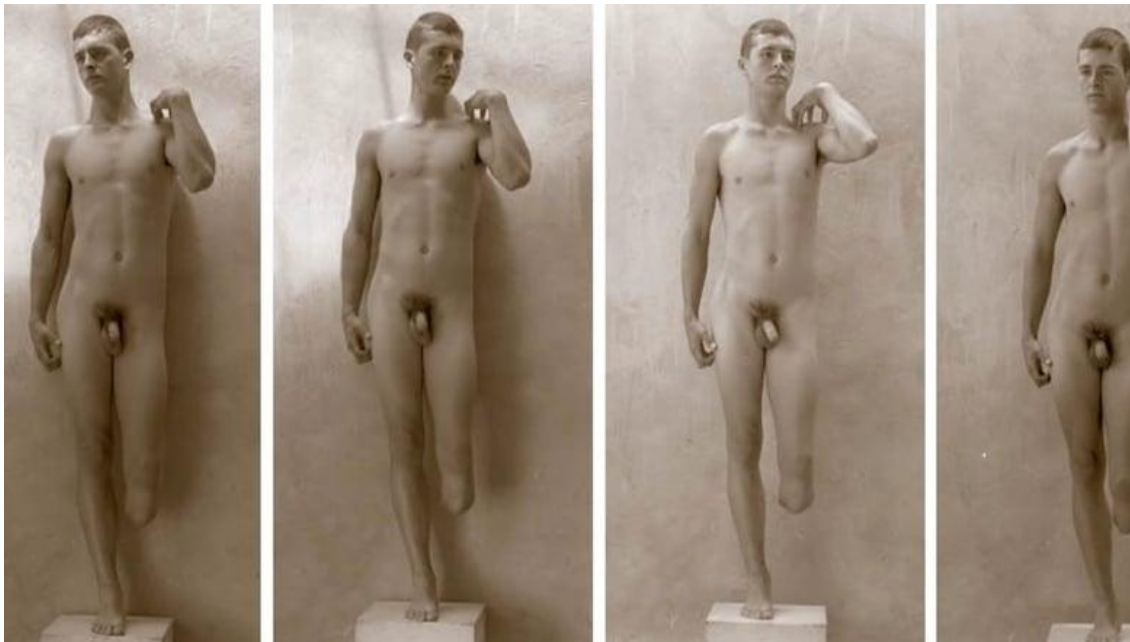
cedimentos poéticos que irá reverberar ao longo de sua obra: o ataque à verticalidade antropomórfica, isto é, a reversão da monumentalidade idealista do humano.

Se a razão que rege a noção clássica do Belo marginaliza determinadas possibilidades de corpos, tornando-as imagens subversivas, violentas e desfiguradas, a contemporaneidade resgata caminhos escamoteados da representação, reinserindo corpos grotescos, monstruosos e desintegrados em suas poéticas. O antropomorfismo ressurge – a despeito de todas as violências contra ele desferidas – como outro. Mata-se a ideia de Homem para que outros corpos possam surgir. De Michelangelo a Miguel Ángel, o corpo marmóreo e asséptico idealizado na Florença do *cinquecento* – em sua condensação plástica das premissas humanistas que permearam o Renascimento – é reapropriado na Bogotá do século XXI, onde é atravessado por questões de etnia, colonização e narcotráfico. O sujeito desencarnado da representação clássica, na qual a ideia se sobrepõe à carne, é posto em xeque numa operação dilacerante.

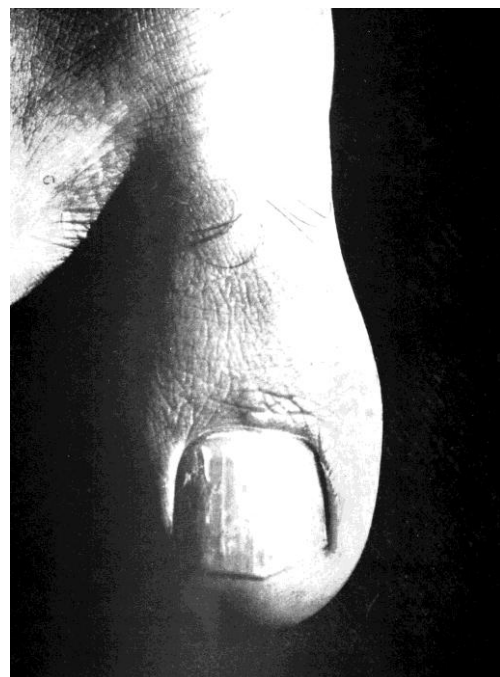
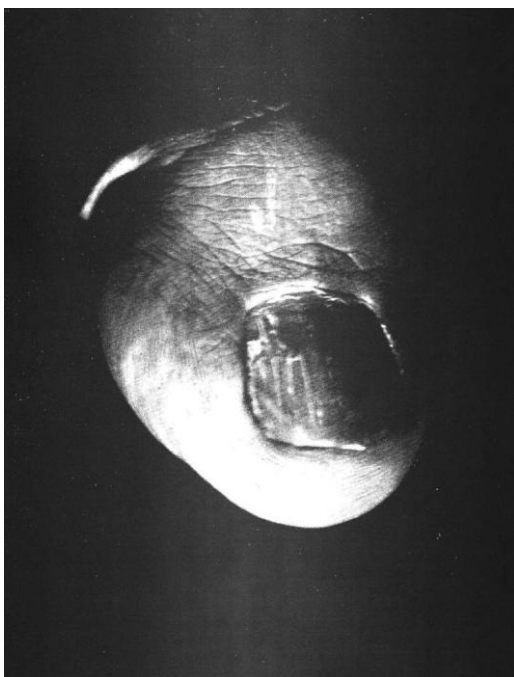


**Figura 3.** *Bandeira-poema [Seja marginal seja herói], Hélio Oiticica, 1968*





**Figura 4.** *David*, Miguel Ángel Rojas, 2005



**Figuras 5 e 6.** *Dedão do pé, sujeito masculino, 30 anos*, Jacques-André Boiffard, 1929



Dilacerar o antropomorfismo excede uma mera operação de ruptura física do corpo e tampouco remete à desapareição do elemento figurativo humano na imagem: a proposta de uma *desantropomorfização* consiste em tensionar as estruturas discursivas que interpretam o mundo a partir da medida humana – ou, ainda, de determinada possibilidade humana. Para isso, é necessário reavaliar as articulações que opõem os termos *corpo* e *violência*. Não se trata aqui de refletir sobre um corpo natural, em sua presumida essência e integridade, que seria submetido a ações violentas e desfigurativas que o destroem, mas antes de entender a violência como elemento constituinte das concepções de corpo. Ao pensar as relações de poder que atravessam os corpos, Roberto Machado afirma que esse “não destrói o indivíduo; ao contrário, o fabrica. O indivíduo não é o outro do poder, realidade exterior, por ele anulado; é um de seus mais importantes efeitos”<sup>5</sup>. Desse modo, é fundamental posicionar a proposta deste texto não apenas como análise das manifestações de violência e desfiguração que atravessam os corpos nas artes visuais, mas antes como tentativa de investigação dos processos de esgotamento de determinada representação antropomórfica ocidental em seu caráter violento, desfigurador, tendo em vista o arcabouço teórico sobre o qual estão fundadas tais ideias de corpo. No campo artístico, o corpo surge como alvo de tais violências na medida em que se faz necessário reinventar sua imagem e repensar aquilo que se diz dele num mundo percebido como fraturado. Ao friccionar os pilares que fundamentam a representação antropomórfica hegemônica, deparamo-nos com possibilidades de um corpo lábil, instável, em constante movimento e devir.

A monumental ideia de *Homem* – com a evidente exclusão que o termo implica – como ser versátil, adaptável e moldável surge com vigor a partir do Renascimento Italiano. O humanismo fabrica uma noção inédita daquilo que caracteriza a humanidade: sua plasticidade possibilita a expansão, a conquista e a fundação de novos territórios e possibilidades (tal premissa legítima, entre outras coisas, a subjetividade imperialista que subjaz à era das grandes navegações e da chegada dos europeus às Américas). Em *Oratio de Hominis Dignitate*, um dos textos fundadores da cosmologia humanista, o filósofo italiano Giovanni Pico Della Mirandola concebe o homem como ser indefinido, inacabado, plástico (SIBILIA, 2014). Essa definição compõe e reafirma a rede de discursos da modernidade nascente, na qual o homem ocupa lugar central na dinâmica do

---

<sup>5</sup> MACHADO, Roberto. Introdução. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

universo. O homem, outrora servil ao verbo divino, emancipa-se e expande sua vontade pelo planeta. O texto de Pico Della Mirandola encarna um tecido de ideias que se fazia progressivamente hegemônico na modernidade e cujos desdobramentos ainda mobilizam a produção de subjetividades na contemporaneidade, sendo amplamente incorporado pela demanda do consumo capitalista.

A produção de saberes no campo das ciências humanas do século XX oferece indícios – que se radicalizam em diversos aspectos a partir do pós-estruturalismo – de que o entendimento do corpo como dado natural *a priori* tornou-se insuficiente para pensar seus múltiplos agenciamentos: a arbitrariedade do enunciado que opõe *natureza* e *cultura* passa a ser frontalmente tensionada e formula-se uma crescente suspeita acerca dos limites de uma ontologia que narra o corpo como mecânica natural, receptáculo de uma determinada cultura. O fazer antropológico, para o qual a pergunta “o que é [o próprio de] o Homem?” permanece subjacente ao contato e invenção do Outro, humano ou não-humano, ratifica o empenho do Ocidente, no decorrer de séculos de formulações filosóficas, em tergiversar e evitar uma definição última para o termo. Ainda que o corpo possa ser dissecado e tornado objeto, aquilo que é próprio do homem – alguma coisa ou uma ausência que o constitui como homem – continua em aberto.

Trata-se de afirmar que a questão “O que é o Homem?” tornou-se, por razões históricas por demais evidentes, uma questão impossível de ser respondida sem solércia, em outras palavras, sem que se siga repetindo que o próprio do Homem é não ter nada de próprio – o que lhe daria, por feliz consequência, direitos ilimitados sobre todas as propriedades alheias. Resposta repetida há milênios dentro de “nossa” tradição intelectual, que justifica o antropocentrismo por tal im-propriedade humana: o inacabamento, a finitude, a falta são o estigma que distingue nobremente a espécie [...]. O fardo do homem: ser o animal universal, animal para quem existe um universo. [...] Nós, só nós, os europeus, somos os humanos completos e acabados, ou melhor, grandiosamente inacabados, os exploradores destemidos de mundos desconhecidos, os acumuladores de mundos, [...] os “configuradores de mundos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.26-27).

Em *Raça e História*, de 1952, o antropólogo Lévi-Strauss narra uma breve parábola sobre o contato entre europeus e indígenas nas Américas. Segundo o autor, nas Antilhas do século XVI, enquanto os espanhóis indagavam-se, a partir dos cânones católicos, sobre a possibilidade de que os indígenas possuíssem alma ou não, estes sub-

mergiam os prisioneiros brancos para verificar se seus cadáveres apodreceriam assim como os seus (LÉVI-STRAUSS *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Este episódio é apresentado por Viveiros de Castro como elemento fundamental para a elaboração de conceitos como multinaturalismo e perspectivismo ameríndio. As infinitas variações de entendimento e vivência do corpo em contextos não-europeus ampliam e flexionam os discursos sobre a natureza dos corpos.

Para os espanhóis do incidente das Antilhas, a dimensão marcada era a alma; para os índios, era o corpo. Por outras palavras, os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpo (os animais também os têm); os índios nunca duvidaram de que os europeus tivessem alma (os animais e os espectros dos mortos também as têm). O etnocentrismo dos europeus consistia em duvidar que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante às que habitavam os seus próprios corpos; o etnocentrismo ameríndio, ao contrário, consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotados de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas (Idem, p.37).

Questionar as narrativas históricas tradicionais dos conceitos de corpo é etapa fundamental do processo de investigação das interseções entre as manifestações da violência, a desfiguração e a fabricação de uma determinada noção de humanidade: cada tempo e espaço é constituído de pluralidade e heterogeneidade, poder e resistência. A linha discursiva que liga as possibilidades contemporâneas de corpo àquelas que desde o século XVII forjam um modelo normativo é somente um dos caminhos de leitura possíveis: há outros, no entanto, que evidenciam como cada noção de corpo se construiu a partir de violência e se deparou com resistências.

A passagem do século XX ao XXI, atravessada por discursos que conclamam repetidamente um suposto *culto ao corpo* – num complexo entrelaçamento entre capitalismo financeiro, publicidade, biotecnologia e informática –, evoca uma releitura da ancestral suspeita frente ao corpo orgânico, cuja formulação remonta à Antiguidade Clássica. Na Grécia, já os filósofos pré-socráticos, à imagem de Empédocles e Pitágoras (LE BRETON, 2003), propunham teorias segundo as quais o corpo surge como alvo de dúvida. Porém, é sobretudo a partir de Platão que o corpo assume caráter degenerativo em relação à ideia pura. Na matriz platônica de pensamento, há uma distinção essencial entre o mundo das ideias (as formas puras, imutáveis, eternas e abstratas) e a realidade sensível (matéria, simulacro e ilusão). O corpo, nesse sentido, é concebido como limite

e queda: “Platão, por sua vez, considera o corpo humano como túmulo da alma, imperfeição radical de uma humanidade cujas raízes não estão mais no Céu, mas na Terra. A alma caiu dentro de um corpo que a aprisiona” (LE BRETON, 2003, p.13). Corpo e indivíduo são pensados como entidades ontologicamente distintas, que jamais coincidem. A noção de corpo como suporte material da alma, indiferente e inerte, é elemento fundamental para compreender o arcabouço sobre o qual a relação ocidental com o corpo se desenvolve até a contemporaneidade.

Para usar as palavras de Ortega y Gasset, Platão via o universo como dividido em dois mundos, o mundo *em ruína* e o mundo *em forma*. O nosso mundo, este mundo sensível que temos diante dos nossos olhos, é o campo da ruína, da morte, da feiura, da decadência. O mundo autêntico, o mundo em forma do qual o nosso recebe existência e significação, é aquele mundo das essências, das Ideias Puras [...]. Segundo Platão, a alma humana, eterna, sofre uma decadência ao se unir ao corpo material (SUASSUNA, 2011, p.46).

Ao longo da Idade Média, o pensamento gnóstico e o cristianismo radicalizam as premissas platônicas. Segundo Le Breton, para o gnosticismo “o mundo sensível não é obra de um Deus de sabedoria e de verdade, mas uma criação defeituosa, um simulacro” (2003, p.14). A matéria é, nessa concepção, substrato de um mundo inacabado, imperfeito, degenerado. O corpo é sede de doenças, envelhecimento e decomposição, em oposição à alma. Por sua vez, o cristianismo metaboliza essa problemática a partir do pecado original e da tentação aos pecados da carne, que desvirtuam a humanidade, lançando-a numa perene batalha na qual o indivíduo é disputado entre forças do Bem e do Mal. A *ensomatose* (queda do corpo na doutrina gnóstica), do mesmo modo que a expulsão de Adão e Eva do Éden, reproduz a estrutura narrativa de uma humanidade que é banida do universo das ideias puras rumo a uma realidade punitiva e ilusória.

No entanto, apenas nos séculos XVI e XVII são formulados os principais enunciados que permitiriam a sistematização de uma concepção do corpo: este passou a ser investigado não apenas como matéria inerte e improdutiva, cuja natureza deveria ser combatida, mas a partir de sua mecanicidade, que poderia ser utilizada para a construção de uma nova sociedade. Após a retomada, durante o período conhecido como Renascimento, do pensamento humanista da Antiguidade e a fundação da perspectiva de um novo homem como centro do universo, é principalmente a partir da filosofia de Descartes que surge a afirmação do corpo como máquina. Tal enunciado era já progres-

sivamente indicado em diversos campos do saber, como nas artes visuais e na arquitetura, com a elaboração de técnicas e postulados antropométricos para a composição em perspectiva, e na medicina. Em 1543, Andrea Vesalius, considerado fundador da anatomia moderna, publica *De humani corpori fabrica* (Da organização do corpo humano), na qual ilustra a anatomia humana de modo análogo a uma máquina: “o ‘teatro anatômico’ expõe à vista pública um corpo desencantado e profanado” (FEDERICI, 2017, p.251). O dualismo corpo-mente, elaborado pela filosofia cartesiana, fabrica a noção de um corpo destituído de subjetividade, uma engrenagem que, à imagem de uma máquina, deve ser entendida e aprimorada. Deste modo, as investigações inaugurais da medicina moderna se dão principalmente a partir da dissecação de cadáveres (atividade sempre envolta por polêmicas e tabus e que, mesmo com o movimento secularista da sociedade, ainda era exercida de modo controverso, muitas vezes utilizando cadáveres de criminosos e marginalizados). O olhar sobre o organismo humano é então, a princípio, uma perspectiva do corpo morto, ao modo de uma máquina.

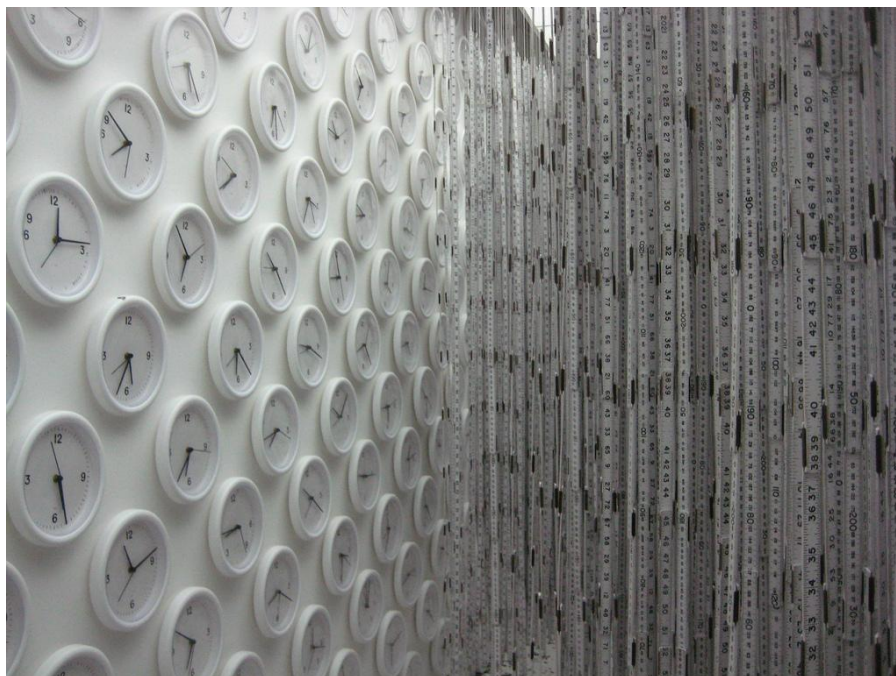
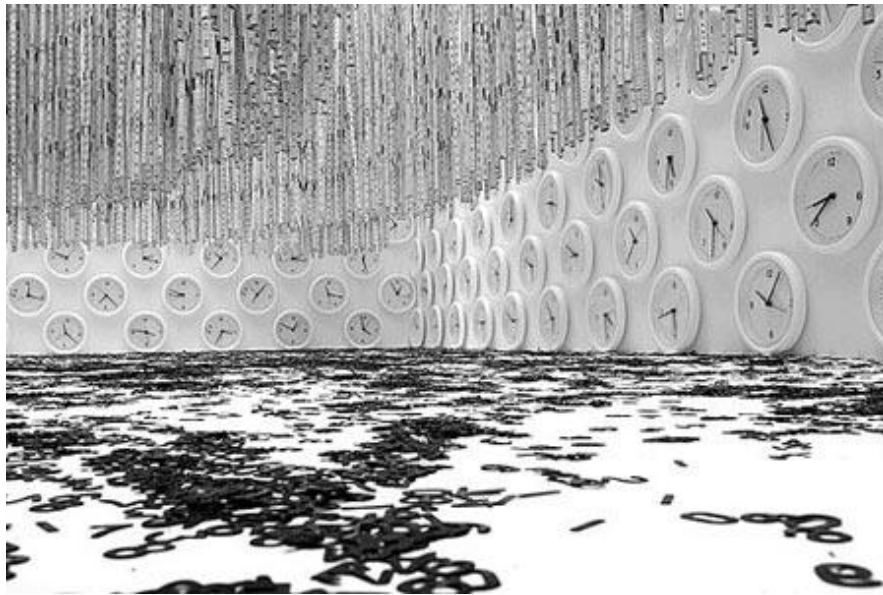
Efetivamente, uma das principais preocupações da nova filosofia mecânica era a *mecânica do corpo*, cujos elementos constitutivos – desde a circulação do sangue até a dinâmica da fala, desde os efeitos das sensações até os movimentos voluntários e involuntários – foram separados e classificados em todos os seus componentes e possibilidades. O *Tratado do Homem*, publicado em 1664, é um verdadeiro manual anatômico, ainda que a anatomia que realiza seja tanto psicológica quanto física. Uma tarefa fundamental do projeto de Descartes foi instituir uma divisão ontológica entre um domínio considerado puramente mental e outro, puramente físico (*ibidem*, p.249).

Embora as máquinas a vapor sejam frequentemente descritas como ponto de inflexão do capitalismo industrial, é na figura do relógio que se faz nítida uma decisiva alteração na dinâmica social do início da modernidade. Neste momento, surgem os primeiros relógios domésticos e o processo de disciplinamento do tempo – elemento essencial para as transformações que propiciaram a acumulação primitiva de capital – esboçava seus primeiros desdobramentos. O relógio, doravante eixo de regulação do tempo individual e coletivo, veio a substituir as referências naturais do cotidiano – o tempo solar, as estações do ano – assim como o substrato de rituais da cultura pré-moderna – os sinos das igrejas, as festividades. O tempo do trabalho, segundo a perspectiva de Bataille, opõe-se ao tempo da festa, do jogo e da morte: a produção profana,

os interditos da sexualidade e o negócio (negação do ócio) assumem, como é evidente no discurso protestante, um novo status. O relógio, que rege predominantemente o cotidiano humano há alguns séculos, apesar de naturalizado, remete a um violento processo de adaptação.

Sua utilização foi se expandindo lentamente para fora dos muros dos conventos quando as cidades começaram a exigir uma rotina metódica, com todas as ações humanas sendo sincronizadas e as tarefas organizadas em intervalos regulares. Assim, para além dos sinos que ecoavam nos campanários assinalando certas horas do dia, em meados do século XIV tornou-se habitual a divisão das horas e dos minutos em sessenta partes iguais que passaram a servir como ponto de referência abstrato para todos os eventos, inaugurando, assim, virtudes como a pontualidade e aberrações como a perda de tempo. [...] É claro que tal esquadrinhamento do tempo não ocorreu sem violência: os organismos humanos tiveram que sofrer uma série de operações para se adaptar aos novos compassos, dando à luz outras formas de ser, de estar e de movimentar-se nas coordenadas espaçotemporais (SIBILIA, 2014, p.22).

A instalação *Fontes* (figuras 7 e 8), de Cildo Meireles, produzida em 1992 e exibida com variações em diferentes ocasiões, consiste numa composição de objetos cotidianamente utilizados como dispositivos métricos – réguas e relógios – e de significação – letras e números. A polissemia do título, que estabelece diálogo com a ideia de origem ou ponto de partida, articula-se também à codificação do mundo em fontes tipográficas, a redução do universo a informações e sistemas binários: as durações do tempo, as distâncias do espaço, o DNA humano e as estratificações da experiência física em peso, altura, idade, volume. O corpo moderno, para existir, é territorializado num determinado ponto da grade de variações. Na obra de Cildo, no entanto, tais mecanismos não estão sincronizados e coordenados; pelo contrário, cada objeto apresenta uma medição singular: “Qualquer tentativa de inferir regularidade, ritmo, progressividade ou constância nos parâmetros numéricos e nas graduações dos objetos que se assemelham à régua de carpinteiro, fracassa. Ao sistema internacional opõem-se sistemas únicos” (MARTINEZ, 2003, p.77). Os tempos e espaços, em estado entrópico, são embaralhados, ressemantizados e deslocados da ordem racional, o mundo dispara num curto-circuito de multiplicidade.



**Figuras 7 e 8.** *Fontes*, Cildo Meireles, 1992-2008

A filosofia mecanicista de Descartes parte da cisão entre corpo e alma para destacar o pensamento lógico como essência do Homem. Embora o corpo seja apontado como território da matéria – inerte e indiferente –, segundo a argumentação do filósofo, é pela razão que a humanidade estabelece conexão com a civilidade. O *cogito* cartesiano – “penso, logo existo” – localiza na racionalidade do pensamento a existência mais verdadeira e essencial. No entanto, a proposta de Descartes não exclui a dimensão religiosa da experiência humana. Uma vez que o pensamento cartesiano contribui decisivamente

para a fabricação da noção de indivíduo (em constelação com outros autores contemporâneos), não é equivocado afirmar que seu sistema toma como influência direta Platão e o neoplatonismo. A visão de Descartes, porém, formula os enunciados seminais para a modernidade, aqueles que seriam necessários para justificar a dinâmica de trabalho, sexualidade e organização social que prevaleceria nos séculos seguintes.

Na filosofia mecanicista se percebe um novo espírito burguês, que calcula, classifica, faz distinções e degrada o corpo só para racionalizar suas faculdades, o que aponta não apenas para a intensificação de sua sujeição, mas também para a maximização de sua utilidade social. Longe de renunciar o corpo, os teóricos mecanicistas tratavam de conceituá-lo, de tal forma que suas operações se fizessem inteligíveis e controláveis (FEDERICI, 2017, p.252).

Paralelamente a Descartes, o filósofo inglês Thomas Hobbes concebe o corpo como matéria não-pensante, mas, ao contrário do francês, que destaca positivamente que “esta máquina [...] é apenas o autômato robô e que sua morte não deve ser mais lamentada do que a quebra de uma ferramenta” (DESCARTES *apud* FEDERICI, 2017, p.252), Hobbes entende que o Estado deve controlá-lo, contrapondo-se à ideia burguesa de autocontrole defendida por Descartes. Tal concepção é evidente em *Leviatã*: o monstro bíblico do caos primitivo apresenta-se como alegoria da estrutura social em relação ao governo legítimo. A gravura produzida pelo francês Abraham Brosse para a capa do *Leviatã* (figura 9), de 1651, apresenta a imagem de um homem coroadado que carrega numa das mãos uma espada e na outra um cetro. De seu ventre estendem-se montanhas que cercam uma cidade: a porção inferior do corpo é apresentada como matéria, posse, enquanto a cabeça contém a razão e legitimidade de um soberano. Essa lógica cefalocrática, que percebe a cabeça como a mais humana das partes do corpo – por conter o cérebro, o raciocínio, e ser a única que possui todos os sentidos –, atravessa o desenvolvimento da representação.





Figura 9. *Leviatã*, gravura de Abraham Bosse para o livro de Thomas Hobbes, 1651

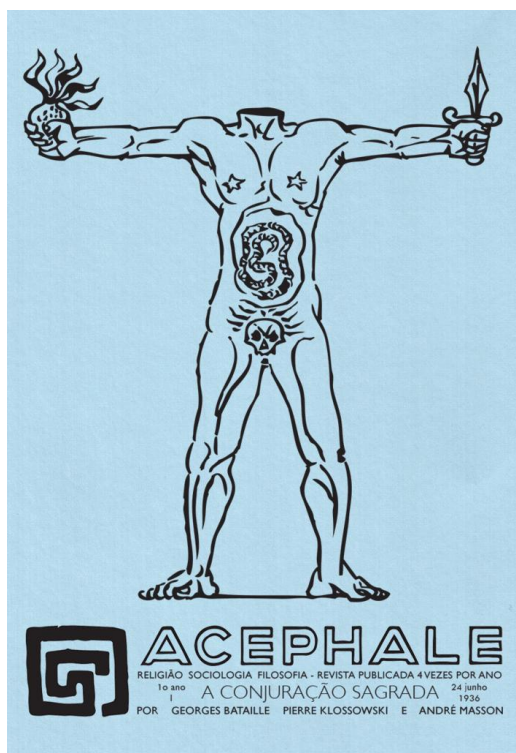


Figura 10. Capa da revista *Acéphale*, André Masson, 1936



Figura 11. *Glu Glu Glu*, Ana Maria Maiolino, 1966

Na representação anatômica moderna, o ventre – com seus labirintos e abjetos intestinos – surge como núcleo de matéria não pensante. Ponto nodal da figura antropomórfica, o intestino elabora em suas vísceras a transformação das substâncias ingeridas em excremento. O emaranhado abissal de tubos – tão estranhamente semelhantes à superfície do cérebro – aparece na imagem surrealista, no entanto, como possibilidade de tensionar a hierarquia do corpo. Como na criatura acéfala de André Masson (figura 10), que, assim como o Leviatã, carrega um objeto em cada mão, ou na cabeça sem olhos e nariz de Ana Maria Maiolino em *Glu glu glu* (figura 11), de 1966, o aparelho digestivo reclama sua potência num mundo fraturado e saturado.

Seja pelo precário equilíbrio entre ócio e produção, presente na lógica burguesa, ou pelo descontrole de uma população bestial que necessita ser dominada por um soberano absoluto, o que se põe em jogo é o corpo como campo de batalha entre forças. O corpo suscita terrores: as mesmas potências físicas que propiciam a produção contêm igualmente a potência de levantes e insurreições. O corpo da modernidade – esquadrihado, observado e domesticado – já não é simplesmente negado ou reprimido numa modalidade de poder negativa, mas manifesta-se como um corpo sabidamente violento, visceral e plural que, através de vetores de poder positivos, é conduzido a uma determinada forma de vivência.

Em meio à multidão de corpos que, como capilaridades, criam-se e são criados na fricção entre real e ideal, a contemporaneidade faz surgir antropomorfismos violentos e desfigurados que não apenas reclamam espaço para corpos existentes, mas inventam corpos. O corpo, em sua multiplicidade de sentidos, é a unidade imediata do pensamento humano para fabricar o universo: as regras que regem a ordem de uma cosmologia antropomórfica dizem respeito não só à representação humana, mas, antes, à formulação de um mundo. “Negar o possível para imaginar o impossível: o projeto de Bataille, ao mesmo tempo em que remete aos fundamentos da liberdade da imaginação, resume o sentido último de seu antropomorfismo dilacerado, insistindo em repensar o homem a partir do nada”, nos diz Eliane Robert Moraes (2012, p. 227). Reconstruir o corpo, pensado como algo que não é dado ou natural, presume a violência de um desantropomorfismo que jamais se conclui. O antropomorfismo coxo de *David* nos permite a entrada, desviante e transversal, num campo de corpos em convulsão.

## 1.2. CORPO, SUPLÍCIO E PODER

Expostos em vitrines horizontais, como quaisquer outros objetos de um museu, instrumentos utilizados em linchamentos e execuções públicas de caráter paraestatal são exibidos ao público. Corrente, barra de ferro, garrafa de vidro, lâmpada fluorescente tubular, corda de *nylon* e pedra portuguesa constituem um conjunto de artefatos usados tradicionalmente por grupos ditos justiceiros para agredir, deter ou assassinar supostos criminosos. Organizados como peças arqueológicas, tais itens registram os contornos de barbárie presentes nesses episódios; a assepsia museológica da vitrine branca contrasta com a violência disparada pela presença de objetos cotidianos convertidos em armas. A série *Suplício* (figuras 12 e 13), de Jaime Lauriano, insere no campo poético uma elaboração crítica dos recorrentes casos, no Brasil, de ataques de cunho punitivista sob alegação de “fazer justiça”. Sua obra, atravessada por uma investigação das relações de poder construídas historicamente entre o Estado, as instituições e os processos de subjetivação, aponta para questões como etnocídio, democracia racial, apropriação e invasão. Para isso, o artista busca na formação colonial brasileira elementos para pensar os atuais fenômenos de violência, que, mais de um século após a abolição oficial da escravatura, perpetuam ainda estruturas de dominação racial e de gênero. Os suplícios contemporâneos, nesse contexto, parecem operar menos por motivações de justiça que por uma atualização das estratificações coloniais.





**Figura 12 e 13.** *Suplício*, Jaime Lauriano, 2015

Em sua obra *Vigiar e Punir*, publicada em 1975, Foucault reconstrói o percurso de transformações ocorridas nos dispositivos de punição durante o fim da Idade Moderna na Europa e nos Estados Unidos. Segundo o autor, o século XVIII vê surgir uma tendência de reforma das tecnologias de poder na qual a estrutura do suplício, característica do Antigo Regime, sofre declínio moral conforme novas concepções punitivas – em particular os projetos prisionais – passam a representar os novos ideais da burguesia ascendente. Na lógica de punição predominante na Europa até então, o corpo do supliciado era submetido diretamente à força monárquica; todo crime era concebido, em última instância, como atentado ao corpo do rei: “Em toda infração há um *crimen majestatis*, e no menor dos criminosos um pequeno regicida em potencial” (FOUCAULT, 2017, p.55).

Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de

viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimento [...]. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas [...]. Além disso, o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; o suplício, mesmo se tem como função “purgar” o crime, não o reconcilia; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar [...]. E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo (*ibidem*, p.36-37).

Em seu artigo *A fúria contra o estranho*<sup>6</sup>, Moacir dos Anjos relembra o episódio, ocorrido em 2014 no Rio de Janeiro, no qual um adolescente negro, acusado de roubo por um grupo de três homens, é preso nu a um poste – seu pescoço fixado por uma trava de bicicleta – e, após ser espancado, tem sua orelha esfaqueada. A cena foi gravada por uma moradora do bairro e gerou revolta, sendo frequentemente comparada a registros visuais do período escravagista brasileiro. No ano seguinte, a capa do jornal *Extra* traz, acompanhando a manchete *Do tronco ao poste* (figura 14), duas imagens que apresentam perturbadora semelhança: na parte superior, uma aquarela de Jean-Baptiste Debret, que representa a punição com açoite sofrida por um escravo preso a um pelourinho, produzida na primeira metade do século XIX. Logo abaixo, a fotografia do cadáver de Cleidenilson Pereira da Silva, amarrado num poste por tentativa de roubo a um bar em São Luís, no Maranhão. Moacir chama atenção para a origem do termo linchamento, referência à história do fazendeiro norte-americano Charles Lynch que, durante a Guerra de Secessão, exercia práticas de julgamento e punição ilegais junto a grupos milicianos.

---

<sup>6</sup>Texto publicado na *Zum*, revista de fotografia do Instituto Moreira Salles, da qual o autor é colunista, em 10 de agosto de 2016. Disponível em:<<https://revistazum.com.br/colunistas/a-furia-contra-o-estranho/>>.



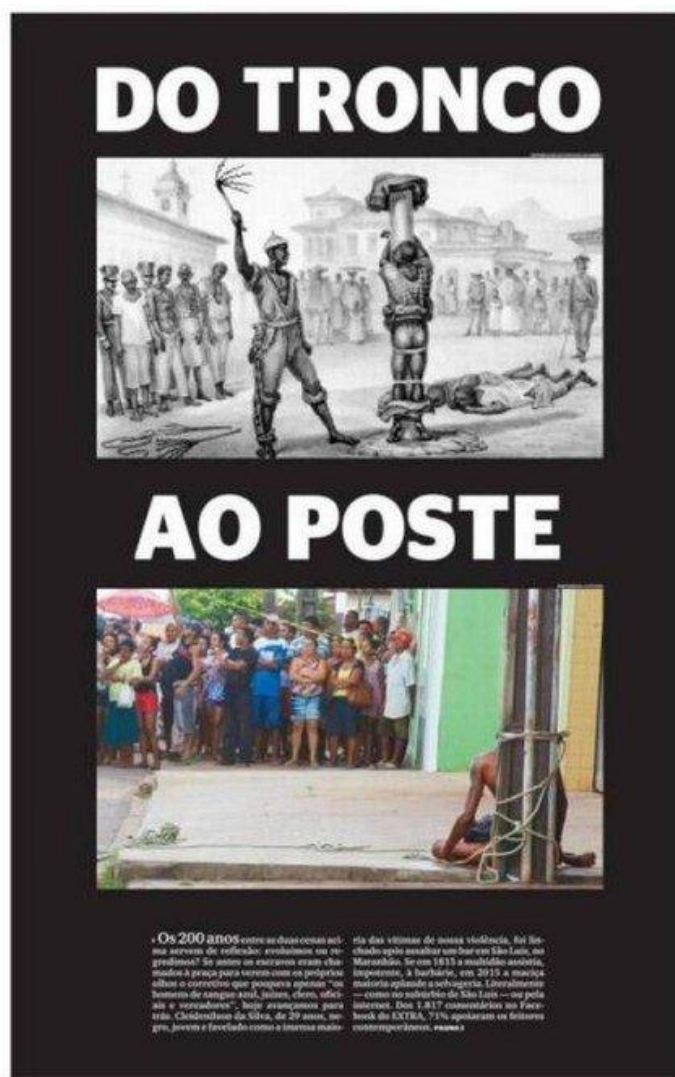


Figura 14. Capa do jornal Extra, *Do tronco ao poste*, 08 de julho de 2015

O suplício do corpo, como dispositivo de uma determinada economia das punições, longe de configurar simplesmente uma tecnologia reguladora que busque a manutenção da ordem e da lei, é antes a manifestação ritual e teatralizada do poder soberano. Segundo a noção de *necropolítica*, tal como é proposta por Achille Mbembe, a “expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. [...] Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (MBEMBE, 2018, p.5). No texto de Mbembe, o conceito foucaultiano de biopoder – “aquele domínio da vida sobre o qual o poder tomou o controle” (FOUCAULT *apud* MBEMBE, 2018) – é pensado sob a perspectiva da soberania e do estado de exceção. As guerras contemporâneas, como o conflito na Palestina, são tomadas como ponto de articula-

ção para problematizar o pensamento tecido por nomes como Hannah Arendt (em relação aos campos de extermínio nazistas) e Giorgio Agamben (em sua noção de *homo sacer* e vida nua). Se é possível esboçar um eixo de aproximação entre a violência sistêmica no Brasil e a noção de soberania (como é posta em Mbembe), o campo visual contemporâneo apresenta nódulos e sobreposições que contribuem para pensar o corpo supliciado. O poder soberano, ainda segundo Foucault, revela-se no suplício do corpo daquele que ameaçou, com seu crime, a integridade política do reino:

O suplício tem então uma função jurídico-política. É um cerimonial para reconstituir a soberania lesada por um instante. Ele a restaura manifestando-a em todo o seu brilho. [...] Sua finalidade é menos de estabelecer um equilíbrio que de fazer funcionar, até um extremo, a dissimetria entre o súdito que ousou violar a lei e o soberano todo-poderoso que faz valer sua força. Se a reparação do dano privado ocasionado pelo delito deve ser bem proporcionada, se a sentença deve ser justa, a execução da pena é feita para dar não o espetáculo da medida, mas do desequilíbrio e do excesso; deve haver, nessa liturgia da pena, uma afirmação enfática do poder e de sua superioridade intrínseca. E esta superioridade não é simplesmente a do direito, mas a da força física do soberano que se abate sobre o corpo de seu adversário e o domina: atacando a lei, o infrator lesa a própria pessoa do príncipe: ela — ou pelo menos aqueles a quem ele delegou sua força — se apodera do corpo do condenado para mostrá-lo marcado, vencido, quebrado. [...] O suplício não restabelecia a justiça; reativava o poder (FOUCAULT, 2017, p.55).

A complexidade ritualística do suplício o afirma como agente do poder. Mas não só: no teatro das punições físicas, extrai-se a verdade do crime. A confissão do inculpaado, nesse cerimonial, transcende qualquer outro elemento jurídico. O processo de julgamento permanece antes disso em absoluto sigilo: ao acusado não é permitido acesso às peças acusatórias ou possibilidade de defesa; centralizado na figura do magistrado, o procedimento se desenrola nas sombras. Após o veredito, o condenado finalmente deve levar à população a verdade e a natureza de seu crime: “seu corpo mostrado, passeado, exposto, supliciado, deve ser como o suporte público de um processo que ficara, até então, na sombra; nele, sobre ele, o ato de justiça deve-se tornar legível para todos” (*Ibidem*, p.45). Essa encenação do castigo segue critérios de analogia com o crime praticado, de modo que tal liturgia deve se mostrar didática e inequívoca à população que a assiste, como forma de exemplo:

Prender o suplício no próprio crime; estabelecer de um para o outro relações decifráveis. Exposição do cadáver do condenado no local do crime, ou num dos cruzamentos mais próximos. Execução no próprio local em que o crime fora cometido [...]. Utilização de suplícios “simbólicos”, em que a forma da execução faz lembrar a natureza do crime: fura-se a língua dos blasfemadores, queimam-se os impuros, corta-se o punho que matou; às vezes faz-se o condenado ostentar o instrumento de seu crime (*ibidem*, p.48).

Foucault descreve minuciosamente, em *Vigiar e Punir*, o processo de execução de Robert-François Damiens, acusado em 1757 de tentativa de parricídio contra Luís XV – déspota proclamado pai da nação. O controverso assassinato do camponês destacou-se pela dificuldade de aplicação da severa pena – raramente utilizada em razão de sua gravidade – e pelo fato de ter sido o último criminoso a ser punido segundo a ordenação de 1670 na França. Seu suplício dividiu-se numa sequência de torturas (“atenazado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas, sua mão direita segurando a faca com que cometeu o dito parricídio, queimada com fogo de enxofre”<sup>7</sup>), efetuando-se, ao fim dessas etapas, o esquartejamento (“seu corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e seus membros e corpo consumidos ao fogo, reduzidos a cinzas, e suas cinzas lançadas ao vento”<sup>8</sup>). À agressão cometida contra o corpo do rei, o criminoso tem as partes de seu corpo desintegradas.

Episódio análogo ocorre no Brasil, quase quatro décadas mais tarde: Tiradentes, um dos líderes da Inconfidência Mineira, é condenado à pena capital em 1792. A conspiração separatista organizada na então capitania de Minas Gerais no fim do século XVIII insurgia-se contra o domínio político e exploração econômica da Coroa Portuguesa sobre o território brasileiro no contexto da mineração. Sentenciado como traidor, Tiradentes foi submetido ao suplício: após ser levado em procissão pelas ruas do Rio de Janeiro, capital da colônia, o inconfidente é enforcado em praça pública, tendo seu corpo dividido em quatro partes, cada qual exposta publicamente em cidades no trajeto até Vila Rica (atual Ouro Preto), onde sua cabeça foi erguida em um poste. O desmembramento de seu corpo é representado na pintura *Tiradentes Esquartejado* (figura 15), produzida em 1893 por Pedro Américo: os restos mutilados do mineiro são representados

<sup>7</sup>FOUCAULT, *Vigiar e Punir*, 2017, p.9.

<sup>8</sup>*Idem*.



sobre o cadafalso como mártir; seu rosto assemelha-se à tradicional imagem de Cristo (com longos cabelos castanhos e barba), tendo ao seu lado uma cruz de madeira com a representação da crucificação. Pintada quatro anos após a proclamação da República, no contexto da Escola Nacional de Belas Artes, a tela apresenta Tiradentes como herói republicano, imolado pela barbárie característica à monarquia.



**Figura 15.** *Tiradentes Esquartejado*, Pedro Américo, 1893



**Figura 16.** *Tiradentes – Totem Monumento ao Preso Político*, Cildo Meireles, 1970

O suplício de Tiradentes retorna à arte brasileira décadas depois, na ocasião da exposição “Do Corpo à Terra”, de 1970, organizada por Frederico Moraes em Belo Horizonte. A controversa obra *Tiradentes totem – monumento ao preso político* (figura 16), de Cildo Meireles, ficou célebre por sua dimensão de violência e horror, constituindo uma poética marcadamente política no contexto da ditadura militar. Na parte exterior do Palácio das Artes, via-se uma estaca de madeira de 2,5m de altura cravada no chão à maneira de um totem; ao redor, dez galinhas vivas nela amarradas. Após serem encharcadas com gasolina, as aves são queimadas. Como num rito de sacrifício, a ferocidade do artista dialoga com as datas comemorativas da Confidência, assim como tece uma crítica à onda de desaparecimentos, torturas e assassinatos dos “anos de chumbo”.

A figura de Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira muito cínica. Ele representava a antítese do que defendiam os militares. [...] Claro, a hipocrisia dessas manobras simbólicas era evidente, e eu decidi fazer um trabalho sobre isso (MEIRELES *apud* HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 1999, p.15).

As elaborações poéticas do suplício são também atravessadas por violências estruturais que, embora frequentemente não conservem o caráter teatralizado das punições monárquicas, permeiam a vivência de corpos marginalizados. Essas imagens surgem como encarnações de outras formas supliciais. É o caso da obra de Rosana Paulino, que investiga o lugar da mulher negra na sociedade brasileira. Em *Bastidores* (figuras 17 e 18), de 1997, a artista utiliza elementos tradicionalmente associados às atividades manuais femininas, como a costura, para criar imagens que marcam o silenciamento sistêmico fundamentado por recortes de raça e gênero. Em círculos de tecido branco, Paulino estampa fotografias dos rostos de mulheres de sua família e aplica grosseiramente um bordado preto sobre bocas ou olhos dessas figuras. A domesticação e docilização da mulher negra, base da pirâmide social desde a formação colonial do país, atua diretamente sobre os corpos: fala e visão são simbolicamente retiradas dessas figuras, que devem preservar apenas seus atributos de trabalho braçal e de reprodução. A deformação dos rostos no retrato – gênero utilizado desde a Antiguidade como inscrição de memória individual ou coletiva – evoca o apagamento das histórias desses indivíduos.





**Figuras 17 e 18.** *Bastidores*, Rosana Paulino, 1997

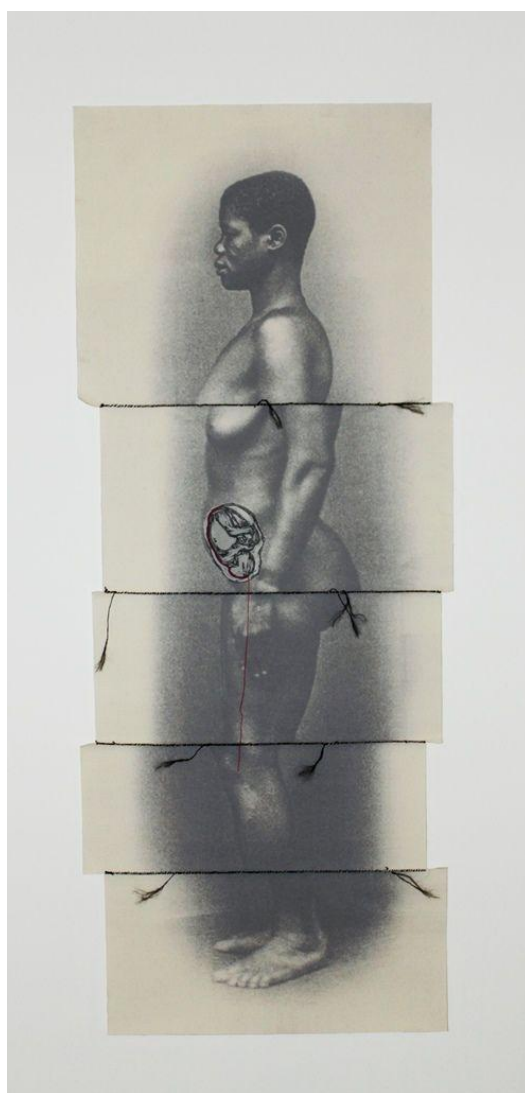
A questão da memória negra é igualmente abordada por Rosana Paulino em sua instalação *Assentamento* (figura 19), exposta em 2013. Dispostos ao lado de imagens nas paredes, fardos contendo troncos de madeira e réplicas de braços humanos negros produzidos em *paperclay*<sup>9</sup> representam, segundo a artista, a objetificação mercadológica de indivíduos:

Os seres humanos que aqui chegaram através do tráfico escravagista eram vistos como “lenha para se queimar”, ou seja, eram peças de uma engrenagem e, quando quebradas, eram prontamente substituídas por outras. A mecânica da escravidão era tão perversa que a expectativa de vida de um escravo nascido no Brasil girava em torno de 19 anos. É claro que a expectativa de vida de todos os brasileiros do período era baixa (girava em torno dos 27 anos), mas os rigores da escravidão faziam com que, nos primeiros anos do tráfico, um escravizado trazido da África para o Brasil conseguisse sobreviver quatro, cinco anos talvez<sup>10</sup>.

<sup>9</sup>Tipo de massa de argila modelável na qual é acrescentada fibra de celulose.

<sup>10</sup>Material de proposta educativa disponível em:<[www.rosanapaulino.com.br](http://www.rosanapaulino.com.br)>.

As imagens fixadas nas paredes apresentam diferentes ângulos do corpo de uma mulher negra; cada uma delas é composta por porções fracionadas de tecidos retangulares costurados entre si. Através da sutura irregular que conecta as partes desse corpo, Rosana Paulino busca pensar os violentos processos de dessubjetivação aos quais foram submetidos os indivíduos trazidos para o Brasil pelo tráfico de escravos. Apartados de suas identidades e territórios, são corpos cindidos nos quais as partes não se encaixam perfeitamente. A mulher nas imagens de Paulino é anônima e foi registrada durante a expedição Thayer, da Universidade de Harvard, liderada pelo zoólogo suíço Louis Agassiz em meados do século XIX; sua identidade é até hoje desconhecida.



**Figura 19.** *Assentamento*, Rosana Paulino, 2013



É também a partir dos suplícios que Jota Mombaça (Monstrx Erratik) dispara questionamentos acerca das exclusões de corpos não-normativos. Utilizando o corpo como elemento central em suas performances, Mombaça fricciona os limites que distanciam violências físicas e simbólicas. Em *Soterramento* (figura 20), apresentada em 2015 no Festival Transeuropa, na Sérvia, seu corpo é soterrado por areia e pedras; a artista permanece imóvel enquanto lê-se uma lista de pessoas desaparecidas, assassinadas ou agredidas pela polícia desde junho de 2013 no Brasil. Após a leitura, Mombaça se levanta e os resíduos da ação são mantidos como uma instalação em homenagem às vítimas da violência estatal brasileira.



**Figura 20.** *Soterramento*, Jota Mombaça, 2016

Em 2013, durante o seminário *Que pode o corpo?*, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Mombaça realiza *Corpo-colônia* juntamente com Patrícia Tobias (Vendaval Caprichosa): enquanto permanecia no chão apoiada por seus joelhos e cotovelos, de cabeça baixa coberta por um tecido escuro, Vendaval despejava pedras em suas costas com o auxílio de uma pá. Durante a ação, era reproduzido um texto narrado por Mombaça:

Corpo, território ocupado pelo sex-Império. Objeto a ser moldado pela tecnoculturaheterocapitalista. Corpo de macho. Corpo de macho castrado de cu. Corpo-colônia. Corpo marcado. Corpo usurpado pelos sistemas classificatórios. Corpo lacrado, embalado a vácuo ou triturado e encapsulado para facilitar o tráfego [...]. Corpo-colônia. [...] Corpo submisso ao Eu, à identidade transcendente. Corpo de macho dominador submisso. Corpo de macho enclausurado em seus privilégios. [...]. Corpo desabilitado. Ruína de corpo. [...] Corpo impensável. [...] Corpo gramacho. Corpo de lixo. Lumpencorpo. Então... Como vergar esse corpo? Como dobrá-lo?<sup>11</sup>

O termo *capitalismo gore*<sup>12</sup>, proposto por Sayak Valencia como ferramenta de análise dos fenômenos de violência e criminalidade no México contemporâneo, articula o conceito de necropolítica ao contexto da América Latina para pensar seus atravessamentos: para Valencia, a globalização, o neoliberalismo, a construção binária de gênero, a precarização econômica e a captura/recolonização das subjetividades no capitalismo são elementos constitutivos de uma trama complexa que se manifesta, por exemplo, no narcotráfico e naquilo que a autora chama de *necroempoderamento*.

Denominamos *necroempoderamento* os processos que transformam contextos e/ou situações de vulnerabilidade e/ou subalternidade em possibilidade de ação e autopoder, mas que os reconfiguram por práticas distópicas e autoafirmação perversa alcançada por meio de práticas violentas e rentáveis dentro das lógicas da economia capitalista. Dentro destas, os corpos são concebidos como produtos de troca que alteram e rompem o processo de produção do capital, já que subvertem os termos deste ao tirar de jogo a fase de produção da mercadoria, substituindo-a por uma mercadoria encarnada literalmente pelo corpo e pela vida humana, através de técnicas de violência extrema como sequestro, venda de órgãos humanos, tortura, assassinato etc. (VALENCIA, 2012, tradução nossa).

O fenômeno denominado *capitalismo gore* reinterpreta a estrutura da economia global em espaços fronteiriços. Num contexto de dispersão de identidades e justaposição de tempos, mundo pós-histórico em sua experiência dilatada do *agora* cujo horizon-

<sup>11</sup>Texto disponível em: <<https://vimeo.com/64778343>>.

<sup>12</sup>O termo *gore* faz referência ao subgênero de filmes de terror nos quais a violência explícita e a utilização de sangue e mutilação funcionam como principal elemento visual.

te de futuro dissipa-se na instantaneidade do consumo, o dito Terceiro Mundo elabora subjetividades *gore* que retroalimentam essas zonas de conflito. “Escapam as figuras de totalidade, unidade e universalidade sonhadas pelo Ocidente e prometidas pela modernidade: [...] o sujeito como unidade substancial e originária” (CESAR, 2014, p.18). O corpo, coisificado e esvaziado, torna-se mercadoria numa rede que reelabora a precariedade do contexto periférico latino-americano.

O necropoder, pensado como dispositivo de gestão da morte, atravessa e fabrica uma tessitura de elementos que compõem a violência contemporânea. A captura das subjetividades marginalizadas pelo imaginário do consumo e do capital, aliado a questões de raça, gênero e classe, propicia situações de exceção e vulnerabilidade, atualizando estruturas coloniais de exclusão. O corpo do necropoder é, assim, um agente que convulsiona a ordem e reclama para si estratégias de sobrevivência e representação. O corpo da vertigem manifesta-se como imagem instável, precária, que reluta em fixar-se. Aparece por índice, tangente, perturbação do olhar; o corpo, frente ao necropoder, torna-se poroso. Das ruínas do homem moderno surgem possibilidades desviantes de ação política: da difícil memória surgem imagens vertiginosas, que evocam a violência como poética.

### **1.3. VIOLÊNCIA, REVOLTA E DISCIPLINA**

Executado numa emboscada policial em Cabo Frio no dia 3 de outubro de 1964, seis meses após o golpe militar, Manoel Moreira – conhecido como Cara de Cavalo – era amigo íntimo de Hélio Oiticica e tornou-se ícone da marginália, tendo sua derradeira imagem desdobrada na obra do artista e na espetacularização das capas dos jornais da época. Cara de Cavalo, que desde cedo se envolveu com tráfico de drogas, prostituição e jogo do bicho, era figura atuante na região carioca que vai da Central do Brasil à Vila Isabel. Em 27 de agosto do mesmo ano, no entanto, sua trajetória é interrompida: cercado pelos carros da equipe do detetive Le Cocq, a “turma da pesada”, Cara de Cavalo escapa matando o líder. Perseguido pelos companheiros do detetive assassinado, Manoel é alvejado com mais de cem disparos aos vinte e três anos.



A fotografia de seu cadáver ocupava o canto direito superior da página do *Jornal do Brasil* (figura 22), num forte contraste em preto e branco que ressaltava os contornos de seu corpo estirado cruciforme no chão. Não seria equivocado afirmar que, para Hélio, tratava-se efetivamente de uma crucificação expiatória. Cara de Cavalito condensava múltiplos significados: um corpo atravessado pela revolta e pela insubordinação de alguém que busca alternativas para a precariedade e a violência que cercavam sua condição; um corpo indisciplinado, que recusou a docilização; um corpo que grita, mata e corre.

Em sua obra *Violência*, publicada em 2008, Slavoj Žižek propõe deslocamentos para enunciados do lugar-comum que concebem a violência em oposição a um suposto estado de equilíbrio e ordem. Para isso, cita a célebre frase de Brecht: “o que é um assalto a um banco comparado com a fundação de um banco?”. A argumentação de Žižek, ao rejeitar a oposição entre *violência* e *ordem*, revisita um conjunto de discursos sobre a violência tecidos ao longo do século XX – nos quais, evidentemente, as duas grandes guerras mundiais, a experiência nazifascista e o holocausto têm papel preponderante – em busca de um embaralhamento de conceitos tomados como naturais. Sua crítica parte, em grande medida, da interlocução com Walter Benjamin: em *Para uma crítica da violência*, de 1921, o alemão distingue *violência mítica* (a gestão da violência pelo do Estado, seu “funcionamento normal”<sup>13</sup>) de *violência divina* (“qualquer tentativa de minar o funcionamento do Estado”<sup>14</sup>). Para Benjamin – cuja crítica se localiza num contexto de acentuada sedimentação das instituições disciplinares e crescente militarização da vida –, o Estado, por meio da justiça, da polícia e do parlamento, executa uma violência do direito – a violência legalizada, normatizada.

Ao longo das provocações de Žižek, a noção de violência é desnaturalizada e tomada em seu aspecto relacional: não há, segundo ele, a possibilidade de um grau zero de violência, isto é, uma situação neutra e universalmente pacífica. A partir desses argumentos, Žižek busca investigar não apenas a violência a qual chama de *subjetiva* (encarnada num sujeito), “diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável” (2014, p.17), mas suas múltiplas manifestações, tais como a *violência simbólica*, “encarnada na linguagem e em suas formas” (*Ibidem*, p.9), e a *violência sistêmica*, “consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas

---

<sup>13</sup> ŽIŽEK, 2014, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.11.

econômico e político” (*Ibidem*, p.17). As violências *subjetiva* e *objetiva*, no entanto, são percebidas de formas distintas: enquanto a primeira é experimentada como perturbação da ordem, ruptura da forma, a segunda é constituinte da própria noção de ordem: “é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (*Idem*, p.18). A violência *objetiva* atravessa e fabrica as estruturas que tecem a política dos corpos, escamoteada como dispositivo disciplinar – a um só tempo repressivo e coercitivo – que distingue corpos e sujeitos como violentos e não-violentos.

Žižek, ao se referir à experiência e à narrativa da violência imediata frente às potências do horror, identifica os termos *verdade* e *veracidade*. O autor toma como exemplo depoimentos de sobreviventes do Holocausto: “uma testemunha capaz de descrever claramente sua experiência em um campo de concentração desqualificaria a si mesmo em virtude de sua clareza”, afirma. “As deficiências factuais do relato do sujeito traumatizado quanto a sua experiência confirmam a veracidade do testemunho, uma vez que indicam que o conteúdo descrito ‘contaminou’ o modo de sua escrita” (2014, p.19). No campo das artes visuais, essa *veracidade* de evocação do corpo e da violência passa, eventualmente, pelo embaralhamento discursivo, uma efetiva desfiguração da imagem antropomórfica que se dissipa e confunde no trauma.

Certamente não se trata de uma descrição realista da situação, mas daquilo que o poeta Wallace Stevens chamou de “descrição sem lugar”, que é própria da arte. Não é uma descrição que localiza seu conteúdo em um espaço e tempo históricos, mas uma que cria, como pano de fundo dos fenômenos que descreve, um espaço inexistente (virtual) que lhe é próprio, de tal maneira que aquilo que aparece não é uma aparência sustentada pela profundidade da realidade subjacente, mas uma aparência descontextualizada, que coincide plenamente com o ser real (ŽIŽEK, 2014, p.20).

Numa caixa de madeira aberta, parcialmente veladas por uma fina rede de *nylon* vermelho, vemos duas reproduções espelhadas de uma mesma fotografia: a imagem do corpo cruciforme de Cara de Cavalo assassinado. Dentro da caixa, um saco plástico contendo pigmento vermelho. A obra *B33 Bólido Caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”*, de 1965 (figura 23), surge diante do espectador à maneira de um retábulo cris-

tão díptico que guarda uma imagem interdita: um diminuto mausoléu que acolhe os restos da memória de Manoel em Hélio. Acerca da polêmica suscitada pela obra, Hélio escreve o texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo* para a ocasião da exposição *O artista brasileiro e a iconografia de massa*, realizada em 1968, com organização de Frederico Morais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

Como se sabe, o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal – marginal a tudo nessa sociedade: o marginal. Mais ainda: a imprensa, a polícia, os políticos [...] – a sujeira opressiva em síntese, elegeu Cara de Cavalo como bode expiatório, como inimigo público nº1 [...]. Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é amaneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com todo requinte canibalesco [...]. Há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem ‘pena’. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade x marginal (OITICICA, 1968).

No conjunto de obras em que, na década de 1960, assimilava figuras reais da violência, Hélio busca tensionar o emaranhado social que fabrica e reafirma continuamente a distinção entre os corpos: num país de estrutura oligárquica e de desmedida desigualdade, fundado sobre pilares genocidas e predatórios, Cara de Cavalo evoca uma possibilidade de inconformismo, de recusa, de heroísmo no crime. O criminoso resiste, desafiando a lógica que legitima o corpo disciplinado, adaptado sem revolta aos dispositivos de exploração. A desnecessária quantidade de tiros em direção ao corpo de Manoel surge como núcleo sintomático onde reside a violência última do ato de matar, estabelecendo semelhança com outro célebre criminoso carioca, Mineirinho, que escapa de um cerco policial armado no Morro da Mangueira e é assassinado com treze tiros na estrada Grajaú-Jacarepaguá em 1962, dois anos antes da morte de Cara de Cavalo. Sobre esse

episódio, Clarice Lispector escreve uma crônica, posteriormente publicada sob forma de conto:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (LISPECTOR, 1964, p.252).

Em sua última entrevista, em 1977, Clarice retoma a morte de Mineirinho: “Uma bala bastava. O resto era vontade de matar”<sup>15</sup>. O assassinato de José Rosa de Miranda, o Mineirinho, dispara a evidência de um padrão quando comparado ao de Cara de Cavalo: ambos encarnam figuras de expiação em massacres policiais, vítimas do uso desproporcional de violência nos quais o extermínio dos corpos que desafiam a ordem é amplamente legitimado como manutenção da ordem. Para Cara de Cavalo e Mineirinho, que articulavam em seus corpos uma rede complexa de crimes, não bastava a prisão ou a morte limpa: havia ali a vontade de matar.

Ao lado do “herói anti-herói”, Oiticica posiciona o “anti-herói anônimo”: Alcir Figueira da Silva; uma vez mais, a imagem de um cadáver cruciforme assassinado pela polícia. Desta vez, porém, um marginal anônimo, morto em sua honra de anti-herói. Sobre esse episódio, Hélio escreve em 1968:

Já outra vivência sobrevém a do ídolo anti-herói, ou seja, a do anti-herói anônimo, aquele que, ao contrário de Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração (claro que herói anti-herói, ou anônimo anti-herói, são, fundamentalmente a mesma coisa: essas definições são a forma com que seus casos aparecem no contexto social, como uma resultante) – o seu exemplo, o seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido. Numa outra obra (Bólido-caixa nº21 – B44 – 1966/67), quis eu, através de imagens plásticas e verbais exprimir essa vivência da tragédia do anonimato, ou melhor da incomunicabilidade daquele que, no fundo, quer comunicar-se (o caso me le-

---

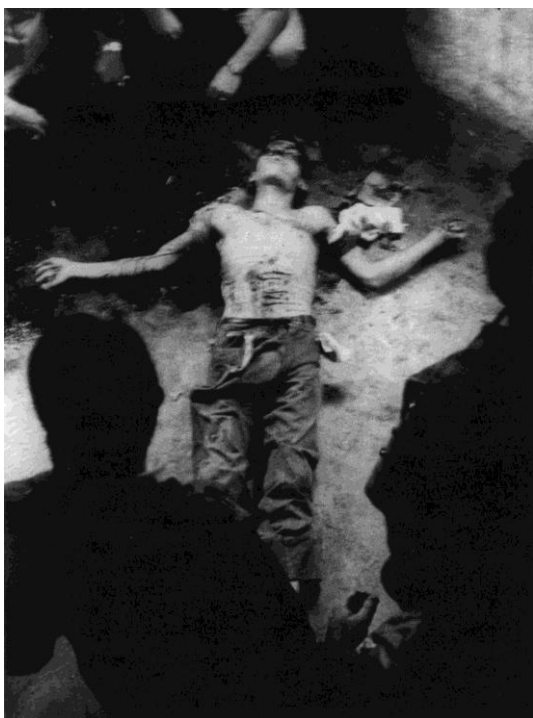
<sup>15</sup> Entrevista concedida ao jornalista Julio Lerner em janeiro de 1977, na TV Cultura.

vou à vivência foi o do marginal Alcir Figueira da Silva, que ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco, ao meio dia, jogou fora o roubo e suicidou-se) (OITICICA, 1968).

Hélio mostra-se inquieto frente às motivações que conduziram Alcir à sua fatídica escolha. Alcir, como Cara de Cavalo e Mineirinho, incorpora, por covardia ou honra descabida, o anti-herói que desafia a hegemonia da ordem. A imagem do cadáver de Alcir é manipulada por Hélio em duas obras: *B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?*, 1966/67 (figura 24), e a bandeira-poema *Seja Marginal Seja Herói*, de 1968 (figura 3). Hélio apropria-se da bandeira, símbolo máximo da pátria, e do corpo cruciforme para pensar a marginalidade a partir da violência política. É no heroísmo anti-heroísmo de Manoel e no anti-heroísmo anônimo de Alcir que o artista elabora uma estética da marginalidade. Ao restituir poeticamente uma possibilidade de subjetividade – já sob a forma de mito –, Hélio tenciona embaralhar as peças do jogo e reposicionar o discurso que constrói a violência, deslocando-o da figura individualizada (e, no entanto, dessubjetivada e esvaziada) do marginal para a dinâmica social.



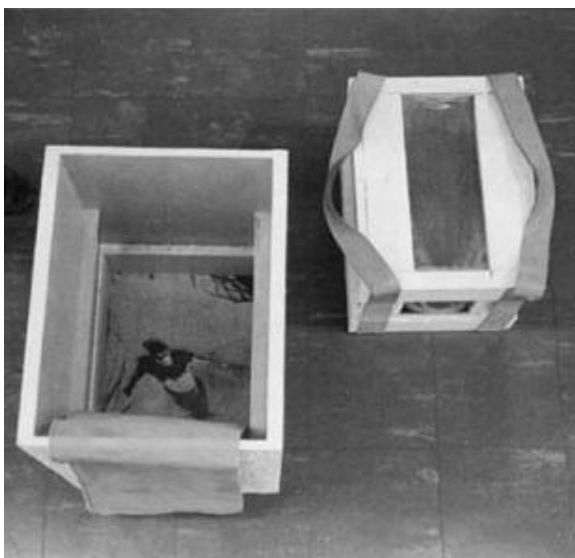
Figura 21. Capa do Jornal *Última Hora*, 5 de outubro de 1964



**Figura 22.** Fotografia publicada no Jornal do Brasil, 5 de outubro de 1964



**Figura 23.** B33 Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo", Hélio Oiticica, 1965



**Figura 24.** B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3, Hélio Oiticica, 1966-67

**Figura 25.** Imagem do corpo de Alcir Figueira da Silva às margens do rio Timbó, integrante do B44. (AHO, doc. n.º. 1629/66)

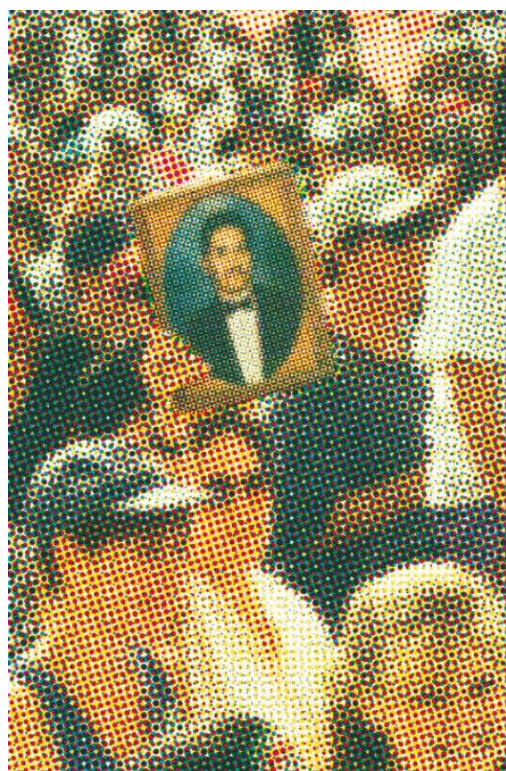
Na série *Corpo da Alma* (figuras 26 e 27), de 2003, Rosângela Rennó faz uso de fotografias originalmente publicadas em jornais que retratam pessoas carregando imagens de familiares e amigos desaparecidos. Em protestos, passeatas ou em suas casas, tais indivíduos fotografados evocam a presença apagada de outras pessoas – imagens dentro de outras imagens. A obra estabelece diálogo com o período de ditaduras na América Latina, quando presos políticos desapareciam nos porões militares. A relação entre o visível e o invisível – a violência do apagamento, a presença da ausência espectral encarnada na imagem e seu trauma – é matéria central de sua poética. De modo análogo, em *Vaidade e Violência* (2000-2003), Rennó tensiona o espaço entre a palavra do testemunho e a imagem que se dissolve. Textos são emoldurados como fotografias em que, em sua tipografia preta sobre fundo preto, lemos:

A imagem que ela diz guardar de seu algoz é a de um homem que confundia seus interlocutores quando assumia o comportamento frio, decidido e muito objetivo nos interrogatórios. Vinte anos depois, E.M., 41 anos, ex-militante do MR-8, ficou trêmula ao ver a fotografia recente do delegado D.P. e não teve dúvida em afirmar: “É ele mesmo! Essa fisionomia ficou muito forte para mim”.

Das personagens do relato, a artista nos dá a conhecer apenas suas iniciais. A vítima, em sua *veracidade* – para tomar o termo de Žižek –, reconhece, após vinte anos, o rosto de seu algoz. Documento e memória do apagamento, a articulação entre texto e fotografia surge como dispositivo da experiência humana da violência. Na década anterior, em 1992, as relações entre imagem, corpo e violência já eram elaboradas na poética de Rosângela Rennó: em *Atentado ao Poder* (figura 28), vemos a frase *The Earth Summit* (“a cúpula/cimeira da Terra”) inscrita numa parede branca sobre a qual estão apoiadas, no chão, um conjunto de fotografias. Naquele ano, o Rio de Janeiro sediava o fórum mundial conhecido como *Eco 92*, uma conferência de chefes de Estado organizada pelas Nações Unidas. Enquanto os principais jornais cobriam o evento e as ruas da cidade eram higienizadas para o público internacional – remoção de pessoas em situação de rua, policiamento ostensivo e operações de segurança intensificada –, os jornais populares seguiam noticiando a barbárie da violência urbana cotidiana. Rennó seleciona fotografias publicadas nos jornais *A Notícia* e *O Povo na Rua* durante os dias do evento: cadáveres ensanguentados, vítimas de confrontos urbanos, estirados sobre o chão. A artista, no entanto, altera a posição das imagens, colocando-as na vertical. “O gesto da



artista altera o caráter estático dos cadáveres, conferindo-lhes tensão, como forma de burla de seu *rigor mortis*. Parecem estar desafiando a lei da gravidade” (HERKENHOFF *apud* JAREMTCHUK, 2007, p.91). Através das imagens, um espectro de luz verde emoldura os corpos assassinados, numa ironia à distância entre a imagem oficial de uma cidade sustentável e o genocídio diário das ruas.



**Figuras 26 e 27.** *Corpo da alma*, Rosângela Rennó, 2003





**Figura 28.** *Atentado ao poder*, Rosângela Rennó, 1992

Outras possibilidades de elaboração das estruturas disciplinares e da violência no campo visual são evocadas por poéticas que tensionam criticamente as dinâmicas sociais a partir de suas políticas de visualidade e espacialidade que atravessam os corpos. Prisões, ruas, praças e praias são pontos de partida nessas proposições como territórios de negociação e tensão nos quais os corpos ocupam lugar de incessante confronto. Em torno dessa questão, numa conferência de 1966, *As heterotopias*, Michel Foucault dedica sua análise a espaços de alteridade que “se opõem a todos os outros, destinados a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*” (FOUCAULT, 2013, p.20, grifo do autor). As heterotopias, segundo o autor, “são utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares” (*ibidem*, p.20). Dentre esses contraespaços, destacam-se as prisões, classificadas por ele como “heterotopias de desvio” – juntamente aos hospitais psiquiátricos, internatos e asilos: onde se localizam os indivíduos desviantes da norma social. As prisões, como espaço de alteridade e exceção, são locais neurálgicos para a investigação das relações entre violência e disciplina: menos que neu-

tralizar os espaços além de seus muros, as prisões reiteram continuamente a lógica global da sociedade, catalisando e encarnando processos amplos.

Na vídeoperformance *Americano* (figura 29), produzida em 2013 por Berna Reale, a artista realiza uma irônica marcha olímpica pelos espaços do Complexo Penitenciário de Santa Izabel, no Pará, numa provocação aguda ao imaginário sustentado pelos discursos oficiais do governo brasileiro acerca dos grandes eventos sediados no país – de 2007, com os Jogos Pan-Americanos, a 2016, com os Jogos Olímpicos, o Brasil investiu na construção de um imaginário de país próspero e alinhado às grandes economias mundiais. Paralelamente, problemas crônicos e arraigados à estrutura colonial permaneciam presentes. Na ação, Berna se movimenta carregando uma tocha através dos espaços precariamente iluminados do presídio.

Quase vinte anos antes, em 1992, Nuno Ramos produzia sua instalação *III* (figura 30), na qual elabora uma crítica ao célebre massacre do Carandiru, ocorrido no mesmo ano, quando, durante uma rebelião interna, a Polícia Militar do Estado de São Paulo invadiu o presídio e assassinou, em apenas vinte minutos, 111 detentos. A poética de Ramos relaciona dados reais do episódio (como quatro grandes ampliações de imagens produzidas por satélite da região onde se instalava o presídio em momentos próximos à invasão policial, além de páginas de jornal da época e o nome de um dos homens assassinados) com outros elementos plásticos (materiais como folhas de ouro, barro e cinzas, além de bulbos de vidro soprado), construindo um ambiente sensorial que recusa uma tentativa direta e explícita de comoção do espectador.



**Figura 29.** *Americano*, Berna Reale, 2013



**Figura 8.** *III*, Nuno Ramos, 1992

A violência torna-se questão capital no campo político: o fenômeno deixa progressivamente de ser concebido como eventualidade que interrompe esporadicamente a ordem e passa a ser exaustivamente investigado, tendo no corpo seu território central. O complexo de técnicas disciplinares surgidos no fim do século XVIII, cujo funcionamento é a gestão da economia da violência para potencializar a produção e assegurar a propriedade, fabrica uma noção inédita: o corpo violento. Segundo Foucault, o poder passa a se exercer “no corpo social, e não *sobre* o corpo social” (FOUCAULT, 2017, p.215, grifo do autor). Fabrica-se, através dos dispositivos disciplinares, uma classe de delinquentes. O termo *biopolítica*<sup>16</sup> refere-se ao conjunto de técnicas através das quais o Estado deve gerir a vida da população: estabelecer normas de higiene, alimentação e moradia, organizar as cidades e regular as práticas sexuais, constituindo meios para a governabilidade. Porém, paralelamente a isso, uma nova necessidade se instalava no seio do tecido social, para a qual todas as técnicas convergiam: cada corpo deve ser transformado em força de produção.

O dispositivo disciplinar dissipa e descentraliza o poder manifesto na ostentação dos suplícios monárquicos dos antigos soberanos: nele, o poder atravessa os corpos, internalizando-se na subjetividade de cada indivíduo. Enquanto o regime monárquico exercia poder sobre a morte, o dispositivo disciplinar exerce poder sobre a vida – ainda que, para isso, permita a morte –, forjando corpos dóceis e úteis<sup>17</sup>. A disciplina fabrica seus corpos no interior de uma grade restrita de possibilidades e funções: operários, estudantes, detentos, enfermos são divididos num espaço altamente esquadrihado e hierarquizado. A fábrica emerge como alegoria-chave desse regime, que propicia uma crescente industrialização e capitalização da vida, que agora se encontra encerrada na organização racional do trabalho em etapas e funções. Com o fordismo/taylorismo<sup>18</sup>, a

---

<sup>16</sup> *Biopolítica* e *biopoder* são conceitos seminais na obra de Foucault. Em sua conferência *O nascimento da Medicina Social*, proferida em 1974 no Rio de Janeiro, Foucault ainda os utiliza de forma indistinta. Em obras posteriores, os termos ganham conotações diferentes: *biopoder* é referido como o poder sobre a vida, enquanto *biopolítica* ganha o sentido de potência da vida diante do poder.

<sup>17</sup> Os mecanismos de vigilância, punição e correção incidem positivamente sobre a vida: ao contrário da teatralidade da tortura e morte de súditos – que agiam sobre uma parcela inferior da população, utilizando-se do exemplo como modo de coerção –, a estrutura disciplinar visa permitir a vida, possibilitando de maneira controlada a majoração e multiplicação de pessoas.

<sup>18</sup> Taylorismo e fordismo são formas de organização do processo industrial surgidas no início do século XX. Enquanto na primeira cada funcionário exerce exclusivamente sua função da maneira mais rápida possível sem ter acesso global à produção final, a segunda propõe uma estrutura de linha de montagem na qual os objetos em produção se deslocam através da fábrica num ritmo determinado pela máquina e cada funcionário permanece imóvel exercendo uma determinada tarefa. Ambas possibilitam maior rapidez e eficiência da produção em detrimento da alienação dos operários, que são concebidos como máquinas dóceis e úteis.

noção de corpo-máquina assume o prosaísmo da sociedade e as engrenagens motoras de cada indivíduo coincidem com a serialização da produção. A estrutura fabril é modelo para pensar hospitais, escolas, casernas e prisões: a massa informe de pessoas ganha contornos rígidos nos quais cada partícula efetua uma tarefa na produção<sup>19</sup>.

O crime passa de uma ação (passível de ser efetuada por qualquer pessoa) para uma estrutura de subjetividade: os dispositivos disciplinares sistematizam não apenas uma classificação dos crimes, mas o nascimento de uma classe de indivíduos criminosos ou potencialmente criminosos. As características das instituições disciplinares evidenciam esse fenômeno: a observação, o registro e o exame passam a ser peças centrais nesse sistema. O prisioneiro é minuciosamente observado, investigado, seu corpo é material do qual se extrai um saber. Fabricam-se no corpo noções rígidas de classificação – normas de gênero, sexualidade, etnia – para um universo de corpos que buscava a otimização do funcionamento social, a reprodução controlada e a disciplina do trabalho. Há na disciplina uma dessubjetivação do indivíduo, que é metamorfoseado em máquina produtiva, acirrando o dualismo psicofísico – o corpo, outrora matéria inerte e território vazio, agora se torna potência de trabalho – já enunciado no discurso cartesiano<sup>20</sup>. Na contemporaneidade, embora novas análises apontem para outras técnicas de poder, a disciplina ainda constitui parte expressiva da matriz de organização social.

O dispositivo de poder disciplinar nos interessa frontalmente a partir de três pontos: primeiramente, para investigar os movimentos de revolta e resistência ante à docilização e institucionalização da vida – evidentes na estética de Hélio Oiticica, assim como nas obras de Berna Reale e Nuno Ramos. Em seguida, para pensar o processo de dessubjetivação do corpo – patente na conversão das potências do corpo em matéria útil, fenômeno que reitera o discurso mecanicista do corpo-máquina, pura matéria inerte. Por último, para analisar a exploração das possibilidades do corpo pela arte contemporânea, que o perscruta exhaustivamente nas performances, ações e *happenings* a partir da década de 1960, numa pluralidade de obras que acessam questões distintas.

---

<sup>19</sup> O dispositivo disciplinar, a despeito de sua atualidade, articula e atualiza enunciados antigos, como aquele da noção de corpo no discurso de Paulo de Tarso, no qual cada órgão tem uma função determinada e deve desempenhá-la sem questionar: “Se o corpo todo fosse olho, onde estaria o ouvido? E se fosse todo ouvido, onde estaria o olfato?” (Bíblia, 1 Cor. 12:17).

<sup>20</sup> É importante destacar, todavia, que tais regimes de poder não se sucedem de modo heterogêneo e linear: há uma coexistência entre diferentes dispositivos que se atualizam continuamente (como a ostentação dos suplícios, que é ainda presente, em que se pesem as diferenças, nos fenômenos da necropolítica contemporânea, sobretudo em regiões marginalizadas).

A rede de enunciados que concebe o corpo como carne inerte – da tradição platoniana às experiências tecnocientíficas contemporâneas – fundam-se num dualismo segundo o qual a característica humana essencial está ligada às faculdades da razão. Ao prescindir do pensamento racional, corpo torna-se escultura de carne, matéria absoluta. Laura Lima, ao longo de sua série *Homem=carne/Mulher=carne (H=c/ M=c)*, desenvolvida a partir de 1995, evoca possibilidades de um corpo-matéria: em *Marra*, de 1996 (figura 31), dois homens nus – senão por um capuz de tecido que recobre cada cabeça –, espelhados, travam uma espécie de luta em que duas forças cegas estabelecem contato hostil. Esses homens não funcionam como atores ou *performers*, mas como peças de carne, esculturas vivas dentro de um roteiro ou proposição. Da mesma série, no ano anterior, Laura Lima apresenta a obra *Quadrís de homem=carne / mulher=carne* (figura 32), na qual vemos duas pessoas – carne – unidas frontalmente pelos quadris por um tecido. Encaixadas, movimentam-se pelo espaço como uma espécie de caranguejo espelhado. Em ambas as obras, a figura humana surge como objeto coisificado, desprovido de subjetividade.



**Figura 31.** *Marra* (série *Homem=carne/Mulher=carne (H=c/ M=c)*), Laura Lima, 1996





**Figura 32.** *Quadris de homem=carne / mulher=carne (série Homem=carne/Mulher=carne (H=c/M=c))*, Laura Lima, 1995

A partir da década de 1960, novos enunciados para a relação entre corpo, violência e disciplina são observados. Se a produção modernista subverte o corpo idealizado do antropocentrismo clássico por meio de fragmentações e deformações, a contemporaneidade reabilita uma noção de corpo literal (MATESCO, 2016), enfatizando sua organicidade e presença: é nesse contexto que *happenings*, performances e ações reinscrevem o corpo como matéria poética nas artes visuais. A busca por um corpo natural, verdadeiro e primário, alegadamente negligenciado nas artes pelos períodos anteriores, alinha-se à construção de pautas identitárias que se fortaleciam com os desdobramentos da Guerra Fria. Através de estratégias de subversão da ideia monumental de *homem*, em busca de desnaturalizar, desfeticizar, ou, frequentemente, mistificar ainda mais a corporeidade, o que se coloca em xeque no âmbito disciplinar – e em seus desdobramentos de revolta e violência – é o corpo naturalizado, o corpo-máquina dos manuais anatômicos, em que cada parte funciona como peça de uma engrenagem. Em resumo, o corpo-dicionário, corpo no qual os sentidos já estão dados e inscritos.

## CAPÍTULO 2. A VERTIGEM DOS CORPOS

### 2.1. CORPO-DICIONÁRIO

Um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, empenhou-se em estabelecer de forma exata de que é feito o homem e qual é seu valor químico. Eis os resultados de suas sábias pesquisas. A gordura de um corpo humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete. Encontram-se no seu organismo quantidades suficientes de ferro para fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria matéria para se tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas quantidade inutilizável. Essas diversas matérias-primas, avaliadas na moeda corrente, representam uma soma em torno de 25 francos<sup>21</sup>.

O incômodo cálculo de decomposição química do corpo proposto pelo cientista fictício sugere uma indistinção fundamental entre a matéria humana e os demais objetos do mundo. Segundo essa lógica, nada distinguiria, em última instância, a constituição orgânica de um corpo humano de qualquer amontoado de utensílios descartáveis e banais. Restaria apenas a ideia do que é (um) ser humano, uma classificação racional. O empenho da humanidade em destacar-se da natureza – fabricando-a como oposição a si – é aqui tensionado, redistribuindo-se poeticamente as moléculas que formam um corpo em sabonetes, palitos de fósforo e açúcar. Reverter a ontologia humana<sup>22</sup> – estratégia para desestruturar o universo descrito nas enciclopédias e manuais científicos –, isto é, *dilacerar o antropomorfismo*, implica libertar o corpo de sua ideia, destituí-lo do fardo da semelhança divina, encarnação da palavra. Ao friccionar o antropomorfismo, Bataille evoca o ponto cego deixado pelo projeto humanista: o *homem universal* é subcapitalizado e reduzido ao valor de 25 francos.

<sup>21</sup> Verbete *Homem* do Dicionário Crítico, revista *Documents*, n. 4, editada em 1929. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes para a edição brasileira. 2018, p. 96.

<sup>22</sup> Esta expressão é apropriada e adaptada de Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto “Introdução: rizoma”, primeiro capítulo de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. I: “(...) reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo” (2000, p. 36).



O parágrafo acima compõe um dos dois verbetes para o termo *homem* presentes no *Dicionário Crítico* do quarto número da revista *Documents* (figura 33), editada por Bataille na França entre 1929 e 1930. Num total de quinze edições, a publicação trazia como subtítulo as expressões *doutrinas, arqueologia, belas-artes e etnografia*, indicando a transversalidade de seu inclassificável conteúdo e a forma inusitada como articulava texto e imagem numa busca de outros sentidos à hierarquia verbólatra e logocêntrica do discurso científico racional; um jogo de montagens que ora apresenta rigor acadêmico, ora entrega-se ao devaneio poético<sup>23</sup>.

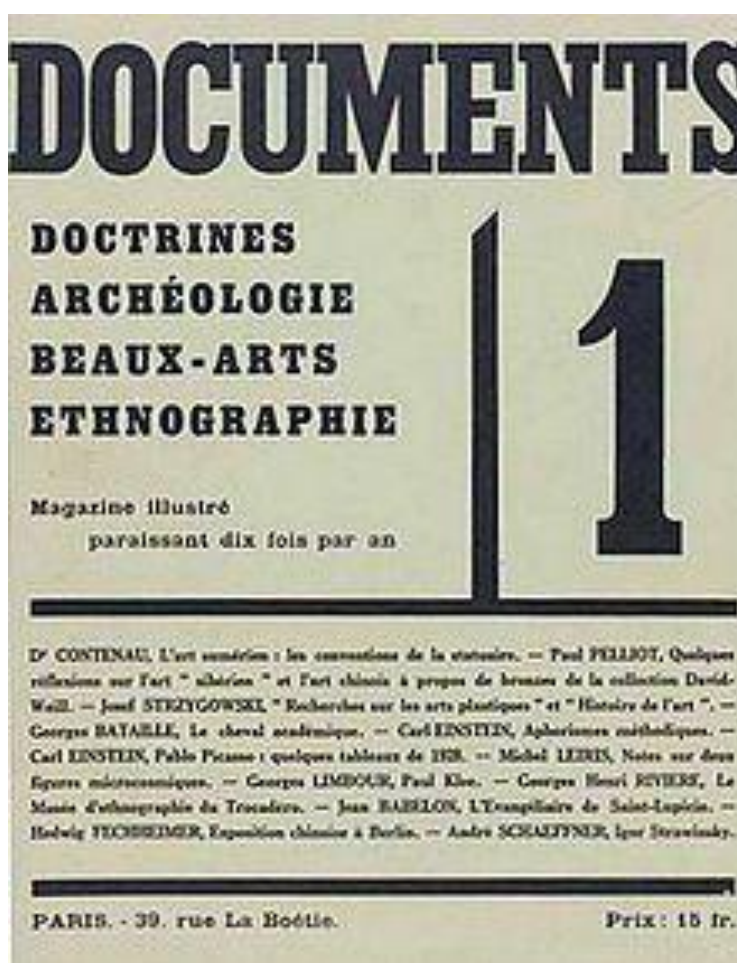


Figura 33. Capa da revista *Documents*, n. 1, 1929

<sup>23</sup>Fundada por Bataille, Georges Henri-Rivière (então subdiretor do Museu do Trocadéro) e Carl Einstein (poeta e crítico de arte alemão reconhecido por introduzir na Alemanha a arte africana, Picasso e o cubismo), a revista foi construída a partir da colaboração de nomes proeminentes do campo artístico e intelectual daquele período: Georges Braque, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Erwin Panofsky, Fritz Saxl e Pietro Toesca, além de Michel Leiris, dissidente surrealista e amigo íntimo de Bataille.

O *Dicionário Crítico*, presente a partir da segunda edição, destaca-se como uma das mais radicais propostas de experimentação poética da revista: verbetes organizados independentemente de qualquer ordem alfabética, temática ou cronológica, em tamanhos variáveis e títulos que eventualmente se repetem. A partir de cada termo (*boca*, *museu*, *rouxinol*, *metamorfose*, *espaço*, *arquitetura*, *escarro*, *informe* e outros, que somam trinta e nove verbetes, dos quais quinze são atribuídos a Bataille), os autores saboreavam livremente as possibilidades de sentidos contidas nelas.

No entanto, não foi essa arbitrariedade aparentemente caótica que fez com que o dicionário se constituísse, conforme as palavras de Yves-Alain Bois, como “um dos atos de sabotagem mais eficazes de Bataille contra o universo acadêmico e o espírito de sistema”. Pois se tal arbitrariedade não excluía, evidentemente, o acidente, o acaso, o arbitrário – ao contrário, estes estavam em seu próprio cerne -, ela também encerrava um rigor reflexivo que, ao reabilitar o “valor de uso” antropológico da imagem e da escrita, vinha também combater vigorosamente um certo estetismo formalista que germinava com força nos anos 1920 (MORAES, 2005, p.1).

O projeto de Bataille e de seus colaboradores à frente da *Documents* propõe um embate frontal ao sistema racional e incita uma abertura às possibilidades poéticas do pensamento. Não é fortuita a recorrência de imagens de corpos desfigurados, decompostos e mutilados em suas páginas: tais corporeidades evocam as cisões e transformações violentas contidas na (e disparadas pela) experiência humana. O pensamento de Bataille, em cada um de seus verbetes, propõe pensar o outro lado, o duplo de cada coisa: a boca, órgão nobre, responsável pela fala e pelo canto, é também usada para escarrar, xingar e vomitar (BOIS; KRAUSS, 1997, p.47).

Não é por outra razão que Georges Bataille associa a origem do museu moderno ao desenvolvimento da guilhotina, apoiando-se na evidência histórica de que o primeiro museu – no sentido moderno da palavra, ou seja, a primeira coleção pública – teria sido fundado em 27 de julho de 1793, na França, pela Convenção. [...] Das cabeças guilhotinadas aos belos rostos expostos nas telas dos museus, das gravuras de decapitados aos álbuns de família burguesa [...], uma verdadeira obsessão em “fixar” a face do homem invadiu a sensibilidade europeia a partir das últimas décadas do século XVIII. Tratava-se en-

ção, como sintetizou Bataille, “de um obstinado esforço no sentido de reencontrar a figura humana” (MORAES, 2012, p.19).

Bataille, ao associar a lógica da fundação do museu às decapitações na guilhotina da Revolução Francesa (figura 34), faz disparar, através de uma montagem, novos sentidos possíveis para pensar esses termos, deslocando seus enunciados. À assepsia clássica dos museus franceses, Bataille acrescenta outra camada de significado: uma vitrine de decapitados.

No final do século XVIII, durante os anos do terror, alguns gravuristas franceses passaram a dedicar-se a um gênero particular de representação da figura humana: o retrato do guilhotinado. Gesto último do ritual da execução, a exibição do rosto do decapitado pelo carrasco anunciava o triunfo do corpo político sobre seus traidores (*Idem*, p.17).



Figura 34. *Q'un sang impur abreuve nos sillons*, Villeneuve, 1793

A figura do dicionário, tradicional veículo da razão que circunscreve e fixa o valor semântico de cada vocábulo, é apropriada para perverter a ordem classificatória das palavras. Os verbetes de *Documents*, ao contrário de explicar o sentido de cada palavra, propõem novas tramas de sentido: “Na contramão da tradição *kantiana* da fruição do Belo, Bataille se interessava por elas enquanto modos de conhecimento do real e, mais do que isso, por seu poder de induzir as experiências do real, forçar suas fronteiras e encenar seu impensável” (MORAES, 2005, p.108). Encenar seu impensável e imaginar o impossível: a proposta de Bataille busca dilacerar as formas do mundo legível e domesticado através de montagens de palavras e imagens para, a partir de um corpo em vísceras, reconstruir as possibilidades do real. Na prática de Bataille, a proposta de uma revista de artes deveria importar-se menos em oferecer um *sentido* que em ativar *tarefas* das imagens num jogo que põe em movimento relações de semelhança e dessemelhança. Didi-Huberman argumenta que o trabalho central que se costura em *Documents* é o de uma “desmontagem teórica em relação à noção clássica de semelhança”, ao longo dos artigos e verbetes, e uma “montagem figurativa” no campo das imagens, “criando uma assombrosa rede de relações, de contatos implícitos e explosivos, de verdadeiras e falsas semelhanças, de verdadeiras e falsas dessemelhanças...” (2015, p.20-23).

O corpo moderno, investigado exaustivamente e concebido como engrenagem na qual cada parte desempenha uma função, surge como *corpo-dicionário*: o sentido dos olhos é ver, o sentido dos pés é andar, o sentido do estômago é digerir. Na esteira fabril, cada órgão-operário executa sua tarefa sem questionar, orientado por um programa maior: o organismo. Um dicionário em crise é aquele em que suas unidades mínimas se rebelam contra a máquina. Os olhos podem nele ser ovos<sup>24</sup>, os pés podem ser instrumentos da fala. Em sua obra *Livro de carne* (figura 35), de 1978, Artur Barrio explora a possibilidade de se construir uma superfície perecível para a inscrição do pensamento. A carne, como matéria orgânica, tensiona a forma e perturba a finalidade de preservação do livro: um objeto feito de carne, se mantido em condições atmosféricas regulares, está fadado à mutação, ao processo de decomposição e aniquilamento. O livro, para que possa conservar as palavras, necessita de material sólido e seco; a assepsia das páginas de papel no livro é confrontada pela organicidade da carne.

---

<sup>24</sup> A articulação semântica entre *olho* e *ovo* é explorada no romance *História do Olho*, escrito por Bataille em 1928.

Fazer um Livro de Carne (1978/79) é uma ironia suprema, nesse sentido. O livro como lugar organizado do saber, da legitimação do conhecimento e da força do Logos; a carne como matéria bruta, viva, puramente sensória e pulsante. O Livro de Carne é uma tentativa de planejar o ‘implanejável’, de compor o ‘incomponível’, de alijar do livro os seus ‘juízos finais’. O Livro de Carne é puro paradoxo, ato de desprogramar a razão pelo absurdo, de se infiltrar nas páginas da ordem, deletando sua lei (CANONGIA, 2002, p.197).

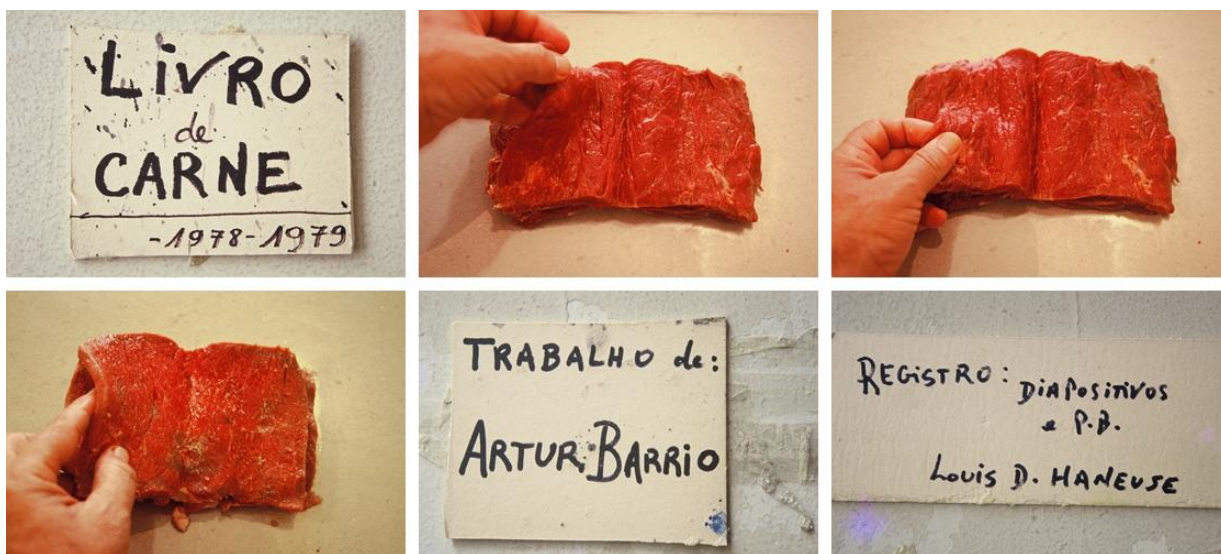


Figura 9. Livro de carne, Artur Barrio, 1978-79

Um universo informe – que *não se assemelha a nada* – hesita em reduzir-se às classificações do dicionário. Desconfiar das formas acadêmicas não significa, no entanto, narrar um mundo sem formas. Se “o informe não é a negação da forma, mas a tensão que a acompanha” (PEQUENO, 2011, p.196), a estratégia de Bataille não consiste em banir os dicionários, mas pervertê-los. O caráter precário e lábil do objeto produzido em carne por Barrio remete à definição de *informe* proposta por Bataille em 1929, no sétimo número da *Documents*:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem

seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que a universo não se assemelha a nada e que ele sé é informe equivale a dizer que a universo é algo como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 2018, p.147).

O informe surge como uma espécie de meta-verbete que questiona o funcionamento da lógica do dicionário. Para Bataille, o racionalismo acadêmico, ao encerrar cada coisa à sua classificação, nega o(s) *outro(s)* contidos nela. Para criar imagens do informe, o autor faz uso de figuras como a aranha e o escarro: a razão enciclopédica, que opera estabelecendo analogias e formando grupos, tipos e classes, é, para ele, negar que o universo não se assemelha a nada – imanente e singular. O informe renuncia a um modelo idealista do real, geométrico e aproximativo, para pensar a precariedade do universo. A noção de *forma* é capital para os desdobramentos do pensamento *batailleano*: se nos verbetes *homem* (edições 4 e 5), *figura humana* (4), *olho* (4), *dedão do pé* (6) e *boca* (5) o corpo é tomado como eixo de gravitação para enfrentar o idealismo e a razão, atacando frontalmente a noção monumental de *Homem* forjada a partir do Renascimento, a ideia de *forma* é recorrente para investigar a operação classificatória na qual esses corpos estão inseridos. *Arquitetura* (2), *abatedouro* (6) e *informe* (7) tomam a forma como substância para investigar o discurso racional.

Creio que essa tensão entre a forma e o informe é decisiva para compreender a forma em Bataille (ou as formas que interessam a Bataille) como *formação*. Que não está longe do sentido metapsicológico– freudiano – do termo “*formação*”: ou seja, como *sintoma*, isto é, como expressão material de um conflito, de latências, como eixo de um jogo de forças entre representações anacrônicas, como movimento mal resolvido de homogeneização do heterogêneo, como índice de uma topologia complexa a partir da qual nosso olhar desliza entre o que vemos naquilo que olhamos e o que nos olha naquilo que vemos (MORAES, 2005, p.111).

Os aspectos de instabilidade, mutação e entropia, solidários à noção de *forma* em Bataille, apontam para uma concepção na qual esta – assim como o corpo – permanece em contínuo estado de transformação. Um dicionário que perverte as formas (das pala-

avras, ideias e sentidos) presume corpos que não estão dados *a priori*, corpos a serem construídos continuamente, fabricando novas figuras possíveis. O contato entre o corpo e sua imagem (sempre às vésperas de uma reinvenção radical) indica os rastros de órgãos que se rebelam contra as descrições da anatomia-dicionário. A proposição poética de *Documents* presume que as *tarefas* (das imagens, dos termos, dos corpos) ainda não estão dadas. Essa abertura para os sentidos possíveis de cada coisa se opera a partir de uma permutabilidade precária e se relaciona “com um inominável que, no limite, se põe como intransmissível: o dicionário é, de fato, uma impossibilidade, como indica o modo condicional da primeira frase: ‘um dicionário começaria’” (MORAES, 2005, p.111). Interessa a Bataille pensar – por meio da experimentação poética – o *trabalho das formas* em suas operações de semelhança e, a partir disso, o informe com sua “dessemelhança constitutiva”, posto que “a heterogeneidade da forma não é, pois, para Bataille, uma violência que a atinge do exterior, mas o próprio trabalho da forma como formação, trabalho intrínseco à forma” (*ibidem*, p.112). A forma, nesse sentido, não é pensada como objeto fechado a ser transgredido, mas como funcionamento e lugar onde essa transgressão opera, “lugar de emergência de uma dimensão sintomática” (*ibidem*). Toda forma seria, em última instância, um trabalho permanente de formação.

O corpo, em sua organicidade informe, funciona como ponto de partida para pensar os limites de cada objeto. No *Dicionário Crítico*, da *figura humana ao informe*, Bataille lança elementos que irão orientar seu pensamento sobre as imagens do corpo. Ao denunciar o dicionário como ferramenta autoritária que delimita o sentido das palavras, Bataille busca expor a arbitrariedade desse sistema de signos. Em seu verbete inaugural, *arquitetura* (publicado na segunda edição da revista, em 1929), o autor aponta direções teóricas que seriam radicalizadas ao longo da construção do *Dicionário Crítico*. Ao articular as noções de *arquitetura* e *homem*, Bataille indica um traço seminal de sua estratégia poética: tensionar as estruturas que sustentam a imagem heroica do homem moderno a partir de seus desdobramentos estéticos. Ao erigir monumentos em honra dos grandes patriarcas que, de seus colossais pedestais observam e intimidam as multidões, ergue-se, em última instância, a ideia de homem à verticalidade dos céus – razão e sagrado.

A arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. [...] apenas o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e profere com autoridade, se expri-

me nas composições arquiteturais propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões. [...] Os homens representam aparentemente, no processo morfológico, apenas uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios [...]. Quando se ataca a arquitetura, cujas produções monumentais são atualmente os verdadeiros senhores na terra inteira, agrupando à sua sombra multidões servís, impondo a admiração e a estupefação, a ordem e a obrigação, ataca-se de alguma forma o homem (BATAILLE, 2018, p.65-66).

Na edição seguinte, no verbete *a linguagem das flores* (1929), Bataille evoca novamente o *ideal humano*, traçando um paralelo entre a noção de beleza e o imaginário ligado às flores. Não seria equivocado dizer que, aqui, Bataille direciona sua crítica à matriz platônica da noção de Beleza: “se dizemos que as flores são belas, é porque elas parecem conforme ao que deve ser” (2018, p.75). A beleza do corpo articula-se estreitamente à ideia do que um corpo *deve ser*, o corpo inteligível, no qual cada parte ocupa uma função na proporcionalidade do conjunto: um ser idêntico a si mesmo, sedimentado em sua identidade.

se dizemos que as flores são belas, é porque elas parecem *conforme ao que deve ser*, isto é, representam, por aquilo que são, o *ideal humano*. [...] as flores mais bonitas são enfeadas no centro pela mancha felpuda dos órgãos sexuais. É assim que o interior de uma rosa não corresponde de maneira nenhuma à sua beleza exterior e que, se arrancarmos até a última pétala de sua corola, só restará um tufo de aspecto sórdido. [...] Porém, mais do que pela imundície de seus órgãos, a flor é traída pela fragilidade de sua corola: assim, longe de responder às exigências das ideias humanas, ela é o sinal de sua falência. [...] as raízes representam a contrapartida perfeita das partes visíveis da planta. Enquanto estas se elevam nobremente, aquelas, ignóbeis e viscosas, chafurdam no interior do solo, apaixonadas pela podridão como as folhas pela luz. Cabe, aliás, observar que o valor moral incontestado do termo *baixo* é solidário desta interpretação sistemática do sentido das raízes: o que é *mal* é necessariamente representado, na ordem dos movimentos, por um movimento de cima pra baixo (*Idem*, p.75-78).





**Figura 36.** Casamento em Seine-et-Marne, circa 1905, publicado na revista *Documents*, n. 4, 1929

Numa fotografia em preto e branco produzida no início do século XX (figura 36), vemos um grupo de pequeno-burgueses – “personagens petrificados, fixados na goma de seus colarinhos apertados demais” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.59) – alinhados em duas fileiras para o registro de um casamento numa província francesa. Em segundo plano, enquadrando-os, a fachada de uma loja de *quincaillerie*<sup>25</sup>. No verbete *figura humana*, que sucede essa imagem na quarta edição de *Documents*, Bataille se refere à fotografia como uma “derrisão decrépita” de “vaidosos fantasmas” (2018, p.85). O autor destaca o caráter “improvável” e “desproporcional” de tal antropocentrismo da forma: a exigência acadêmica de que cada coisa tenha uma forma, o recalque das monstruosidades contidas sob os paletós. Cobertos por tecidos, quinquilharias à exposição suscitam o escárnio de uma derrisão.

Hans Bellmer, célebre pela criação de bonecas (figura 52) cujos corpos são reorganizados e rearticulados– braços que surgem do ventre, cabeças que ocupam o lugar de pernas –, descreve tal procedimento como um “dicionário de analogias-antagonismos”

<sup>25</sup> O termo *quincaillerie*, em francês, tem sentido distinto do uso de “quinquilharias” no Brasil: define, grosso modo, o equivalente ao comércio de ferramentas, peças, materiais e ferragens.

<sup>26</sup>. Essa proposição estabelece diálogo com as ideias de Bataille (com quem Bellmer colaborou ao ilustrar a *História do Olho*): no romance *batailleano*, as estratégias de analogia e metáfora ocupam espaço central na narrativa, como quando o autor compara o olho ao ânus, a lágrima ao esperma.

O tensionamento da figura humana proposta por Bataille nos remete aos esqueletos escorchados dos manuais anatômicos renascentistas: retirada a pele, resta um índice humano precário de um organismo aberto. O escorchado é a imagem revirada e, simultaneamente, *revirante*. O corpo é destituído da semelhança.

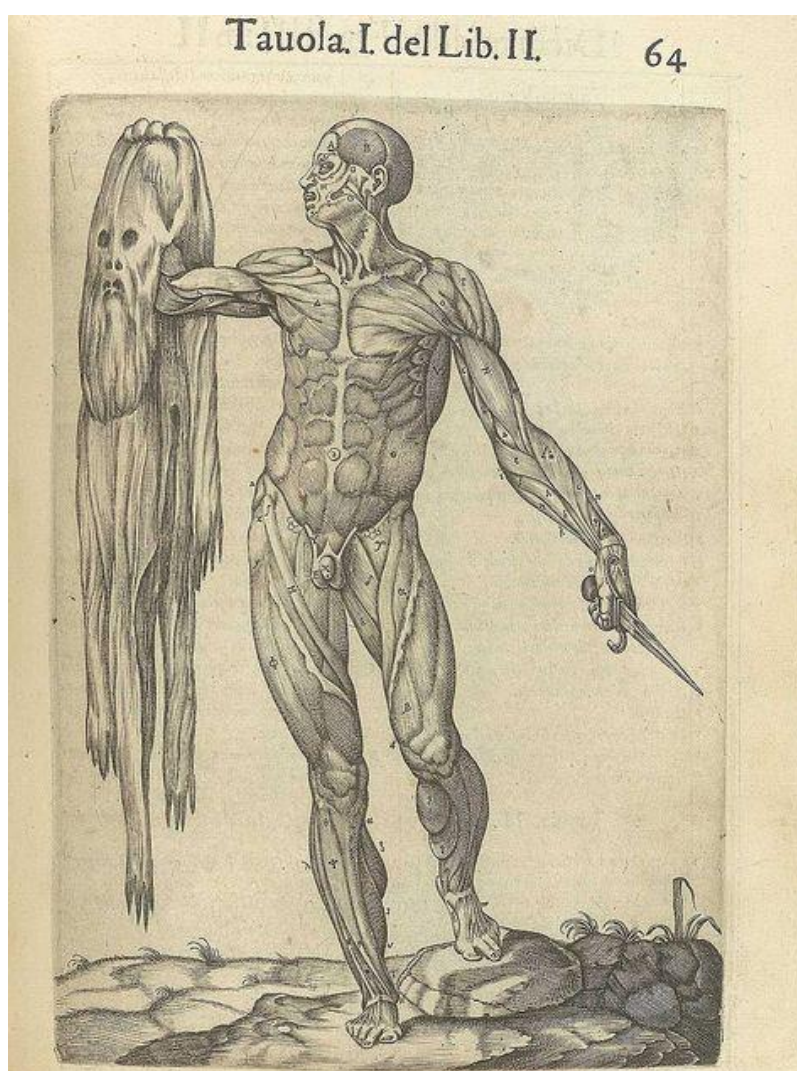
Tratando-se da semelhança, um problema de método como esse já incide sobre toda a compreensão da relação que Georges Bataille manteve com o mundo das imagens. Essa relação se exprime espontaneamente [...] sob a forma de uma “iconografia”: uma iconografia dilacerante ou dilacerada [...]. Uma iconografia cuja extrema violência, assim como a repetição, impõe que associemos a laceração como resultado à reviravolta como processo característico, e até mesmo sistemático, dessa obra. De fato, tem-se com frequência a impressão de que Bataille recolheu – como que para se fazer dominar ou obsedar por elas – toda uma constelação de imagens que não passavam de desastres, isto é, de *imagens reviradas*, rompidas, imagens revirantes, nessa mesma qualidade. Nessa iconografia, o Sol não ilumina mais as coisas do mundo, mas ofusca seres que ele enlouquece, que ele leva, por exemplo, a arrancar um dedo ou a cortar uma orelha. Nessa iconografia, o corpo humano não é mais uma justa medida harmônica entre dois infinitos, mas um organismo destinado à desfiguração, à acefalia, ao suplício e à animalidade. [...] É a isso que o próprio Bataille devia estar se referindo, em *A experiência interior*, quando falava em “atingir o ponto”, aquele ponto de laceração, aquele “momento suplicante” da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.20).

Jean-Luc Nancy, ao refletir sobre a questão do corpo, afirma que este “diz inicialmente a distinção frente ao outro: o contorno onde começa e termina uma existência, quer dizer, aquilo que vem para fora (ex) do não-ser” (2015, p.7). O autor prossegue: “existir significa distinguir-se tanto do nada como de outras existências. (...) Nunca há, portanto, um corpo sem outros corpos. A diferença dos corpos os distingue, expondo-os uns aos outros” (*ibidem*). Um corpo emancipado do dicionário anatômico já não coincide com suas fronteiras, sua *forma*. A pele, maior órgão do corpo humano, se é superfície

---

<sup>26</sup>BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou l'Anatomie de l'image* (1957), tradução livre do termo.

através da qual nos fazemos visíveis ao Outro e a nós mesmos – inteligíveis e classificáveis – tem função privilegiada na relação entre corpo, imagem e forma. Quando preservada, a pele indica um sistema virtualmente fechado, perfeito em si mesmo: “a pele perfurada, esburacada por uma arma, deixa a vida ir embora. A pele intacta guarda a vida, mantendo-a acumulada dentro de si” (*ibidem*, p.55)<sup>27</sup>. Na medicina ocidental, o pudor em lacerar a pele humana marca um extenso período na concepção moral do corpo: apenas no século XVII temos registrada, por exemplo, a primeira descrição anatômica da circulação sanguínea. A pele rasgada liberta monstruosidades, faz surgir um dicionário-bestiário.



**Figura 37.** Ilustração de *História de la composición del cuerpo humano*, Juan Valverde de Amusco, circa 1560

<sup>27</sup> Em diversos idiomas, expressões utilizam o termo pele como metáfora ou metonímia da noção de pessoa: na língua portuguesa, “colocar-se na pele do outro”; em inglês, “*under my skin*”; em francês, “*risquer sa peau*”, “*faire la peau*”.

Instância primeira que nos separa do mundo, a pele é, no entanto, uma frágil camada facilmente penetrável. Em *A pele que habito*, longa-metragem de 2011, Pedro Almodóvar nos conduz através da história de Roberto Ledgard, cirurgião plástico que, após o trágico episódio da morte de sua esposa (suicídio que se dá em decorrência das deformações causadas por um acidente de carro no qual ela tem grande parte da pele queimada), dedica-se à criação de uma pele geneticamente modificada (combinando DNA humano e suíno) capaz de resistir à dor e a queimaduras: tal pele tornaria qualquer indivíduo impenetrável, inutilável. Sua obsessão em criar uma pele intransponível é sintomática de um mal-estar cultural em relação à labilidade e precariedade dos muros que nos separam do mundo. Tentamos, em vão, higienizar a pele, torná-la homogênea e asséptica, escondê-la quando há cicatriz ou indícios do tempo, torná-la resistente e firme, bronzeá-la, embranquecê-la, maquiá-la. A pele da ideia é aquela que aparta o corpo do mundo.

No século XIX, a pele já era utilizada para a elaboração de poéticas sobre corpos distópicos e disruptivos. No romance *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de 1818, Mary Shelley narra as experiências do cientista Victor Frankenstein, que dá vida a uma criatura híbrida a partir de partes de diferentes corpos humanos. A monstruosidade desse ser consiste em perverter a pureza e a unidade de um eu coeso, reunindo diferentes peles costuradas que contêm órgãos de pessoas distintas, como um dicionário cujas páginas foram arrancadas e reagrupadas. De modo análogo, na mitologia da Grécia Antiga, o escalpelamento aparece como punição de Apolo ao sátiro Mársias, que, com sua flauta, ousa desafiar a lira do deus olímpico. Escorchado, sem a pele que protegia sua carne e continha seu interior, Mársias torna-se uma criatura abjeta, perde sua dignidade de indivíduo, destituído do órgão que o separa do mundo e resguarda seu sentido. Em ambos os casos, a pele surge como elemento de legitimação de um eu, enquanto sua ausência ou debilidade marca uma perda de si (tanto do ponto de vista psicológico quanto social).

Se na célebre frase de Paul Valéry “o mais profundo é a pele”, a arte contemporânea cria possibilidades de restabelecer momentaneamente as fronteiras de si: a obra *Divisor* (figura 38), de Lygia Pape, é composta de mais de uma centena de pessoas cujas cabeças irrompem de um tecido branco de 30x30m. Ao transpassarem com o pescoço cada um dos orifícios dispostos no pano, os participantes da ação tornam-se um só corpo, como num gigantesco e pulsante organismo que indiferencia suas partes. Há ali uma

comunhão a ser experimentada: ao espectador é lançada a proposta de repensar seu corpo, sua propriocepção, sua espacialidade. O Cérbero<sup>28</sup> de Pape perverte a lógica cefalocrática do corpo humano, embaralhando as hierarquias da verticalidade: a obra divide cabeças e corpos. Como num colossal xifópago branco, os contornos de cada indivíduo são redesenhados, dinamitando a noção prevalente de pessoa. Sobre corpos atravessados por uma experiência dilatada de pessoa, David Le Breton nos diz:

A emoção une provisoriamente os indivíduos num sentimento de fazer-se *um* com a equipe, dissolvendo-se em um *nós* espetaculoso. O corpo como fronteira de identidade é então esquecido. O mesmo ocorre nos protestos de rua, onde os manifestantes são levados por um sentimento de unidade, em função de um combate comum. Os foliões carnavalescos, de uma festa, de uma *rave party*, compartilham do mesmo sentimento de que as fronteiras do próprio corpo se apagam ao misturar-se aos outros (LE BRETON, 2016, p.273, grifos do autor).



**Figura 38.** *Divisor*, Lygia Pape, 1968

---

<sup>28</sup> Criatura mítica da mitologia grega, Cérbero aparece nas narrativas como um cão tricéfalo que guardava as portas do Hades, o mundo subterrâneo dos mortos, impedindo que os humanos voltassem de lá.

A noção de *pessoa*, constituída entre identidade, alteridade e alteração, transforma-se radicalmente: da fábrica como modelo ao corpo burguês, higienizado e delimitado pela pele, elementos da abjeção e fragmentação do corpo sempre povoaram o imaginário artístico-literário, dos bestiários monásticos às representações da Salomé de Oscar Wilde no fim do século XIX, do cubismo analítico às poéticas viscerais da arte contemporânea. A desagregação desses corpos emerge como transformação, auge e falência das referências construídas, sobretudo a partir de Descartes, de um corpo-máquina, pensado de maneira segmentada, estratificada e hierárquica; de um corpo que *não somos*, mas *possuímos*, como sugere o individualismo possessivo de Locke no século XVII.

Tim Ingold propõe, a partir do esgotamento do conceito de *objeto*, uma retomada da noção de *coisa*, “porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente” (2012, p.25). Para ele, o modelo *hilemórfico*—que contrapõe forma (*morphé*) e matéria (*hyle*)—, presente desde as reflexões de Aristóteles, tornou-se hegemônico em diversos campos, que concebem “a forma [...] como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte” (*ibidem*, p.26). Seu argumento propõe pensarmos os “processos de formação ao invés do produto final, e os fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria” (*ibidem*).

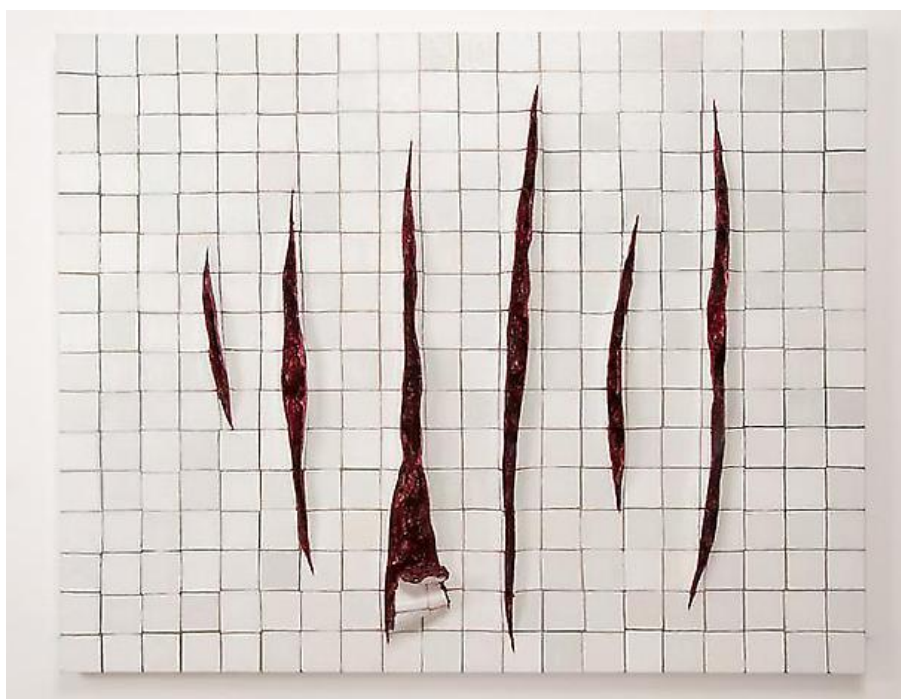
Nosso caminho nos leva a uma mata. Cercado de troncos e galhos, o ambiente certamente parece repleto. Mas ele está repleto de *objetos*? Suponhamos que nos concentremos numa árvore qualquer. [...] A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é a árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? [...] A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se metem por baixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, e os líquens que pendem dos galhos? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluirmos seus outros moradores, inclusive o pássaro que lá constrói seu ninho ou o esquilo para o qual ela oferece um labirinto de escadas e trampolins. Se considerarmos que o caráter dessa árvore também está em suas relações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não seria senão uma árvo-



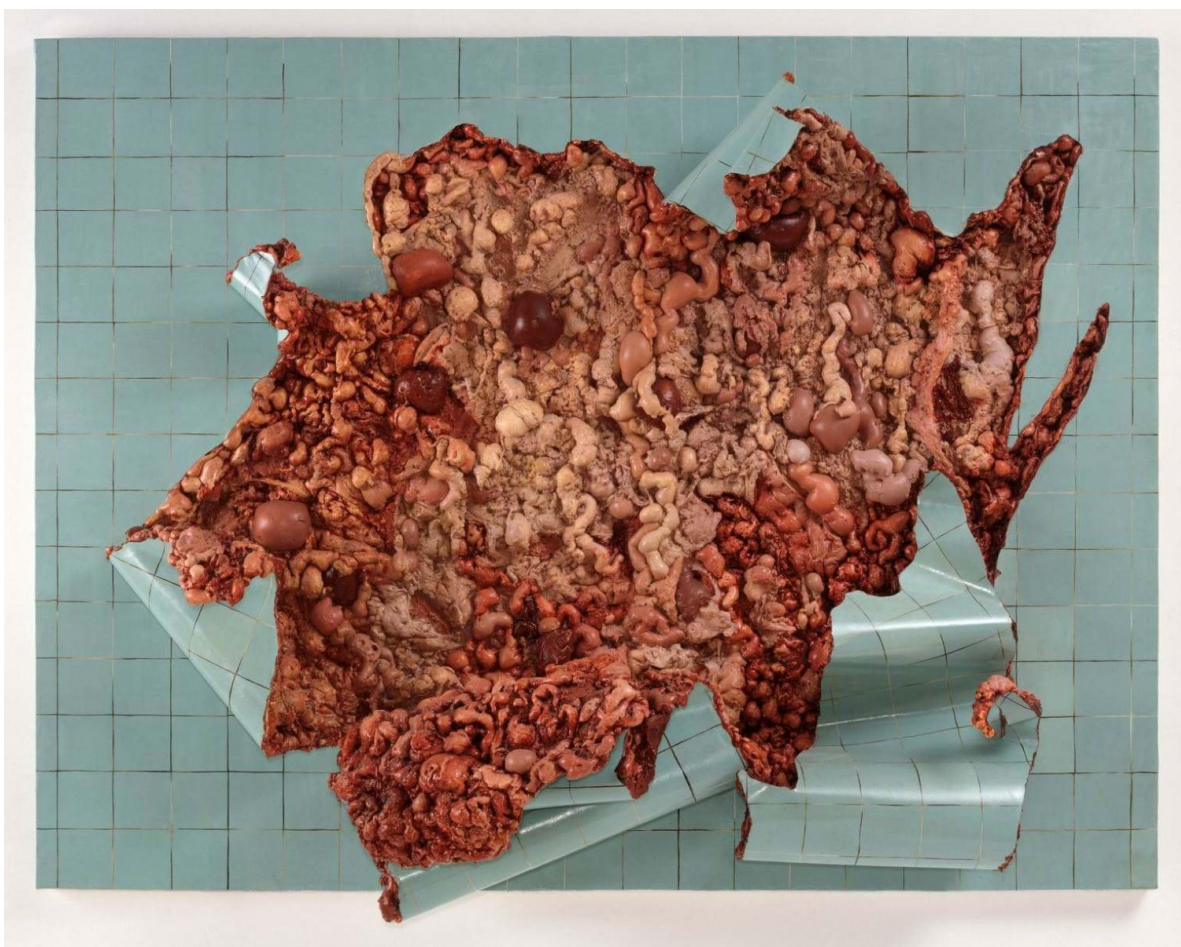
re-no-ar. Essas considerações me levaram a concluir que a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais (INGOLD, 2012, p.28-29).

Pensar o corpo como *coisa* e não mais como *objeto*, ou seja, concebê-lo como processo, emaranhado de “fios vitais”, e não como um volume fechado, terminado e delimitado, surge como alternativa aos binômios *sujeito-objeto*, *dentro-fora*. No rearranjo das fronteiras de si proposto em obras como *Divisor*, de Pape, somos convidados a pensar o corpo como porosidade, abertura, relação. Há, no instante poético, uma suspensão da pele como invólucro de um conteúdo coeso e a experiência possível de um corpo-no-ar, corpo-no-espço, corpo-na-dança: corpo que é também composto de fios vitais, pelos, bactérias, ar, água, flora intestinal, suco gástrico, vírus, merda, poeira.

Na década de 2000, Adriana Varejão cria a obra *Parede com incisões à La Fontana* (figura 39): a artista realiza incisões numa superfície que simula uma parede de azulejos. É desse mesmo período a peça *Azulejaria verde em carne viva* (figura 40), na qual a artista radicaliza a ideia de rasgos na tela, expondo o quadro como estruturas orgânicas das quais, a partir das mutilações, pendem vísceras que se assemelham a intestinos, baços, fígados. A tela renuncia à sua vocação ilusionista (de representação naturalista sobre um plano liso, asséptico e seco) para perverter a lógica pictórica da pintura como objeto fechado. Ela torna-se *coisa*.



**Figura 10.** *Parede com incisões à la Fontana*, Adriana Varejão, 2012



**Figura 40.** *Azulejaria verde em carne viva*, Adriana Varejão, 2000

É a partir da possibilidade de um corpo expandido – atravessado por devires, metamorfoses, comunhões e trocas – que são tecidas essas poéticas. Um corpo permeável que permite encher-se e esvaziar-se, pulsar e vibrar. Nessa possibilidade de corpo, já não cabe pensar suas fronteiras como muro, mas antes como arena ou cena onde ocorrem diálogos, transformações, performatizações. Esse corpo já *não é* a partir do sistema ontologizante cartesiano que o define como algo coeso, portador de uma essência ou natureza, nem tampouco como ferramenta a serviço da mente ou receptáculo inerte. O corpo do qual falamos se redefine incessantemente, está em movimento: convulsiona, expande-se e contrai-se.

No filme *Memória do corpo*, dirigido por Mario Carneiro em 1984, Lygia Clark, já na fase final de sua carreira, narra suas experiências terapêuticas com o corpo em seu ciclo de trabalhos chamado *Estruturação do Self*. No início do vídeo, Lygia apresenta os



*objetos relacionais* que criou e utiliza com seus clientes: sacos plásticos com ar, água, areia ou isopor, tubos, tecidos etc. Para ela, tais objetos “só têm relação com o sujeito, de *per si* [sic] ele não tem qualidade nenhuma”<sup>29</sup>, isto é, é através do contato que se fabricam seus sentidos, objetos fronteiriços cujos agenciamentos possíveis estão no *entre*. Lygia narra, em seguida, o caso de uma de suas clientes que, durante a ação com os objetos relacionais, afirmou sentir todas as células de seu corpo vibrarem e, depois do encontro, ao entrar no táxi e conversar com o motorista, lhe disse que se sentia capaz de ter uma “comunicação integral com o mundo inteiro, com o coletivo”. Na poética terapêutica de Clark, há a proposta de deslocamento do eixo de consciência de sua cliente, descentralizando as possibilidades de comunicação e contato daquele corpo para todas as moléculas.

A certa altura do filme, Lygia aplica sua técnica no crítico e pesquisador de artes Paulo Sérgio Duarte. Enquanto ele permanece deitado, de olhos fechados e trajando apenas uma sunga, a artista manipula diversos objetos relacionais sobre seu corpo: conchas em seus ouvidos, sacos plásticos com diferentes conteúdos e tecidos de diferentes texturas. Ao fim do processo, com um conta-gotas, ela pousa delicadamente uma gota de mel em sua língua. Após o procedimento, Duarte narra um testemunho de sua vivência:

eu era sobretudo pele, sobretudo superfície [...] é como se eu conseguisse ficar todo na superfície. E a superfície é o lugar da gente com o mundo, é o lugar onde a gente está com o mundo [...] o mel me preencheu, me encheu, eu estava sem existir dentro, eu não estava vazio, não existia dentro, não existia interior, só existia superfície<sup>30</sup>.

Ao trazer para a superfície da pele a experiência daquele corpo, Lygia oferece uma possibilidade outra de vivência de si. No texto *Brasil Diarreia*, de 1970, Hélio Oiticica traça alguns pontos fundamentais de sua concepção poética. Num primeiro momento, rechaça o discurso corrente de “pureza cultural” que afirmava o Brasil como “sendo ‘invadido’ por uma ‘cultura estrangeira (cultura ou por ‘hábitos estranhos, música estranha, etc.’) como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista”. Assim como em Bataille, a Oiticica não interes-

<sup>29</sup> Transcrição da entrevista de Lygia no filme feita pelo autor.

<sup>30</sup> Transcrição da fala do artista no filme feita pelo autor.

sa a defesa do corpo como sistema fechado, mas de um corpo aberto em feridas, sempre assimilando e fagocitando o que lhe é outro, tornando-se (o) outro. Se, para o artista, “a pureza é um mito”<sup>31</sup>, é necessário encarar a excrescência que habita os intestinos ao invés de tentar reafirmar a inalcançável assepsia do corpo. O termo diarreia surge articulando essa ideia de abertura escatológica:

Maior inimigo: o moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa)– brasil paternal – o cultivo dos “bons hábitos” – a super auto-consciência – a prisão de ventre “nacional”. A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarreia; quem quiser *construir* (ninguém mais do que eu “ama o Brasil”!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia– mergulhar na merda (OITICICA, 1970).

A “mentalidade diarreica” contrapõe-se à “prisão de ventre ‘nacional’”. Nesta, o intestino constipa-se retendo as abjeções, recalca-se. Na diarreia, como na dilaceração da figura – se tomarmos os termos de Bataille –, abre-se espaço para o heterogêneo e o informe, isto é, a desclassificação das formas preestabelecidas. A diarreia surge como estratégia de enfrentamento da figura humana, num corte que liberta abjeções.

## 2.2. O CORTÁVEL

Entrecortada pelas paredes de uma ruela no bairro de *La Villete*, em Paris, vemos uma sequência de patas bovinas decepadas, meticulosamente organizadas numa fileira apoiada sobre a parede encardida. A fotografia de Eli Lotar (figura 41), que precede o verbete *abatedouro* na sexta edição da revista *Documents*, em 1929, apresenta de forma estranhamente ordenada os restos mutilados de animais sacrificados para o consumo humano: “um cálculo baseado em cifras bastante moderadas mostra que a quantidade anual de sangue derramada nos abatedouros de Chicago é mais que suficiente para per-

---

<sup>31</sup> Esta frase aparece no interior de uma das cabines do *Penetrável PN2*, da obra ambiental *Tropicália*, exposta pela primeira vez em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como parte da exposição *Nova Objetividade Brasileira*.

mitir com que cinco grandes transatlânticos possam flutuar”<sup>32</sup>. No texto que sucede a imagem, Bataille compara os abatedouros aos templos arcaicos, ligando-os, num primeiro momento, à sua dimensão religiosa: “coincidência perturbadora entre os mistérios mitológicos e a grandeza lúgubre característica dos lugares onde o sangue escorre” (BATAILLE, 2018, p.127). Em seguida, argumenta que “em nossos dias o abatedouro é amaldiçoado e posto em quarentena como um barco onde grassa a cólera” (*ibidem*). O breve verbete mantém a suspensão silenciosa e incômoda de membros mutilados dos quais quase não se identifica a origem, desfigurados em sua classificação.

Algumas páginas adiante, ao fim da mesma edição, sem vinculação direta a nenhum texto em particular, vemos outra imagem que evoca intrigante semelhança na montagem provocada (figura 42): “cortadas pela cortina cênica num espetáculo de revista *hollywoodiano* destinado ao *Moulin Rouge* intitulado *Fox Follies*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.83), a fotografia faz visíveis cinco pares de pernas de dançarinas, vedetes cortadas ao meio. Embora não seja apresentada como ilustração direta dos verbetes daquela edição do *Dicionário Crítico*, a imagem “vem incontestavelmente dar um fecho à *relação de imagens* já estabelecida entre o artigo sobre o *dedão do pé*<sup>33</sup> (figuras 5 e 6) e aquele sobre o *abatedouro*” (*ibidem*). Os membros inferiores – dos bois e das mulheres – disparam uma operação de despedaçamento dos corpos, que se manifestam aos pedaços como peças de abate, apartados de sua figura.

Didi-Huberman distingue, entre as imagens cortadas, duas operações possíveis: o *corte-sacrifício* e o *corte-artifício*. Na fotografia de Lotar, o corte surge como “objeto da própria representação, não como seu procedimento” (*ibidem*, p.82), enquanto na última o ato de cortar apresenta-se “direto na imagem”, como estratégia da imagem (“o *processo de imagem* – o acionamento de suas escolhas formais, especialmente de sua escala ou de seu enquadramento”) (*ibidem*). Há, no entanto, uma *semelhança cruel* que se estabelece na montagem da revista:

Bataille, tanto em seus textos como quanto nas decisões figurativas que os acompanham a título de “documentos”, terá criado *laços críticos de seme-*

<sup>32</sup> Trecho do segundo verbete *homem* no *Dicionário Crítico* da quinta edição da revista *Documents*, de 1929. Desta vez, o cálculo refere-se não ao corpo humano, mas às ações de crueldade que o sustentam. (MORAES, 2012, p. 126).

<sup>33</sup> No verbete *dedão do pé*, também publicado na sexta edição de *Documents*, em 1929, Bataille o afirma como “a parte mais humana do corpo do homem”, por proporcionar base e equilíbrio para a posição vertical humana, que nos distingue dos demais animais.

*lhanças*, que obrigam o leitor a pensar o prosccênio do teatro como pátio interior de algo imundo, pensar o pátio interior de um abatedouro como o prosccênio de algo reluzente... Pensar o contato entre o encanto de corpos enquadados (fábrica de lebres) e o horror de corpos cortados (fábrica de refeições); pensar a unidade da carne para ver (sedução) e a carne para comer (voracidade); pensar a reciprocidade entre um corte-artifício (o espetáculo) e o corte-sacrifício (a morte); pensar a similitude entre a exibição (pernas das *stars*) e as vitrines dos açougueiros (patas de novilhos); pensar, enfim, que, do espetáculo encenado à matança organizada, é algo como um *balé desfigurante* que as “figuras humanas” acabam por oferecer a si mesmas (*ibidem*, p.85, grifo nosso).

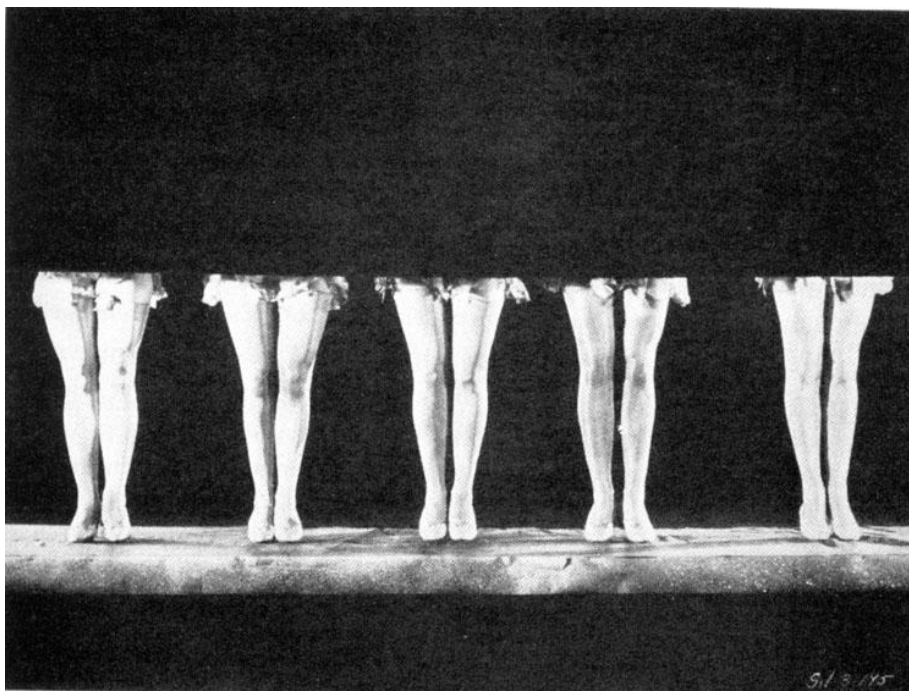
As operações de corte, “exercício da crueldade” (*ibidem*, p.84) que atravessa as experimentações poéticas de Bataille ao longo de sua obra, têm nas páginas de *Documents* um espaço privilegiado de seu exercício: “seu modo de produzir as semelhanças, isto é, de reunir, em determinada relação, imagens antitéticas e provocar o pensamento no próprio choque das antíteses agitadas” (*Ibidem*). Contra o idealismo, a ontologia clássica e a filosofia *hegeliana*, Bataille propõe a recusa da síntese<sup>34</sup>; para reverter as formas, o corte (no corpo ou na imagem). Os jogos de corte embaralham a estrutura da figuração, tensionando a relação entre imagem, corpo e figura.

---

<sup>34</sup> Em seu título *A semelhança informe ou o gaio saber visual em Georges Bataille*, Didi-Huberman opera uma provocação em relação a tal questão ao dividir a obra em três capítulos: *tese*, *antítese* e *sintoma*, desafiando o método dialético clássico, que busca a síntese.



**Figura 11.** *Nos abatedouros de La Villete*, Eli Lotar, publicado na revista Documents, n. 6, 1929



**Figura 12.** *Follies*, publicado na revista Documents, n. 7, 1929

O texto *O Culpado*, cuja escrita se inicia dez anos após a revista *Documents*, compõe a segunda parte da *Suma Ateológica*<sup>35</sup>, tendo, a princípio, um formato de diário no qual Bataille elabora três lutos: a morte de sua companheira Laure– Collete Peignot, “a santa do abismo” –, a dissolução da comunidade em torno da revista *Achépale* e o início da Segunda Guerra Mundial. O termo *coupable*, em francês, abre-se então para dois sentidos possíveis: *culpado* e *cortável*. O texto, confessional e angustiado, recusa o formalismo acadêmico e deixa-se atravessar pela elaboração das perdas do autor, que, solitário, debruça-se sobre o vazio deixado por Deus. A substância do universo, pensada como estabilidade provisória – frágil equilíbrio que conecta todas as formas (que, para ele, não podem ser isoladas) –, surge como objeto central de reflexão na obra: um universo efetivamente dilacerante.

Minha concepção é um antropomorfismo dilacerado. Não quero reduzir, assimilar o conjunto do que é à existência paralisada por servidões, mas à selvagem *impossibilidade* que sou, que não pode evitar seus limites, e tampouco manter-se neles. [...] Em toda realidade acessível, em cada ser, é preciso buscar o luar sacrificial, a ferida. Um ser só é tocado no ponto onde sucumbe, uma mulher, debaixo do vestido, um deus, no pescoço do animal do sacrifício (BATAILLE, 2018, p.47, grifo do autor).

Duas impossibilidades são elaboradas na concepção desse antropomorfismo proposta por Bataille: a impossibilidade *que se é* e a impossibilidade de uma aniquilação integral. Se, para ele, as imagens do corpo – tomadas aqui como paródia da noção de humanidade – assumem caráter de abertura, ferida, indefinição, é para pontuar a labilidade dos limites humanos frente ao universo. A desfiguração humana não é produto exclusivo das experiências modernas, mas antes uma de suas manifestações possíveis.

Tudo acontece como se no horizonte de tal empreendimento não houvesse jamais um termo final e esse luto da imagem do homem, como propõe Didi-Huberman, nada mais fosse realmente que um interminável e irremediável processo. [...] a decomposição nunca encontra sua resolução no aniquilamento. O homem, diz Georges Bataille, “é o único animal que mata seus semelhantes com furor e obstinação”; porém, “ele é também o único que se transforma de maneira absolutamente dilacerante com a morte de seus semelhan-

<sup>35</sup> Segundo Fernando Scheibe, o projeto da *Suma Ateológica* nunca se concluiu efetivamente a partir do projeto de Bataille. No entanto, *A experiência interior* (1944), *O Culpado* (1945) e *Sobre Nietzsche* (1946) foram publicados, em 1954 e 1961, como parte da *Suma*, em dois volumes.

tes”. [...] a razão pela qual a figura humana não pode ser aniquilada por completo: se ela é aquilo que o homem destrói de forma mais feroz e obstinada, paradoxalmente ela representa também a imagem do que permanece indestrutível (MORAES, 2012, p.149).

A ideia de um antropomorfismo dilacerado não é, portanto, o apagamento completo da figura humana, mas, antes, o processo através do qual as imagens do corpo são desestabilizadas, perturbadas e tensionadas. A superação do antropomorfismo não se completa, mantendo-se o processo contínuo de uma desantropomorfização do qual surgem outros corpos. “Escrevo para apagar meu nome” (BATAILLE *apud* MORAES, 2005, p. 95): a célebre frase *batailleana* é mote de um projeto poético baseado na superação do eu, transposição da memória individual cuja sublimação extática ganha contornos místicos. Bataille busca incessantemente romper as fronteiras e ultrapassar os limites de sua racionalidade classificatória para entrar em contato com o outro lado, acessar “a parte maldita”<sup>36</sup>, desfigurar o monumento-homem. “Esta exposição me põe em jogo pessoalmente”, escreve Bataille sobre sua obra. A partir disso, Osvaldo Fontes Filho propõe a questão: “em poucas palavras: a vida vista a partir da decomposição de todas as coisas, a partir da morte. Eis o cenário para que o Eu se escreva, uma última vez. Ou será um não-Eu que já fala em seu lugar?” (2007, p.44).

A cubana Ana Mendieta, na série fotográfica *Silhuetas* (figuras 44 a 46), traça os contornos de seu próprio corpo em diversos cenários: lama, água, fogo, grama, neve. Como resíduos da presença de um corpo que já não está mais ali – ou que se prepara para sua partida –, suas silhuetas insinuam a nudez perturbadora de um antropomorfismo quase extinto, que se sustenta precariamente em materiais efêmeros. O corpo indicial, inscrito na paisagem, evoca a frágil relação entre corpo, imagem e território. De modo análogo, estabelecendo com ela estranha semelhança, *Disseminação concreta* (2006-14, figura 47), de André Komatsu, recria um objeto antropomórfico horizontal: preenchendo o volume de peças de vestimenta – camisa cinza, calça jeans e tênis –, vemos pedras e cascalhos retirados dos escombros do Elevado da Perimetral, no centro do Rio de Janeiro. Apresentada na exposição *Do Valongo à favela*, no Museu de Arte do Rio, entre 2014 e 2015, a obra dialoga com a memória dos desaparecimentos ocorridos na

---

<sup>36</sup> Título de uma de suas obras mais importantes, a expressão *parte maldita* funciona como hipótese econômica, social e cultural segundo a qual a atividade central da humanidade é menos a acumulação que o dispêndio improdutivo. O consumo e o excesso encarnam-se nas ações de transgressão do tempo ordenado do trabalho: o jogo, a festa, a sexualidade.

cidade durante o processo de transformação para tornar-se sede dos grandes eventos esportivos daquele período: o Rio de Janeiro, cuja história acumula inúmeros processos de apagamento, deslocamento e destruição – dentre os quais se destacam a reforma urbana de Pereira Passos, o desmonte do Morro do Castelo e as expropriações e remoções em massa – é tomado como campo e matéria-prima para a poética de Komatsu. O derubamento da perimetral, que cruzava de cinza a praça que já foi o núcleo político do país –, somado ao processo de gentrificação e higienização do centro carioca – tornou-se símbolo de mais um período de reformas profundas na cidade e seus habitantes.

No fim da década de 1960, Antonio Manuel investiga as relações entre corpo, imagem e desaparecimento a partir da manipulação de imagens midiáticas num conjunto de obras que, apropriando-se das manchetes de eventos políticos que ocorriam no país, compõem uma crítica à violência institucionalizada pela ditadura militar. Em *Repressão outra vez: eis o saldo* (figura 48), o espectador, ao puxar uma corda que alça uma tela negra, depara-se com um imenso painel no qual está impresso em vermelho e preto a manchete “repressão outra vez” ao lado da imagem de uma cena de violência do Estado. Nela, veem-se policiais militares desferindo golpes de cassetete em civis durante um protesto. Da série *flans*, o painel *A imagem da violência* (figura 49), produzido naquele mesmo ano, utiliza o formato de diagramação jornalística para compor uma superfície de imagens que representam também cenas de violência policial. A conversão das cenas de abuso de autoridade em imagens midiáticas e, posteriormente, em imagens artísticas, revela a complexa disputa de narrativas e registros de discurso que subjazem à experiência coletiva e política.

Em 1994, retomando o diálogo entre memória e apagamento dos corpos, Antonio Manuel apresenta a instalação *Fantasma* (figura 50): presos ao teto por fios de *nylon* de diferentes comprimentos, pedaços de carvão parecem pairar no espaço, compondo uma atmosfera suspensa a qual o público é convidado a explorar. A porosidade do carvão, ao contato com o corpo e as roupas dos espectadores, cria marcas inevitáveis naqueles que transitam pela sala. Em meio aos fragmentos flutuantes, vê-se uma fotografia na qual uma pessoa está coberta por um pano branco – como um fantasma –, enquanto microfones da imprensa apontam para seu rosto. Segundo o artista, trata-se de um caso real no qual a testemunha de um crime precisa esconder sua identidade para se proteger. A perda do rosto, ensacado como um prisioneiro que é asfixiado, destitui aquele corpo de qualquer memória ou identificação, marcado por um crime que não cometeu.



Na instalação *Até que a imagem desapareça* (figura 51), exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2013 e na Bienal de Veneza de 2015, Antonio Manuel posiciona fotografias retiradas de seus antigos trabalhos imersas num recipiente raso com água, como num laboratório de revelação. Sobre elas, gotas caem intermitentes sobre o espelho d'água, decompondo o papel fotográfico até que a imagem se apague por completo: “essa é a minha forma de dizer que esses relatos não servem, que devem ser jogados fora [...]. É o contrário de revelar, é ‘desrevelação’<sup>37</sup>”. Em que se pesem certas diferenças poéticas, é possível perceber neste conjunto de obras uma investigação do caráter frágil e lábil da imagem.

Acompanhando o verbete *desgraça*, publicado no quinto número da revista *Documents*, vemos a imagem de Crépin (figura 43), “que depois de ter matado a tiros sua amante e seu rival, e desejando suicidar-se com terceiro tiro [...], perdeu o nariz e a boca” (BATAILLE, 2018, p.111). Seu rosto desfigurado aparece envolto em ataduras brancas, como uma mortalha, enquanto o homem aguarda seu julgamento. O rosto, na lógica cefalocrática do corpo, é a semelhança divina por excelência: no ponto terminal desta dilaceração, Crépin perde a integridade de seu corpo como na figura mitológica do acéfalo. A violência do apagamento inicia-se no rosto, desfigurando a semelhança.



**Figura 13.** *O assassino Crépin no Tribunal de Oise*, publicado na revista *Documents*, n. 5, 1929

<sup>37</sup>Entrevista de Antonio Manuel de 2015, disponível em: <<https://www.select.art.br/exercicio-experimental-da-cladestinidade/>>.



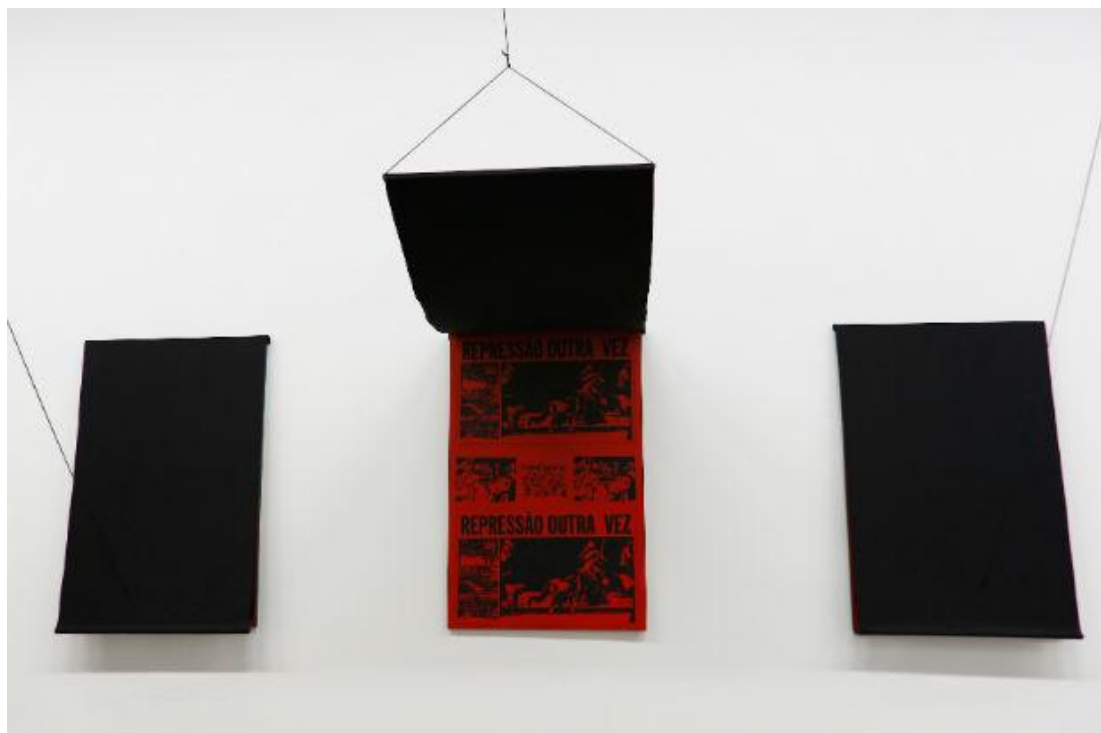


**Figura 44, 45 e 46.** *Silhuetas*, Ana Mendieta, 1973-1980



**Figura 47.** *Disseminação concreta*, André Komatsu, 2006-2014





**Figura 48.** *Repressão outra vez: eis o saldo*, Antonio Manuel, 1968



**Figura 49.** *A imagem da violência* (série *Flans*), Antonio Manuel, 1968



**Figura 50.** *Fantasma* (detalhe), Antonio Manuel, 1994



**Figura 51.** *Até que a imagem desapareça* (detalhe), Antonio Manuel, 2013

No pensamento de Bataille, a experiência humana é marcada pela *descontinuidade* – condição de existirmos como indivíduos diferenciados, apartados dos outros e do mundo – e que, através do fenômeno erótico, vislumbramos a possibilidade da *continuidade* (*continuum*) – a comunhão, a indiferenciação, a totalidade. No êxtase, em oposição ao tempo do trabalho, dá-se a suspensão da identidade, ruptura da ilusão do *eu* coerente, fechado. Ao relacionar o erotismo à morte, Bataille busca possibilidades de reconfiguração do *eu* homogêneo em heterogeneidade, alteridade e diferença. A transgressão ocupa, na obra *batailleana*, o ponto de inflexão no qual o humano, como numa dobra, tem acesso ao outro que há nele próprio. Se Bataille propõe, em *O Culpado*, os termos *acabamento* e *inacabamento* para pensar o abismo que funda o contato entre dois indivíduos, em *O Erotismo*, publicado duas décadas mais tarde, em 1957, o autor elabora esse impasse utilizando as expressões *continuidade* e *descontinuidade*. Em sua estrutura de pensamento, as pulsões de violência presentes nas decomposições, cortes e apagamentos da forma humana é elemento fundador de nossa vivência: através dela construímos e redefinimos incessantemente os limites de nossos corpos e de nossa individualidade.

O que disse permite captar nela a unidade do domínio erótico, aberta a nós por uma recusa da vontade de fechamento em si mesmo. O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. Poderíamos, sem a violência interior, assumir uma negação que nos conduz ao limite de todo o possível? Gostaria, para terminar, de ajudá-los a sentir plenamente o lugar a que quis conduzir, por pouco familiar que tenha por vezes podido lhes parecer, é entretanto a encruzilhada de violências fundamentais (BATAILLE, 2014, p.47).

A encruzilhada de violências fundamentais: o erotismo, como fenômeno humano, consiste na “aprovação da vida até na morte” (*ibidem*, p.35); uma vez que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (*ibidem*, p.153). A nostalgia da continuidade, alteridade mínima, no entanto, nunca se conclui senão pela morte, desaparecimento definitivo do indivíduo descontínuo. Diferentemente dos demais animais, o humano demonstra perceber, desde pelo menos o período paleolítico, o processo da morte e sua própria condição de finitude – afirmação que se evidencia no tratamento ritualístico e no sepultamento dos cadáveres de seus semelhantes. A transgressão-corte que o erotismo opera se dá em tensão com o interdito da morte: são gerados mutuamente, cada qual prevê a existência do outro e dela depende. O erotismo, para Bataille, nada mais é que uma paródia da continuidade, sua simulação, do mesmo modo que, segundo ele em *O Ânus Solar*, de 1931, “o coito é a paródia do crime”. Esse processo se dá como se o temor e o fascínio da morte fossem elaborados em transgressões parciais.

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole e sístole, ou como uma explosão é provocada pela compressão que a precede [...]. Muitas vezes a transgressão do interdito não está ela própria menos sujeita a regras que o interdito. Não se trata de liberdade: em tal momento e até este ponto, isso é possível – esse é o sentido da transgressão. Mas uma primeira licença limitada pode desencadear o impulso ilimitado à violência: as barreiras não são simplesmente retiradas, pode mesmo ser necessário, no momento da transgressão, afirmar sua solidez (BATAILLE, 2013, p.89).

Pelo dilaceramento erótico, criam-se possibilidades de rearranjos. Voltemos à obra do alemão Hans Bellmer (figura 52), célebre por suas imagens de corpos cujas

partes recompõem-se em estruturas perturbadoras na década de 1930: bonecas em que pernas ganham o lugar de braços e cabeças podem ocupar a porção baixa do corpo. Há nessas reconfigurações uma estreita articulação com o pensamento de Paulo de Tarso<sup>38</sup>, perverso, uma vez que os diferentes elementos do corpo reorganizam-se anarquicamente, reclamando uma recomposição dos sentidos. Fenômeno similar ocorre em *Polvo* (2000), do carioca Michel Groisman, que consiste num baralho em que cada carta apresenta a imagem de uma parte do corpo. O público é convidado a formar novas combinações entre os elementos de modo a compor corpos híbridos. O corpo das bonecas (*poupées*) produzidas por Bellmer são antropomorfismos dilacerantes, organismos recombinações atravessados por “condensações, provas de analogias, ambiguidades, jogos de palavras, estranhos cálculos de probabilidade anatômicos” (MORAES, 2012, p. 67-68). Seu gesto de inventar “anagramas do corpo” (*Ibidem*) propõe expor as estruturas relacionais que se estabelecem entre o corpo e o olhar, a carne e a invenção.



**Figura 52.** *La poupée*, Hans Bellmer, 1935

<sup>38</sup> Paulo de Tarso, apóstolo cristão, retoma ideias do direito romano (na qual a sociedade tem funcionamento análogo ao do corpo, distribuindo hierarquicamente determinadas atribuições a cada uma de suas partes) para pensar a organização da Igreja. Segundo ele, cada partícula deste corpo deve cumprir seu dever sem contestá-lo, para que assim o organismo funcione corretamente: “Se o corpo todo fosse olho, onde estaria o ouvido? E se fosse todo ouvido, onde estaria o olfato?” (1 Cor. 12:17).

“O que empreendemos é uma guerra”, afirma Bataille em *A conjuração sagrada*, texto inaugural da revista *Acéphale*, cuja primeira edição – de um total de cinco – é publicada em 1936. A revista é elaborada em torno da comunidade homônima, seu duplo, que resulta da colaboração de nomes como Georges Ambrosino, Pierre Klossowski, André Masson e Roger Caillois. Sob profunda influência e diálogo (*être-avec*) com a filosofia de Nietzsche, a angústia disparada pela véspera da guerra e a ascensão do fascismo na Europa, é nesse texto que Bataille apresenta o funcionamento do *anti-deus* acéfalo, fio condutor da experiência estética tecida nas páginas de *Acéphale*.

O homem escapou da sua cabeça como o condenado da prisão. Encontrou, para além dele mesmo, não Deus, que é a proibição do crime, mas um ser que ignora a proibição. Para além daquilo que sou, encontro um ser que me faz rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamuscas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Também não é um deus. Ele não é eu, mas é mais do que eu: seu ventre é o Dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro (BATAILLE, 2013, p.3).

O *anti-homem* evocado por Bataille tensiona a figura humana na medida em que recusa a cabeça, porção mais nobre do corpo humano segundo a anatomia clássica, sede das faculdades da razão e único fragmento corporal que contém em si todos os sentidos – visão, olfato, audição, paladar e tato. “A vida humana está exausta de servir de cabeça e de razão ao universo”, escreve Bataille (*ibidem*, p.3). O acéfalo – se funciona aparentemente de modo análogo ao corpo-máquina moderno– destitui, numa insurreição, seu núcleo de controle e domínio: a cabeça.

A fascinação da liberdade se enfraqueceu quando a Terra produziu um ser que exige a necessidade como uma lei acima do universo. O homem, entretanto, permaneceu livre para não mais responder a necessidade alguma: ele é livre para se assemelhar a tudo aquilo que não é ele no universo. Pode descartar o pensamento de que é ele ou Deus que impede o resto das coisas de ser absurdo (*ibidem*, p.3).

A enunciação da possibilidade humana de “se assemelhar a tudo aquilo que não é ele universo” estabelece diálogo com a fabricação da noção de *homem* como ser plás-



tico, moldável e adaptável – nomeadamente no discurso de Pico Della Mirandola, no século XV. Sem a cabeça, desprovido de identidade, o acéfalo representa, em última instância, o humano em sua desterritorialização última. Sem um rosto, elemento fundador da semelhança divina, o acéfalo é capaz de ser tudo aquilo a que o humano regular é interdito.

A certa altura da *Odisseia*, Homero narra o episódio no qual Ulisses, em sua viagem de retorno a Ítaca, “é orientado pela semideusa Circe para se proteger do irresistível canto das sereias, que atraíam e seduziam os navegantes, para depois destruí-los” (MARTINS, 2013, p.82). O herói, no entanto, escolhe ouvi-las, instruindo sua tripulação – que deveriam todos ter seus ouvidos vedados com cera – a amarrá-lo ao mastro da embarcação, tornando-o o único mortal a experimentar – e sobreviver – ao canto mítico que entorpecia os homens, levando-os a se perder nas águas. É a partir do poema épico grego que Tunga narra o encontro com sua própria cabeça, que flutuava numa poça formada pelas rochas de uma praia. Se sua obra é atravessada pela ficção – por fios de *ensaios ficcionais* que constituem uma poética na qual texto e imagem se contaminam mutuamente na produção de sentidos –, “as remissões de Tunga ao campo da escrita documental, como recortes de jornais, relatórios de pesquisa, referências a falsas inscrições ou achados arqueológicos, são, na maior parte, simulações da ‘verdade’ científica” (*ibidem*). Em *Semeando sereias* (figuras 53 a 59), obra que se inicia em 1987, o artista constrói um tecido poético no qual uma sequência de fotografias é posta em contato com o texto nas páginas de seu livro *Barroco de lírios*, de 1997. Ao longo da série de imagens, vemos o artista aproximar-se da cabeça – prótese moldada a partir de sua própria –, circundá-la, tomá-la nas mãos alisando seus longos cabelos ruivos e, em seguida, girá-la sobre si para arremessá-la ao mar.

A ação de lançar a própria cabeça ao mar – atirando seu duplo à água informe – evoca uma possibilidade acéfala, ou, antes, o despojamento simbólico da cabeça. Tunga cede à tentação do canto marinho e, num golpe, vai ao encontro dele para se perder. Ao deparar-se casualmente com sua própria face inerte na paisagem, o artista revisita as sereias de Homero, mas também o mito de Salomé e a cabeça decepada de João Batista. “Que fariam ali aqueles corpos?”, pergunta Tunga ao começar o texto. “Deveria ter deles me livrado, poderia não os ter olhado mas, uma vez lá, jamais os esquecer, era tarde” (1997, p.288). Como num reverso “encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, entre uma máquina de costura e um guarda-chuva” (LAUTRÉAMONT apud MORAES,

2001, p. 44) proposto por Lautréamont em *Les Chants de Maldoror*, mote dos surrealistas, Tunga encontra não um objeto aleatório, mas ele mesmo.

Dirigi-me à beira da baía rochosa para o espetáculo matinal. Excessos etílicos da noite davam-me a impressão de estar inteiramente encharcado. O leve amarelar do sol ainda morno me propôs um adequado raio, proveniente do meu corpo. Pus-me portanto a urinar um poderoso fluxo e a sentir tal fluxo como elétrico âmbar aflorando de mim. Ruidosamente este se dissolvia em uma poça abaixo, num pequeno lago, resíduo de águas marinhas, sobre a praia lítica. Levemente ofuscado pude perceber que em tal lago flutuava esférico um objeto. Descendo alguns passos me aproximei paulatinamente daquela salobra água, onde entrei, até os joelhos. Meu propósito era reconhecer o rotundo objeto. Um frisson magnético percorreu minha pele. O objeto que encontrara era a minha própria cabeça decepada (TUNGA, 1997, p.305).

Após tomar nas mãos aquele “mórbido troféu”, decide lançá-lo “ao mar, para que ali encontrasse seu adequado derradeiro sepulcro”, prossegue a narrativa de Tunga. O artista observa a cabeça flutuante, cujos longos fios de cabelo aderem à textura rochosa, e vai ele próprio à água para desembaraçar-lhe da encosta. Nesse momento, avista um corpo “absolutamente íntegro” no movimento das ondas, não distante do primeiro objeto, e que, no entanto, não era o dele. Tratava-se de um corpo feminino.

O intercâmbio e recombinação das partes do corpo, desencaixadas de seu todo, abre sua poética à possibilidade de perder-se: “se no labirinto o homem se perde, ali também ele se reencontra, mas ‘sendo monstro’” (MORAES, 2012, p.220). A mitologia é farta em personagens que conduzem o humano à perda de si. Como as sereias de Homero e Tunga, além da medusa, que “precipita igualmente o ser humano no horror que compõe seu ‘outro rosto’” (*Ibidem*, p.220), a figura do Minotauro, encerrado em seu labirinto, evoca o caminho do herói que é lançado à perda. Tal evocação é operada por Man Ray em sua fotografia de 1935, *Le Minotaure* (figura 61), publicada na revista homônima editada pelos surrealistas André Bréton e Pierre Mabille.

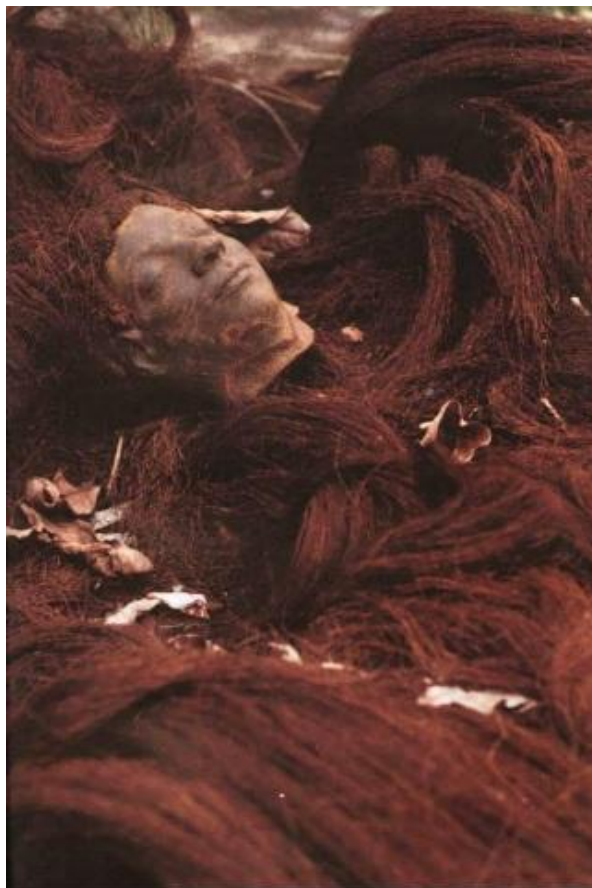
Destacando-se do fundo negro, vê-se um torso feminino entrecortado pelas sombras, do qual a cabeça não está visível. O gesto da mulher – cujos braços estão levantados sobre os ombros –, aliado ao posicionamento de luzes, compõe um jogo *gestáltico* no qual vemos a cabeça de um touro. Acima da cavidade do ventre, onde forma-se uma grande boca, os mamilos funcionam como olhos e os braços ganham o aspecto de chi-

fres: “a cabeça é completamente tragada pela escuridão do fundo; dela, nada sabemos” (*Ibidem*, p.220). O humano, em sua vertigem, assume um devir-touro – mulher-minotauro, corpo-monstro –, confundindo-se pelas luzes numa besta.









Figuras 53 a 59. *Semeando sereias*, Tunga, 1987



**Figura 60.** *Salomé com a cabeça de João Batista*, Caravaggio, 1607-10



**Figura 61.** *Le minotaure*, Man Ray, 1935

### 2.3. O LEVANTE DOS ÓRGÃOS

Um volume de massa informe irrompe do fundo negro da imagem em verticalidade ascendente. Apesar de seu aspecto orgânico – a partir do qual percebemos, em seguida, tratar-se de um corpo humano –, a pirâmide formada sobre a superfície fotográfica causa estranhamento e desorientação. Em *Anatomies* (figura 62), de Man Ray, deparamo-nos com uma possibilidade antropomórfica vertiginosa, uma cartografia redeseenhada. Como nas fotografias de Boiffard que acompanham o verbete *dedão do pé* na revista *Documents*<sup>39</sup>, as operações de aproximação, deformação e dilatação de um ângulo anatômico ativam imagens *outras* para o corpo; há aqui a insurgência, por meio da imagem, de um corpo deslocado de sua estrutura tradicional de representação, uma corporeidade alternativa à hierarquia lógica dos órgãos, ao plano de inscrição esquadrinhado do corpo no qual cada parte permanece fixa em seu lugar para desempenhar sua função de legibilidade e funcionamento orgânico. O pescoço de *Anatomies* estira-se para trás, eleva o queixo e faz deslizar a mancha gráfica em direção ao colo da figura, como no enquadramento de um busto – gênero privilegiado da retratística – ali onde deveria haver um rosto.

De modo análogo, em *Untitled* (figura 64), produzida no ano seguinte, Lee Miller constrói a figura de um corpo desconcertante e disforme. A forma fálica que se destaca do plano escuro tensiona a representação anatômica clássica, questionando frontalmente a verticalidade antropomórfica e a organização racional do corpo. Vemos um corpo invertido, onde a coluna traça o eixo central da fotografia, espelhando-a, e uma figura que parece prostrada no solo diante do espectador ou, talvez, vista sentada de uma perspectiva aérea. O contorno das nádegas e quadris toma o lugar de ombros acéfalos e as sombras formadas pelo relevo das escápulas criam uma mancha escura na base do quadro. Um torso obsceno desenha texturas em diferentes intervalos de cinza e cria ficções visuais para esse corpo.

A terceira imagem, *Cabeça, Nova York* (figura 63), também de Man Ray, joga com a mesma operação de inversão da verticalidade – não para encontrar uma alternativa horizontal conciliadora, mas a partir da inversão das extremidades. De um conjunto

---

<sup>39</sup> Ver página 15.

de volutas formadas pelos cabelos da figura na base da fotografia, surge um rosto invertido, outra possibilidade antropomórfica piramidal e estranhamente familiar. No cume do triângulo, um cigarro é sustentado pela boca: a fumaça, por fim, dissipa-se no espaço acinzentado, fabricando e dissolvendo o fundo.

Esse conjunto de fotografias, produzidas entre as décadas de 1920 e 1930 no contexto de experimentações dadaístas e surrealistas, tem em comum uma série de operações na imagem – pirâmide, inversão, ângulo fechado – cujo funcionamento gravita em torno de uma desfamiliarização do olhar na direção de uma desnaturalização radical do corpo. A partir do embaralhamento dos modos de olhar e representar, Man Ray e Lee Miller propõem um tensionamento das evidências de um corpo presumidamente natural, dado, assim como das próprias estruturas que sustentam a fabricação de imagens e formas. Rosalind Krauss<sup>40</sup>, ao analisar essa produção, aponta a noção de *informe* como possibilidade de olhar essas fotografias. Para isso, evoca a imagem do cigarro como disparador dessa fricção das formas: numa parábola narrada por Dalí, um homem distraído confunde a ponta ígnea de um cigarro aceso com uma estrela no céu noturno. Em seguida, dizem-lhe que “a ponta desse cigarro é na verdade o único ponto visível de um imenso objeto ‘psico-atmosférico-anamórfico’” (KRAUSS, 2002, p.171).

O estranhamento disparado por esse caráter “psico-atmosférico-anamórfico” do olhar atravessa as inquietações frente à imagem propostas em torno do surrealismo. As associações produzidas na vigília e no delírio, o acaso (por vezes intencional) do encontro entre imagens, as permutações possíveis entre objetos abrem o campo para um universo onde a preocupação está menos nos termos que nas relações, como num dicionário em que se desenha um mapa entre as palavras e cujo sentido só é ativado nesse encontro, nunca de maneira absoluta e universal. A noção de *informe*, tal como é proposta por Bataille, oferece uma *tarifa* para os termos, um funcionamento – como estratégia para um dicionário: tal característica nos faz remeter à proposta de Deleuze e Guattari quando escrevem sobre o rizoma: passamos, com ele, da lógica do *por quê* ao *como*, do *é* ao *e*<sup>41</sup>. O corpo como coisa colossal da qual só vemos uma ínfima parte.

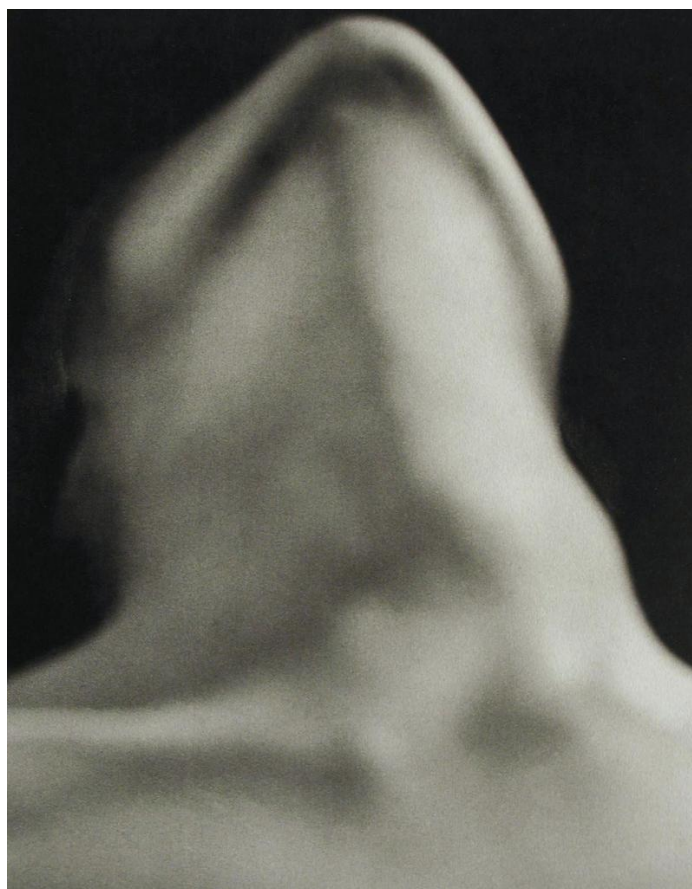
---

<sup>40</sup>Rosalind Krauss retoma, na década de 1990, a produção de Bataille na revista *Documents*: no texto *Corpus Delicti*, da obra *O Fotográfico*, a autora evoca a noção de *informe* para pensar um conjunto de fotografias modernistas; em 1996, em colaboração com Yve-Alain Bois, produz a exposição *L'informe: mode d'emploi*.

<sup>41</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.



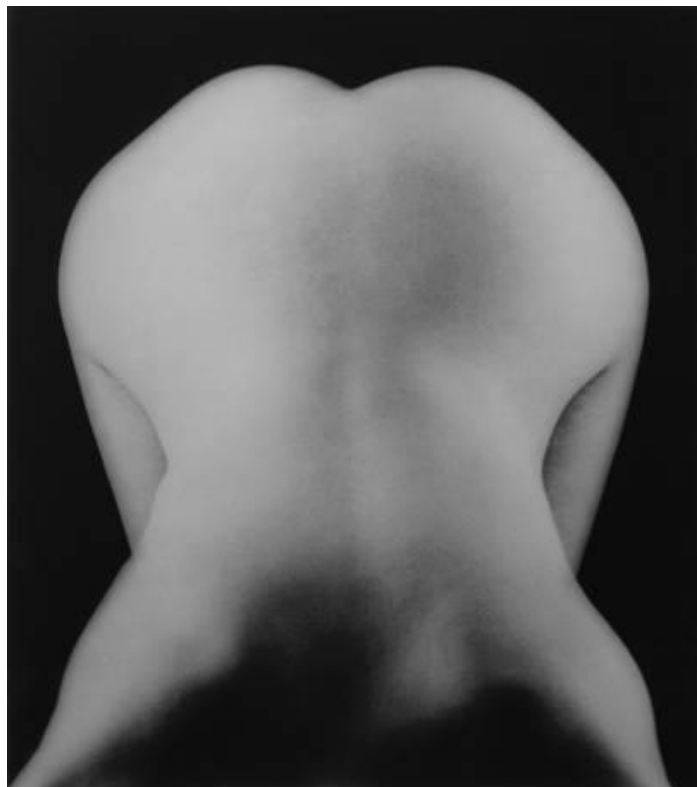
Os procedimentos fotográficos que evocam a noção de *informe* incitam um campo de experimentações singulares para a representação do corpo: em Boiffard, a imagem de um dedo produz um antropomorfismo dilacerado na medida em que destitui o gênero do retrato – que desde a Antiguidade privilegia a identidade do rosto, emoldurada verticalmente no busto –, assim como as estratégias de inversão, deformação e *contre-plongée* articulam um movimento de revalidação das partes baixas do corpo; a noção de *bassesse* (baixeza; baixo materialismo) proposta por Bataille como “mecanismo que servia para obter o *informe* através de uma rotação axial da posição vertical para a horizontal, o mecanismo de uma queda” (*ibidem*, p.176). O antropomorfismo dessas obras, assim como as formas em geral, não é banido da representação, mas, antes, pervertido e dissecado, expondo-se suas arbitrariedades e hierarquias: o *informe* não é a ausência da forma, mas seu tensionamento, inflamação e questionamento. Não basta aniquilar e suprimir definitivamente as fronteiras que separam as coisas, mas permutá-las, atravessá-las, enganá-las. Nesse sentido, Krauss afirma que a “tarefa” do *informe* é menos transceder que transgredir.



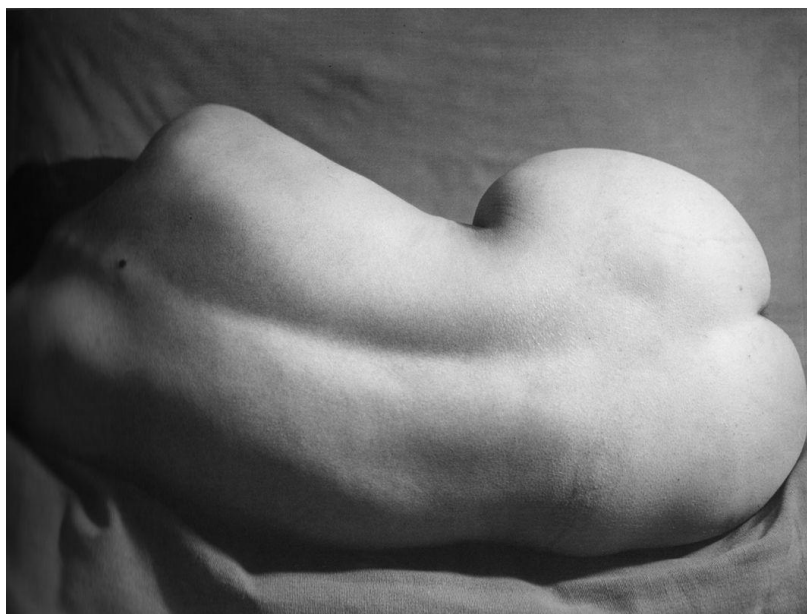
**Figura 62.** *Anatomies*, Man Ray, 1929



**Figura 63.** *Cabeça, Nova York*, Man Ray, 1920



**Figura 64.** *Untitled*, Lee Mille, 1931



**Figura 65.** *Untitled*, Brassai, 1931-32

Hal Foster chama atenção para outros pontos relevantes acerca da produção fotográfica em torno do surrealismo: o circuito das representações antropomórficas concede lugares distintos para figuras masculinas e femininas. Enquanto a modernidade forja um corpo ético e monumental para determinada possibilidade de homem – corpo que ilustra a soberania, a razão e o Estado –, a representação de mulheres, continuamente apagadas como criadoras autônomas, recai sob o signo da posse, matéria inerte e lasciva à disposição do olhar masculino. Nessas fotografias, embora se manifeste a reivindicação de uma libertação sexual (e o corpo feminino surge como ponto central desse fenômeno), a predominância ainda é de artistas homens. O ponto de inflexão, sugere Foster, está na maneira como essa representação é elaborada: a ambivalência do olhar feminino e a ansiedade disparada no observador são analisadas pelo autor sob o viés do pavor da castração. O olhar é um dos principais eixos de gravitação dessa ambiguidade nas artes e na psicanálise: no texto *Unheimlich* (traduzido em português como *estranho, inquietante*), Freud retoma um conto de Hoffmann no qual o olhar está intimamente ligado ao medo da perda masculina, do mesmo modo que em *A história do olho*, de Bataille, os olhos são metáfora de ovos, e as lágrimas, o esperma.

A fetichização do corpo feminino, no entanto, evoca o perigo da castração de forma ambivalente: se, por um lado, parece estabelecer uma conciliação, de outro, funciona como um memorial da angústia masculina. Nessas fotografias, o corpo da mulher

aparece mutilado em seu antropomorfismo: pernas e braços cortados, cabeças escondidas, ângulos desfigurados. O corpo histérico redistribui-se em novos arranjos, como nas *poupées* de Bellmer, traçando estruturas e mapas não lineares para a experiência corporal.



**Figura 65.** *Marquise Casati*, Man Ray, 1922



**Figura 67.** *Renée Jacobi*, Jacques-André Boiffard, 1930

Em *Lógica da Sensação*, Deleuze analisa a produção de Francis Bacon a partir de suas operações de desfiguração dos corpos na imagem. Na poética do pintor, as figuras – de modo distinto da fotografia surrealista – surgem na superfície bidimensional da tela e se constroem num plano de violento encontro com o fundo, absorvendo-o, sendo absorvidas, vomitando-o. “É um procedimento muito simples que consiste em isolar a Figura”, afirma Deleuze. “O importante é que [os procedimentos] não limitam a Figura à imobilidade; pelo contrário, eles tornam sensível uma espécie de encaminhamento, de exploração da Figura em seu lugar, ou sobre si mesma” (2007, p.12). No sistema de Bacon, é preciso isolar a figura para reverter seu caráter narrativo, ilustrativo e propriamente figurativo. A pintura, nesse caso, busca as potências do acontecimento, das forças e intensidades.

A pintura não tem nem modelo a representar, nem história a contar [...]. O figurativo (a representação) implica, de fato, em relacionar uma imagem a um objeto e busca ilustrá-lo; mas ela implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que oferece precisamente para cada um o seu objeto. A narrativa é o correlato da ilustração. Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar, para animar o conjunto ilustrado (DELEUZE, 2007, p.12).

Deleuze identifica na obra de Bacon uma potente proposição poética que radicaliza experiências anteriores na pintura: o corpo se manifesta nessas imagens como campo de *indiscernibilidade e indecisão*; seus contornos porosos e escorregadios confundem-se com o espaço-fundo. Corpos que buscam deslizar pelo buraco de uma pia (figura 70) ou se reorganizar precariamente na estrutura cúbica ou circular da tela (figuras 71 e 72). Nesse sentido, Bacon estabelece uma desconcertante interlocução com o gênero do retrato. Para Deleuze, o pintor é antes de tudo um retratista que pinta cabeças e não rostos, num projeto de “desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir uma cabeça sob um rosto” (*ibid.*, p.28). O rosto, lugar privilegiado da identidade, é desarticulado e dissolvido em forças de intensidade, devires e desfigurações.

Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal plurívoco multidimensional – quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *recodificado* por algo que denominaremos Rosto (DELEUZE, 2012, p.39, grifo do autor).

Ao propor o funcionamento de uma rostidade que não coincide com a cabeça, a figura do acéfalo de Masson na capa de *Acéphale*<sup>42</sup> (assim como a fotografia do *Minotaure* de Man Ray), dispara uma potência de rosto que ultrapassa a visualidade da cabeça. O conjunto antropomórfico do acéfalo reinventa e ficciona uma rostidade violenta e redistribuída entre o nó dos intestinos no ventre, as estrelas que ocupam o lugar de mamilos, o crânio genital e os braços abertos em posição cruciforme. O acéfalo olha sem os olhos, é afetado sem o coração, metaboliza as intensidades nos filamentos das tripas.

---

<sup>42</sup> Ver página 15.

O corpo que vibra nas imagens de Bacon ativa potências – “esta unidade rítmica do sentido”, segundo Deleuze – na medida em que ultrapassa o organismo e transgride sua forma, a Figura. Para elaborar essa questão, Deleuze e Guattari recorrem a Antonin Artaud: “O corpo é o corpo, Ele é sozinho e não precisa de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são inimigos dos corpos” (ARTAUD *apud* DELEUZE, 2007, p.51). Na transmissão radiofônica *Para acabar com o juízo de Deus*, de 1947, Artaud opera um levante contra o organismo estratificado – subjetivado em sua sujeição, significado em seu juízo e organizado em sua interpretação. O funcionamento de um corpo sem órgãos, no entanto, se opõe menos aos órgãos que ao organismo que sedimenta, territorializa, coagula e “lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (DELEUZE, 2012, p.21). Corpo-*junkie*, corpo-capital, corpo-sujeitado. Quando Artaud propõe a experiência de um corpo sem órgãos, trata-se de um convite não à recusa dos órgãos propriamente, mas à organização a qual denominamos organismo. O inimigo é o organismo-dicionário, no qual cada órgão perde suas potências de intensidade (as potências de um corpo *intensivo*) para dar lugar à mecânica dos sentidos fixos e utilitários. Na vertiginosa impossibilidade de conformação num corpo docilizado, produtivo e burguês que fabrica um organismo produtivo e neurótico, Artaud conjura o corpo acéfalo: “a noção de desejo é um corpo acéfalo... um estado de graça em tudo semelhante à ferocidade dos micróbios é um corpo acéfalo” (2012, p.18-19). O acéfalo impõe uma ruptura com a organização racional do organismo, vê por meios não-visuais, escuta em descolamento ao ouvido.

[...]do corpo *hipocondríaco*, cujos órgãos são destruídos [...], ‘A Senhorita X afirma que não tem mais cérebro nem nervos nem peito nem estômago nem tripas, somente lhe restam a pele e os ossos do corpo desorganizado [...]; –do corpo *paranoico*, cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências, mas também restaurados por energias exteriores (‘ele viveu muito tempo sem estômago, sem intestinos, quase sem pulmões, o esôfago dilacerado, sem bexiga, as costelas quebradas, ele havia comido parcialmente sua própria laringe, e assim por diante, mas os milagres divinos haviam sempre regenerado novamente aquilo que havia sido destruído...’); –do corpo *esquizado*, acedendo uma luta interior ativa que ele mesmo desenvolve contra os órgãos, chegando à catatonia; e depois o *corpo drogado*, esquizado experimental: ‘o organismo humano é de uma ineficácia gritante; em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar, por que não possuir um único orifício poliva-

lente para a alimentação e a defecação' [...]; *–do corpo masoquista, [...] ele se deixa costurar por seu sádico [...], deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enrubar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.12, grifo do autor).*

Um corpo sem órgãos é um conjunto de válvulas, represas, comportas, vasos comunicantes. Interessa apenas as forças de intensidade, um corpo que é ovo, intensivo, o que passa e o que se bloqueia. Stelarc, célebre por suas poéticas transgressoras – como a série de obras em que seu corpo é suspenso por ganchos cravados na pele –, apresenta em 2007 o projeto de criar uma orelha em seu próprio braço. Ao longo de doze anos, duas cirurgias foram realizadas para aplicar o órgão no qual, moldado a partir de réplicas produzidas com base em suas células, pretendia-se instalar um microfone. *Ear on arm* (figura 68) leva às últimas consequências a desagregação do corpo, construindo um antropomorfismo outro. Se para a razão anatômica as partes do corpo devem resignar-se às suas posições e funções, Stelarc perverte a organização normativa, propondo um corpo inédito.

As duas primeiras décadas do século XXI são atravessadas pelo entusiasmo das possibilidades tecnocientíficas em torno do “aprimoramento” do corpo. Embora tal avanço do campo tecnológico traga consigo demandas e potências inéditas – destacadamente as dinâmicas do mercado e do capital –, determinados enunciados contemporâneos remetem, ainda, a perspectivas antigas: o corpo moderno, pensado como mecânica disciplinar no capitalismo industrial, tende a ser substituído por um corpo cada vez mais digitalizado e virtualizado – fenômeno patente nas pesquisas genéticas, cujo pressuposto de um corpo codificado e informatizado traça paralelos explícitos com a matriz idealista de pensamento. As propostas de replanejamento do corpo ratificam uma postura segundo a qual nossa vivência física é insuficiente e nosso corpo é obsoleto.

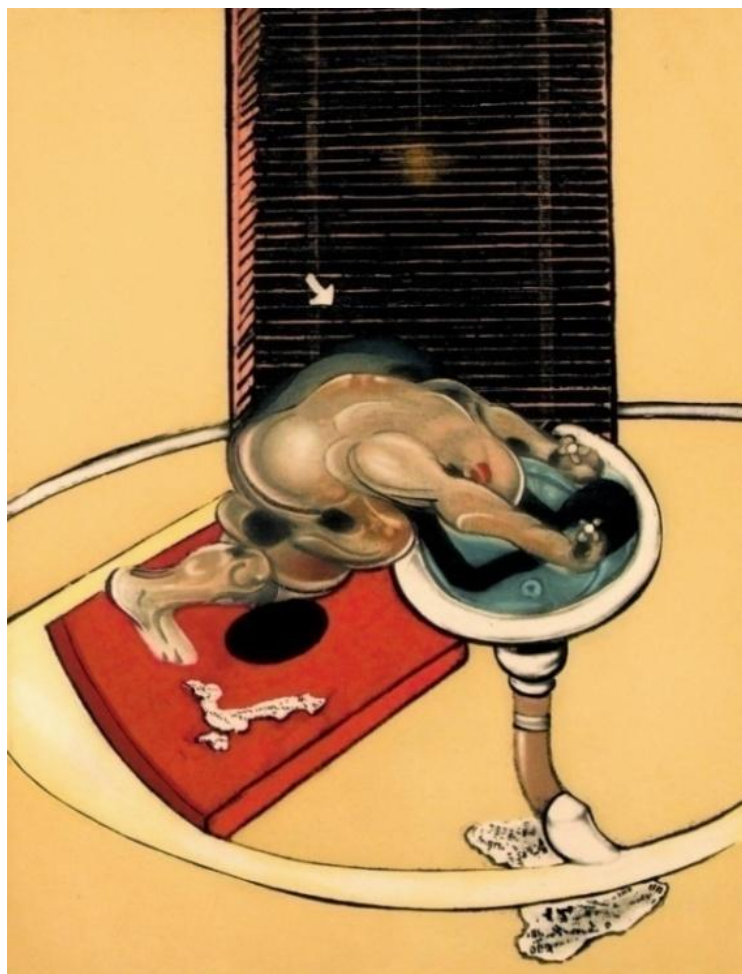




**Figura 68.** *Ear on arm*, Stelarc, 2007

No decorrer da década de 1950, Bacon produziu uma série de pinturas nas quais figuras parecem esforçar-se para tomar forma, ensimesmadas num volume espesso de cor: numa das primeiras variações, *Crouching nude* (figura 73), vemos pinceladas que parecem indicar um corpo humano agachado, debruçado sobre o próprio pé, sem rosto ou identidade. Em seu entorno, linhas verticais e diagonais atravessam as estruturas de uma espécie de cubo que se assemelha a uma jaula. Alguns anos depois, estabelecendo certa relação visual com a primeira, o artista apresenta *Two Figures in a Room* (figura 74): duas figuras humanas desconcertantes parecem interagir postas sobre o chão – uma delas, predominantemente verde, está deitada e sua cabeça não é visível no quadro; a outra, de cor roxa, está agachada de forma semelhante à figura de *Crouching nude* e parece precipitar-se sobre as pernas da outra. Essa figura recorrente na série de Bacon faz lembrar inevitavelmente a escultura *Ragazzo accovacciato* (figura 75), de Michelangelo. Em que se pesem suas diferenças, na obra renascentista e na série de Bacon o que parece estar em jogo é um tensionamento do trabalho de representação antropomórfica: volumes precariamente humanos que parecem lutar contra a possibilidade de tornarem-se figuras – elas parecem hesitar em narrar, representar e significar.

Os estudos de Bacon para o menino agachado deslocam as potências contidas na peça de Michelangelo: se nas imagens da década de 1950 a figura dissolve-se no fundo e em seu próprio eixo, *Ragazzo accovacciato* apresenta uma distinção fundamental em relação ao *Davi* produzido três décadas antes. Enquanto o monumental herói bíblico é fabricado em mais de cinco metros de mármore, num contorno marcado cuja nitidez de cada artéria é destacada, a criança anônima tem pouco mais de cinquenta centímetros de altura e seu corpo parece em informe instabilidade na pedra. Seus membros fundem-se uns aos outros de maneira bruta e ele esconde seu rosto. Ao contrário de *Davi*, em sua posição altiva e ereta, a segunda escultura observa anonimamente o próprio pé, recusando a verticalidade humanista. Enquanto fita seus dedos inferiores, o *ragazzo* rompe com a representação clássica na medida em que olha sua baixaza. Seu corpo é vertiginoso – dos olhos anônimos escondidos em direção ao chão, do esforço com que suas formas desafiam o mármore.



**Figura 69.** *Figure at a washbasin*, Francis Bacon, 1976



**Figura 70.** *Studies of the human body in motion*, Francis Bacon, 1970



**Figura 71.** *Study for self-portrait*, Francis Bacon, 1976

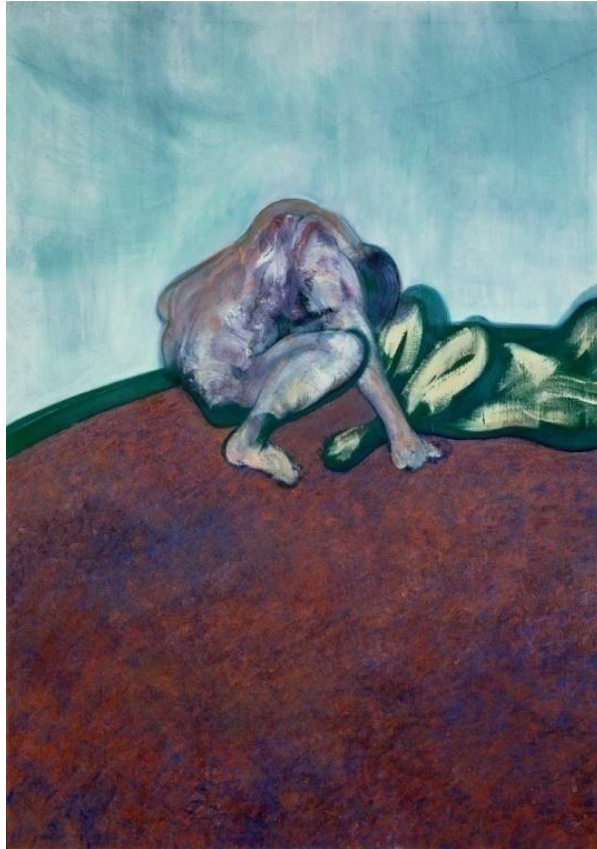


**Figura 72.** *Three studies for self-portrait*, Francis Bacon, 1979

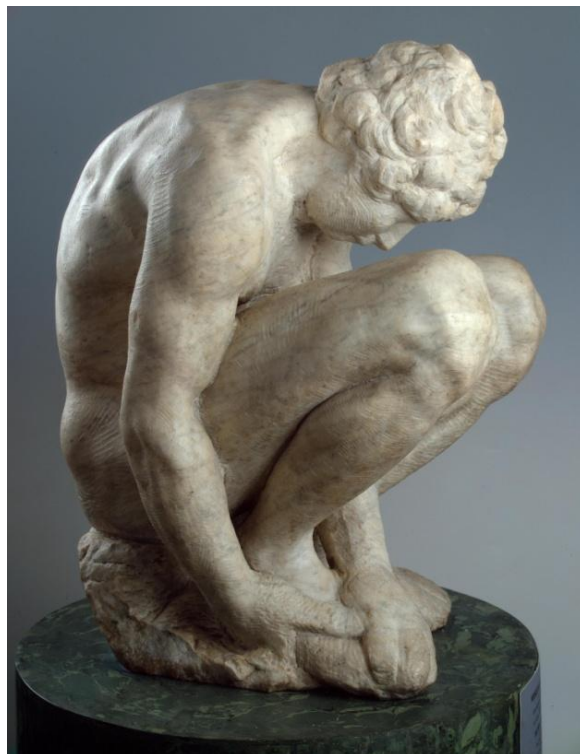


**Figura 73.** *Crouching nude*, Francis Bacon, 1951





**Figura 14.** *Two figures in a room*, Francis Bacon, 1959



**Figura 15.** *Ragazzo accovacciato*, Michelangelo, 1530-34

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance *O cavaleiro inexistente*, publicado em 1959, Italo Calvino narra a inusitada trajetória de Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corben-traz e Sura, paladino do exército de Carlos Magno, que se distingue por intrigante condição: ele não existe. Apesar de sua disciplina, coragem e alto grau na hierarquia militar carolíngia, não há vestígio da presença de um corpo humano dentro da exuberante armadura branca. Indagam-lhe certa vez: “Deve ser pesado... [...] E a armadura, nunca sai de dentro dela?”. Agilulfo então responde: “Não há dentro nem fora. Tirar ou pôr não faz sentido para mim”. Sua desconcertante característica tensiona um aspecto fundamental da noção de pessoa: o binômio dentro-fora, a partir do qual um indivíduo se fabrica como idêntico a si mesmo no contato de alteridade com aquilo que lhe é outro. Interior, superfície e exterior não delimitam os contornos da inexistência de Agilulfo, que não se encarna por inteiro. Calvino apresenta sua angústia frente a tal condição:

Localizou-se debaixo de um pinheiro, sentado no chão, arrumando as pequenas pinhas caídas segundo um desenho regular, um triângulo isósceles. Na hora do alvorecer, Agilulfo precisava sempre dedicar-se a um exercício de precisão: contar objetos, ordená-los em figuras geométricas, resolver problemas de aritmética. É a hora em que as coisas perdem a consistência de sombra que as acompanhou durante a noite e readquirem pouco a pouco as cores, mas nesse meio tempo atravessam uma espécie de limbo incerto, somente tocado e quase envolto em halo pela luz: a hora em que se tem menos certeza da existência do mundo. Ele, Agilulfo, sempre necessitava sentir-se perante as coisas como uma parede maciça à qual contrapor a tensão de sua vontade, e só assim conseguia manter uma consciência segura de si. Porém, se o mundo ao redor se desfazia na incerteza, na ambiguidade, até ele sentia que se afogava naquela penumbra macia, não conseguia mais florescer do vazio um pensamento distinto, um assomo de decisão, uma obstinação. Ficava mal: eram aqueles os momentos em que se sentia pior; por vezes, só às custas de um esforço extremo conseguia não dissolver-se. Aí, punha-se a contar: folhas, pedras, lanças, pinhas, o que lhe surgisse pela frente. Ou então colocava tudo em fila, arrumado em quadrados ou em pirâmides. Dedicar-se a essas ocupações exatas permitia-lhe vencer o mal-estar, absorver o desprazer, a inquietude e o marasmo, e retomar a lucidez e compostura habituais (2013, p.20-21).

O terror em dissolver-se no mundo marca a singular existência de Agilulfo, que busca na experiência a substância de sua identidade: um corpo que não coincide com seu sujeito, figura que não remete a uma pessoa encarnada. Se não há dentro ou fora, que possibilidade existe no *entre* de uma cabeça sem rostidade? Esse mal estar desconcertante disparado pelas possibilidades do surgimento de corpos não hegemônicos – heterogêneos, reorganizados e dilacerados – é ponto de partida e eixo central para esta pesquisa. As obras e conceitos aqui apresentados formam um conjunto de poéticas que põem em xeque análises prevalentes em torno da aparição de corpos em estados de violência e desfiguração. Ao longo do texto, buscamos, ao investigar esses discursos e práticas que sustentam e fabricam determinadas manifestações de corpo – em suas representações e imagens –, ativar estratégias artísticas que avançam na direção de uma reorganização dos enunciados antropomórficos. Desfamiliarizar os corpos na arte contemporânea sob o viés da violência; desnaturalizar a figura humana como perspectiva hegemônica das elaborações do corpo na imagem: importa-nos, sobretudo, ativar a pluralidade de camadas que constroem a produção artística em torno de corpo.

O pensamento de Bataille, de transgressor a transgredido, funciona como base sobre a qual se desdobram os questionamentos sobre esses corpos. Sua obra, produzida há quase um século, demonstra potência pela instabilidade incendiária que a permeia. O enfrentamento da matriz racionalista do pensamento, com seus signos e codificações, é ainda de extrema relevância para acessar imagens de corpos desviantes. No entanto, buscamos friccionar o imaginário *batailleano* no contato com outras possibilidades de pensamento, trazendo abordagens heterodoxas e selecionando um conjunto de textos de sua juventude que, segundo nos parece, pulsam uma radicalidade irônica e uma melancolia ativa frente ao contexto de sua escrita. Interessa-nos um Bataille que precede a sistematização tardia de sua cosmologia e que utiliza o dilaceramento como estratégia crítica do pensamento. Tomar a expressão *antropomorfismo dilacerado* já indica uma atitude de abertura, uma vez que o termo não evoca um conceito fechado e permanece em suspenso no texto confessional e íntimo de *O Culpado*. As edições em língua portuguesa, que traduzem o termo francês *déchiré* por *dilacerado*, marcam uma escolha que julgamos profícua para a elaboração desta pesquisa. No entanto, o verbo original (*déchirer*) carrega outros sentidos potentes: rasgar em pedaços, escorchar, atormentar, criticar ou difamar. Desse modo, poderíamos falar de um antropomorfismo *dilacerante*, uma

operação de rasgo e crítica de uma determinada ideia de corpo e de humanidade que se elabora na imagem.

Buscamos demonstrar, a partir dessas articulações, determinadas tramas de discursos, práticas e poéticas que fabricam continuamente noções prevalentes de corpo em seu tensionamento com a violência e a desfiguração. Essa tessitura, ao contrário de ratificar o corpo como dado natural, fechado e fixo, expõe a dimensão temporária, metamórfica e artificial da experiência encarnada. Se, por um lado, a contemporaneidade evoca repetidamente uma crise da identidade, da imagem e do corpo, uma observação atenta dos processos constitutivos dessas noções em diferentes tempos e espaços indica, por outro lado, que experienciamos uma crise que, não sendo de todo inédita, traz consigo um conjunto de singularidades relevantes. Nossa argumentação central consiste, primeiramente, em refutar a violência como fenômeno exterior ao corpo – que seria afetado passivamente –, mas como elemento constitutivo da construção desses corpos; em seguida, demonstrar como a representação antropomórfica e a noção de figura humana é uma possibilidade entre outras de pensar imagens para o corpo – possibilidade inscrita num período histórico específico, em determinados territórios e a partir de dinâmicas singulares de poder. A tradição antropomórfica de matriz helênica, base do pensamento ocidental, longe de conceber um sujeito universal, fabrica um personagem específico: o *Homem*, que, reelaborado no Renascimento, diz respeito a uma possibilidade humana restrita e pouco abrangente.

O regime de imagens artísticas contemporâneas em torno do corpo é potente na medida em que se mostra capaz de assumir a impossibilidade de estabelecer um grau zero discursivo, isto é, de criar corpos neutros. Essa postura crítica indica não somente que a produção poética é ficcional, mas antes que toda concepção de imagens é atravessada por intenções, enunciados e pressupostos. Como vimos no primeiro capítulo, a violência não é mero efeito que incide sobre os corpos, mas parte constitutiva da experiência e da representação deles: não há corpo sem violência. De modo análogo, no segundo capítulo, exploramos a fragilidade da figura humana em relação aos corpos, que tensionam suas estruturas e transformam suas bases. A ambivalência da figura humana que permeia a contemporaneidade indica que uma estratégia figurativa específica está em crise: toda imagem é manipulada (recortada ou produzida estabelecendo algum tipo de referência com o real) na medida em que todo corpo é ambivalente e artificial. Em outras palavras, o que está em jogo na arte contemporânea não é o desaparecimento ou a



superação do antropomorfismo, mas de uma determinada possibilidade de representação antropomórfica, datada e circunscrita, ao passo que outros antropomorfismos surgem incessantemente.

Tomando como referência as operações de montagem experimentadas na revista *Documents*, buscamos acessar as imagens não como ilustração de um texto, mas como disparadoras de tensões, provocações visuais: a sequência de imagens nos conta algo. No início do texto, ao estabelecer contato entre a escultura *Davi*, de Michelangelo, a série fotográfica *David*, de Rojas, e o *Dedão do pé*, de Boiffard, procuramos tensionar uma estrutura hegemônica de representação e do olhar. A monumentalidade da estátua renascentista é de alguma forma pervertida pelo soldado colombiano sem a parte inferior de uma das pernas; o dedão do pé torna-se a parte mais humana do corpo num retrato. Em seguida, outras possibilidades antropomórficas são colocadas em contato: a capa do *Leviatã* ao lado do *Acéfalo* de Masson e dos labirintos intestinais de Ana Maria Maiolino. Corpos apagados pela terra, reduzidos a instrumentos supliciais, potencializados por imagens violentas. A verticalidade humana é difamada: os corpos cruciformes de Cara de Cavalo e Mineirinho; os cadáveres midiáticos em Rosangela Rennó. No último capítulo, vemos o encontro do homem com sua própria cabeça boiando num rochedo, homem que sucumbe ao canto das sereias e lança seu rosto ao mar na poética de Tunga. Por último, a figura humana se confunde nas fotografias em torno do surrealismo e nas pinceladas de Francis Bacon, colocadas ao lado de outra obra de Michelangelo: o rapaz agachado de rosto anônimo, deposto de sua verticalidade, olhando para o pé. Do *Davi* ao *Ragazzo*, atravessando diferentes poéticas, propusemos um olhar para as imagens do corpo não apenas pelo viés de um antropomorfismo dilacerado mas, antes, de um antropomorfismo dilacerante.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a via nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **Nudez**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. **O Aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BATAILLE, Georges. **Acéphale**(4 vol.). Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. **A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. **O Culpado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. **Documents: Georges Bataille**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BUCHMANN, Sabeth; HINDERER CRUZ, Max Jorge. **Hélio Oiticica & Neville D'Almeida: cosmococa**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

CALVINO, Italo. **O cavaleiro inexistente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation**. University of Texas, 2007.

CESAR, Marisa Flórido. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

COELHO, Frederico. Heróis, anti-heróis e anônimos: marginalidade e extermínio em um texto de Hélio Oiticica. In: SZANIECKI; COCCO; PUCU. **Hélio Oiticica para além dos mitos**. 2016, p.34-40.

D'AGOSTINO, Mário Henrique. A arquitetura, o corpo e o espelho: sobre a beleza e o tempo na arte do Renascimento e em nossos dias. **Tempo social**, v.15, n.1, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v.1. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_.**Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_.**Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v.4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels**. Paris: Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Movimento HO. In: SZANIECKI; COCCO; PUCU. **Hélio Oiticica para além dos mitos**. 2016, p.14-32.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOSTER, Hal. **Prosthetic Gods**. Massachusetts Institute of Technology, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

GOLDMAN, Márcio. **A construção ritual da pessoa**: a possessão no candomblé. *Religião e Sociedade* 12 (1), p.22-54, Rio de Janeiro, agosto/1985.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. Phaidon Press, 1999.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, v. 18, n.37, Porto Alegre, jan./jun. 2012.

JORDÃO, Paulo Veiga. **Corpos subversivos na performance contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964b.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Fontes: dois contextos expositivos para a incomensurabilidade. **Galáxia** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Universidade de São Paulo, n.5, 2003.

MATESCO, Viviane. **O corpo como questão na arte contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Em torno do corpo**. Niterói: PPGCA, 2016.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAES, Marcelo Jacques. Georges Bataille e as formações do abjeto. **Outra Traversia**, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, n. 5, p. 107-120, 2005.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. **Opinião 65**(Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, 1965.

\_\_\_\_\_. **Brasil Diarreia** [1970]. Documento datilografado.

\_\_\_\_\_. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo [1968]. Documento datilografado.

**Projeto Hélio Oiticica**.

OSÓRIO, Luiz Camillo. A política das artes e/ou a apropriação institucional: a partir de alguns casos com os parangolés de Hélio Oiticica. **ArteFilosofia** – Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, n.17, dezembro, 2014.

ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de “Mineirinho” de Clarice Lispector. **Estudos avançados**, v. 24, n. 69, p.169, 2010.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RUFINONI, Priscila Rossineti. Mito e violência: “Cara de Cavalo morto com 52 tiros em Cabo Frio”, 4 de outubro de 1964. **Revista Vis** – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, Brasília, v. 13, n. 1, jan./jun. 2014.

SAYAK, Valencia. **Capitalismo gore**. Espanha: Melusina, 2010.

\_\_\_\_\_. Capitalismo Gore y necropolítica em México contemporáneo. **Relaciones Internacionales**, n. 19, fev. 2012, GERI – UAM.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Editora Landmark, 2016.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

SILVA, Gerardo. Um boi com cara de cavalo: o lugar de herói do ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza, o Amarildo. In: SZANIECKI; COCCO; PUCU. **Hélio Oiticica para além dos mitos**. 2016, p. 42-54.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

#### **REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS:**

**A pele que habito**. Direção: Pedro Almodóvar, 2011.

*Memória do corpo (Lygia Clark)*. Direção: Mario Carneiro, 1984.

#### **SITES:**

ANJOS, Moacir dos. A fúria contra o estranho. **Zum**. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/a-furia-contr-o-estranho/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. O corpo do Renascimento. **Arte pensamento (IMS)**. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <[https://artepensamento.com.br/item/o-corpo-do-renascimento/?\\_sf\\_s=corpo](https://artepensamento.com.br/item/o-corpo-do-renascimento/?_sf_s=corpo)>. Acesso em: 15 de dezembro de 2018.

Jota Mombaça: <<https://vimeo.com/64778343>>. Acesso em 03 de junho de 2018.

Rosana Paulino: <[www.rosanapaulino.com.br](http://www.rosanapaulino.com.br)>. Acesso em 20 de novembro de 2018.