

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES

ÁREA: ESTUDOS DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS

KIKA DINIZ

(CLARISSA REUTER DINIZ)

Trabalho apresentado à Banca de Mestrado como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das artes da Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Profa. Dra. Tania Rivera

**PORNOGRAFIA, EROTISMO E DESEJO: ESTRATÉGIAS DE
SUBVERSÃO**

NITERÓI

2020

Agradecimentos

Primeiramente agradeço à Deus, aos meus Orixás e aos meus guias.

À minha orientadora, Tania Rivera, por ter me aceitado como sua orientanda e ter feito com que eu sempre me questionasse e procurasse levar este trabalho a um lugar *-entrelugar-* desconhecido. Sua atenção e seus comentários sempre precisos foram essenciais para o desenvolvimento desta dissertação.

À banca da minha qualificação composta por Viviane Matesco e Marcelo Campos pelas contribuições fortuitas ao desenvolvimento do trabalho. E à Viviane Matesco pelas aulas sobre Bataille.

À Jessica Gogan que me apresentou ao poema de Flávio Nascimento sobre os buracos quando montávamos a publicação que concluiu a aula ministrada por ela e Tania Rivera no programa.

À Karina e Bernardo, por mesmo longe estarem perto e me lembrarem sempre que no abismo entre eu e o outro há distância, mas também há afeto.

À Laís, sempre disponível para as minhas indagações e devaneios sobre a psicanálise e meus trabalhos e por ter se prestado em tantos momentos a ser meu “olhar do outro”.

À Thais, por sua presença nesta reta final, me incentivando todos os dias a continuar.

À minha mãe, por estar sempre presente, e ao meu pai, que agora assiste este passo de outro plano, presente de outra forma.

À René, que trata de trabalhar meus informes toda segunda à tarde e me manter sempre em movimento.

E à mim mesma.

Resumo

Este trabalho trata do desenvolvimento de uma análise prática e teórica acerca das imagens pornográficas *mainstream* largamente disseminadas como produto. A partir do pensamento de Georges Bataille sobre o erotismo e do desejo para Sigmund Freud e Tania Rivera são pensadas estratégias de subversão destas imagens. Para a construção de tais estratégias, são analisados *A Pintura Encarnada* de Georges Didi-Huberman e o “Informe” de Bataille como meios de criar fissuras e buracos que produzam um *encarnamento* das imagens, mais congruente com a lógica do desejo.

Palavras-chave: pornografia; imagem; erotismo; desejo; *encarnamento*; pintura; informe.

Abstract

This work is the development of a practical as well as theoretical analysis of mainstream pornographic images, which are broadly disseminated as a product. Having in mind George Bataille's thinking around erotism and the concept of desire for Sigmund Freud and Tania Rivera, I have engaged in the idea of employing subversion strategies across these images. The edification of these strategies is thought through the reading of *Painting Incarnate* from Georges Didi-Huberman and the “Formlessness”, from Bataille, as means of creating breaches and holes willing to produce a process of “*encarnamento*” (a word derived from the term incarnation) of the images, more coherent with the logic behind desire.

Key-words: pornography; image; erotism; desire; *encarnamento*; painting; *formlessness*.

SUMÁRIO

Capítulo 1 – Introdução	10
1.2 - Estrutura.....	14
Capítulo 2 – Erotismo e Pornografia	30
2.1 - Erotismo	30
2.2 - Sexualidade e pornografia.....	32
Capítulo 3 – Entrelugar.....	47
3.1 – O sujeito.....	47
3.2 – Corpo e imagem.....	50
3.3 - O Encarnado	57
Capítulo 4 – O Informe.....	68
Capítulo 5 – Buracos.....	95



226

AR IY

S HER TIK
ITIN

FE
E
S
e

FE

FE
M
E

DI
SHAMER
TRE OJ
ONE X S
605

Y
SS
PS
GOV
6

205
WHEN
AN

QUI
REL
30 SE
INST
PLF
09
145

E
E

R

EAT HOL

FOR PICS

2
JOB TO

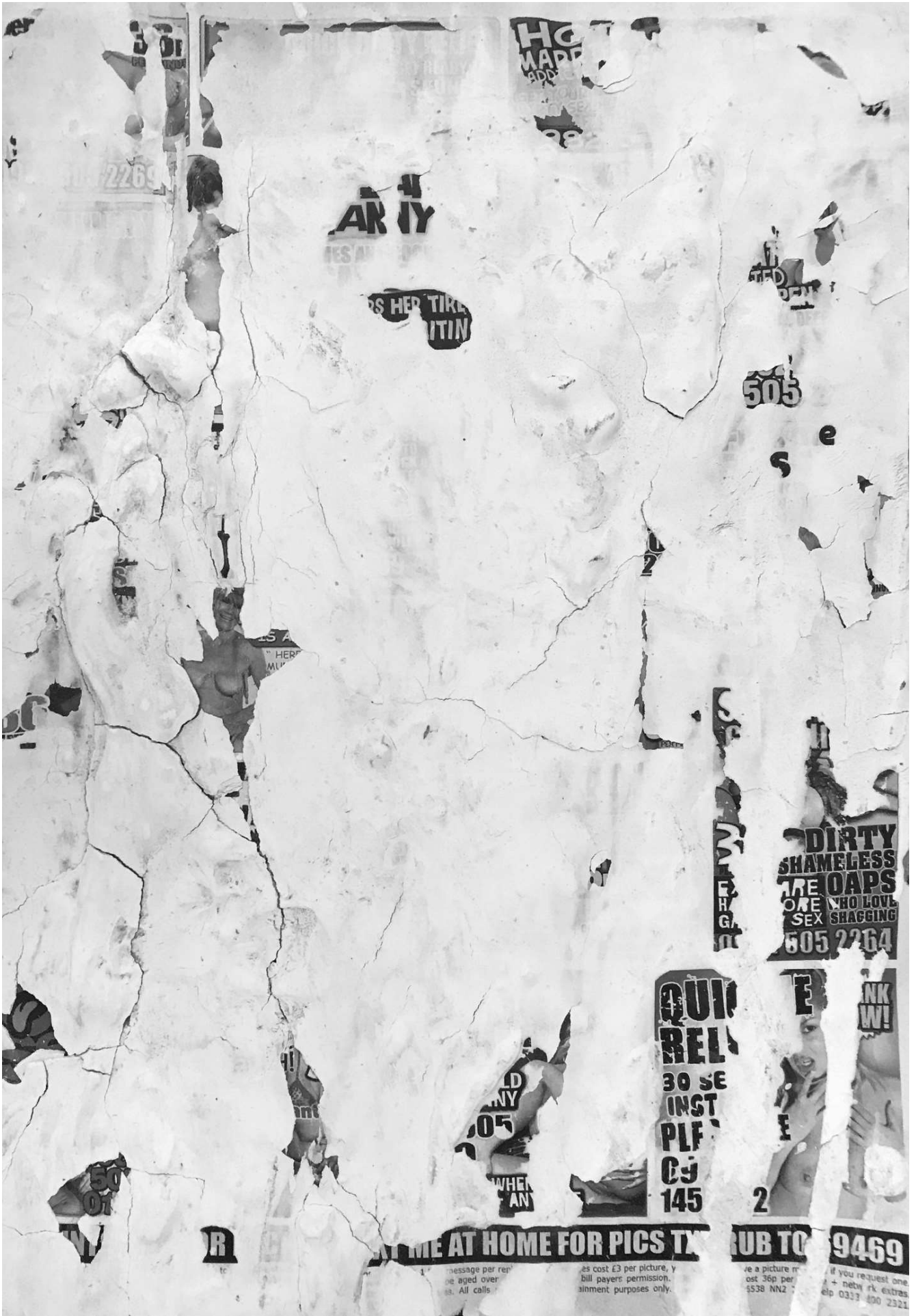
9469

message per rep
ne aged over
es. All calls

es cost £3 per picture, y
bill payers permission.
ainment purposes only.

re a picture m
ost 36p per
5538 NN2

if you re just one.
+ netw rk extras
elo 0313 00 2321.



AR MY

HER TIRE
ITIN

505

DIRTY
SHAMELESS
THE OAPS
ONE WHO LOVL
SEX SHAGGING
605 2264

QUICK
REL
30 SE
INST
PLF
C9
145

AT HOME FOR PICS TX RUB TO 9469

message per rep
be aged over
ss. All calls

es cost £3 per picture, y
bill payers permission.
ainment purposes only.

ve a picture m
ost 36p per
538 NN2

if you request one
+ netw rk extras
elp 0333 800 2321







Capítulo 1 – Introdução

Ao longo de 5 anos, venho pesquisando e desenvolvendo meu trabalho tendo em vista temas referentes ao espaço da mulher na sociedade contemporânea atual e às dicotomias associadas a diferenciação entre o que é visto como masculino e feminino.

As imagens provenientes da indústria pornográfica têm sido tema recorrente nos trabalhos desenvolvidos, pois acredito serem em grande parte responsáveis pelas associações que fazemos no dia a dia e que levam à manutenção da forma como a mulher é vista na sociedade. Através do estudo de livros e artigos tematizando as ramificações possíveis do feminismo, a pornografia e a problematização destas representações da mulher disponíveis e voltadas especificamente para consumo em massa, meu objetivo com esta pesquisa é associar leituras teóricas ao desenvolvimento de meu trabalho visual na busca do desenvolvimento de uma poética individual.

Durante estes anos, tenho utilizado a apropriação de imagens de mulheres perpetuadas em objetos de consumo em massa, como revistas e calendários de mulheres nuas, levando em consideração a natureza dos mesmos e de sua apropriação por uma artista mulher. Considerando a revolução causada pela popularização das redes, as publicações físicas de qualquer gênero estão cada vez mais escassas e as formas de produzir e consumir conteúdo vêm sofrendo alterações que focalizam o uso das telas (do computador e do celular) como ponto de partida. Portanto, nos últimos dois anos, a pesquisa teve seu foco alterado para as imagens pornográficas oriundas da internet, que são de maior acesso ao público em geral e compõe hoje a maior parte do imaginário produzido (e reproduzido) por este tema.

Esta pesquisa tem como objetivo a investigação prática e teórica acerca das imagens provenientes da indústria pornográfica levando em consideração a forma como são construídas, as relações que engendram, seus desdobramentos no meio social e o papel que as mesmas possuem de construir um imaginário coletivo do desejo. Para tal, é essencial que nos debruçemos sobre conceitos como o erotismo, a construção do desejo e a pornografia como forma específica de construir e distribuir imagens. Posterior às análises destes temas, é desenvolvida a reflexão teórica acerca de possíveis estratégias de subversão a serem empregadas nestas imagens.

Ao longo do projeto são apresentadas imagens de trabalhos anteriores ao período em que comecei a cursar o mestrado na Universidade Federal Fluminense em conjunto com a produção feita durante o curso. Comecei a trabalhar com imagens pornográficas em 2015 sem entender o porquê e, conforme o trabalho foi se desenvolvendo, fui descobrindo/produzindo o como. Inicialmente, quando escrevi o projeto para o mestrado, pensava em dicotomias simplistas, como sujeito-objeto, que nem

de longe chegam perto da capacidade de expressar a complexidade das relações humanas. Acredito na máxima de que o fazer também é uma forma de pensar e que a produção artística provoca considerações que se distanciam da reflexão puramente teórica, mas tem igual capacidade de gerar pensamento. Enquanto no início pensava somente através do fazer, sem um embasamento teórico aprofundado, conforme a progressão do curso de pós-graduação de Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, da orientação da professora, psicanalista e ensaísta Tania Rivera e da crescente reflexão teórica envolvida nesta dissertação, comecei a entender de forma diferente muitos dos trabalhos que havia produzido até aqui.

A pintura e a reprodução da pintura pela fotografia são os meios utilizados para empregar as estratégias de subversão nas imagens produzidas pela indústria pornográfica. Desde o início da história da arte, o corpo da mulher vem sendo objeto recorrente de escrutínio e representação. Tanto o nu masculino quanto o feminino foram largamente pesquisados ao longo da arte, mas é notável que este último teve proeminência como objeto de inspiração.

Lynda Nead (2001), curadora britânica e historiadora de arte, publicou em 1992 *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, no qual investiga a transformação do nu feminino acerca de suas representações através da história da arte. De acordo com a mesma, a tradição clássica do nu feminino deve ser entendida como elemento discursivo e não só como conjunto de imagens, devido ao seu amplo alcance na tradição da arte. A transformação do corpo da mulher em imagem é tida por Nead como um ato de regulação, uma tentativa de uniformizar e conter em forma aquilo que é “*unformed matter*¹” (matéria não formada), através do desenho de contornos e limites que pressupõe uma forma integral e unificada. O controle do discurso estético usaria dos procedimentos artísticos para transformar a mulher em imagem e assim impor limites e controle ao que ela é.

Viviane Matesco (2009), autora, professora e curadora que também foi essencial na produção das reflexões desta dissertação, afirma que a sexualidade (principalmente a feminina) sempre foi um problema para o nu, mesmo em sua origem, e que a própria história da arte é baseada em um discurso repressor da sexualidade. O nu² no Renascimento era pautado por uma interioridade espiritual que

¹ Como falaremos mais adiante sobre o Informe de Georges Bataille, opto aqui por escrever a expressão em inglês, como no livro de Lynda Nead (2001). Na língua inglesa, o Informe de Bataille é traduzido comumente por *formlessness* (*form*-forma, *less*-falta de). Entretanto, em português acredito que o informe possa ser tanto a matéria não formada quanto a não-forma, portanto, é importante fazer a distinção aqui do que Nead chama de “*unformed matter*”, pois ela não se referia ao informe de Bataille.

² Lynda Nead (2001) e Viviane Matesco (2009) citam em suas obras os escritos de Kenneth Clark como ponto inicial para a diferenciação do nu (*nude*) da nudez (*naked*). A nudez para Clark era o estado de quem está desprovido de vestes, embaraçado e indefeso, enquanto o nu seria o corpo re-modelado, re-formado. (MATESCO, 2009). Lynda Nead (2001) afirma que para Clark o nu seria a completa transformação da matéria em forma, desta forma, o nu feminino seria um ato de regulação. Nead (2001) problematiza esta definição pois parte de uma dicotomia de mente/corpo que pressupõe a nudez (*naked*) como o corpo livre qualquer mediação, liberado de qualquer intervenção cultural.

buscava um ideal divino, baseado na harmonia das proporções do corpo. Um dos problemas do Renascimento, entretanto, afirma John Berger (1977), é que a convenção da perspectiva centralizava tudo, re-afirmando que as aparências eram a realidade³, entretanto, como coloca Matesco (2009), “Um corpo desenhado é cada vez mais abstrato, pois é construído por essa ordem geométrica na qual se baseia a perspectiva humanista.”(MATESCO, 2009, p. 28)

Quando a visão do homem universal é posta em questão, o nu (entendido como corpo ideal, pautado pela forma) acaba. Quando a subjetividade do ser humano é reconhecida, há a quebra de um paradigma e a categoria do nu passa a projetar uma nova dimensão de singularidade. O fim desta tradição pode ser observado em pinturas como a *Maja Desnuda* (1797-1800) de Francisco Goya e a *Olympia* (1863) de Édouard Manet (MATESCO, 2009). Nas palavras de Jean-Luc Nancy e Frederico Ferrari (2014), o que a modernidade nos mostra é que o homem não é mais evidente, nem mesmo quando nu, porque: “O nu revela que não há nada a ser revelado ou que não há nada além da própria revelação, o revelado e o que pode ser revelado, tudo ao mesmo tempo.” (NANCY & FERRARI, 2014, p. 2) O nu nada revela além da própria aparência.

Há muito tempo, desde cedo a mulher é definida por sua aparência através da abundância de imagens que delimitam e definem o que é a feminilidade. John Berger em *Ways of Seeing*⁴, série da BBC passada em 1972 que posteriormente se tornou livro, afirma que a mulher desde cedo se experimenta como imagem e representação porque desde criança ela é ensinada a se observar e pautar sua existência à necessidade de ser apreciada por um outro (BERGER, 1977). Lynda Nead (2001) corrobora esta tese reafirmando as consequências deste fato, que resulta em distúrbios como a anorexia⁵.

A representação das mulheres na mídia é há muito discutida e hoje vemos um maior engajamento em repensar o discurso que estas práticas promovem. Com os avanços da igualdade entre os gêneros, as imagens que consumimos vêm sendo cada vez mais produzidas também por mulheres, o que não era o caso em 1972 (época em que John Berger produziu sua série) tampouco ao longo da história da arte, que por centenas de anos foi território masculino.

Lynda Nead (2001) apresenta um texto de Carol Duncan ligando o modernismo e a abstração à subjugação do assunto “mulher” pelos pintores da época: era através da energia erótica dos homens

³ “De acordo com a convenção da perspectiva não há reciprocidade visual. Não há necessidade de Deus se situar em relação aos outros: Ele próprio é a situação. A contradição inerente à perspectiva era que estruturava a realidade para adereçar um só espectador que, ao contrário de Deus, só poderia estar em um lugar por vez.” (BERGER, 1977, p. 16)

⁴ A série não tem tradução para o português. Uma tradução livre de seu título seria “Modos de Ver”.

⁵ A anorexia é um distúrbio alimentar majoritariamente presente em mulheres, mas ultimamente tem se observado um aumento no número de casos em homens, o que é associado à crescente presença das redes sociais no desenvolvimento dos jovens. (HASSAL, 2018)

que a mulher era retratada e levada à abstração, tornando-a desprovida de todo poder. O exemplo que é dado para tal é a exposição dos expressionistas abstratos no *MOMA* (Museu de Arte Moderna em Nova Iorque) e o quadro que abria a exposição, *Woman* (1950-1952) de Willem de Kooning. Pessoalmente, acredito muito mais que estes casos são sintomáticos de uma história maior do que unicamente representativos de algo. A abstração não foi algo exclusivamente direcionado ao corpo da mulher, mas se apropriou deste como objeto de inspiração como já o fazia há centenas de anos, desde o início da pintura à óleo no século XV, como na *Venus de Urbino* (1538) de Ticiano.

Yve-Alain Bois (2009) coloca que a história da pintura abstrata é um desejo de sua morte e que a história do modernismo tem um mito apocalíptico que é necessário ao seu desenvolvimento. Esta tese é corroborada pelos diversos movimentos de vanguarda desencadeados na época, que pretendiam sempre encontrar “a verdade”, a forma última de se fazer arte. Nas palavras do autor: “(...) o destino da pintura abstrata era gerar a *parousia* [presença] absoluta de sua própria essência, revelar a verdade final e, por meio disso, concluir seu percurso.” (BOIS, 2009, p. 277). A crise do modernismo teria como ponto de partida a industrialização, que acabaria por culminar no fim de uma história linear evolutiva da arte.⁶

Com a popularização da fotografia e da produção em massa, a pintura teve que se redefinir e enfatizar o que a diferenciava dos outros meios: a textura, o gesto e o toque (BOIS, 2009). A eclosão do modernismo na arte se deu através do distanciamento do academicismo na pintura⁷ e culminando em diversos movimentos, como o impressionismo, o pós-impressionismo e o expressionismo abstrato. Yve-Alain Bois (2009) afirma que ironicamente a oposição do modernismo à produção em massa foi possível justamente devido a esta produção pois a disponibilidade dos tubos de tinta à óleo (por volta de 1830-1840) foi o que tornou possível que o artista saísse do enclausuramento do atelier e passasse a pintar motivos diversos ao ar livre. O autor pressupõe que a industrialização ameaçou a pintura não só pela invenção da fotografia e do tubo de tinta, que fez com que o mecânico fosse inserido no processo artístico, mas também pela iminência de tornar-se fetiche ou mercadoria, devido à ascensão do capitalismo.

⁶ O fim da arte foi preconizado por teóricos como Arthur Danto, autor do ensaio *O Fim da Arte* (1984), e Hans Belting, que escreveu *O Fim da História da Arte?* em 1983. Posteriormente, Danto foi responsável pela escrita do livro *Após o Fim da Arte*, publicado em 1996, que explicava o fim da arte como uma narrativa linear evolutiva. Para o autor, o episódio que marcaria o fim da arte haveria sido o trabalho *Brillo Box* de Andy Warhol em 1964. (AMARO, 2009). O trabalho consistia na apresentação de esculturas idênticas às caixas de sabão em pó da marca *Brillo*, que era na época campeã de vendas nos supermercados dos EUA.

⁷ O Salão dos Recusados (1863) é apontado como um dos marcos iniciais deste período histórico da arte. O Salão foi criado como resposta às obras de arte recusadas para exposição da academia francesa e contou com nomes como Édouard Manet, Paul Cezanne e Gustav Courbet.

Bois (2009) coloca Piet Mondrian como um dos precursores do fim da pintura, através de sua desconstrução da “ordem do simbólico na pintura (da tradição, da lei e da história)” (BOIS, 2009, p. 290). Nas palavras do autor sobre Mondrian:

Cada ação destrutiva segue-se à precedente e contribui para a eliminação da oposição figura/fundo, que representa a limitação preceptiva que está na base de nossa visão aprisionada e na base de todo o projeto da pintura. (BOIS, 2009, p. 289)

Através destes processos haveríamos chegado então a um pressuposto fim da pintura, que Bois considera não o fim do jogo, mas o fim de uma partida. O problema consistiria no fato de que o modernismo haveria sido a própria partida do fim: tanto uma resposta ao sentimento quanto a vivência deste fim.

É a partir destas postulações que Yve-Alain Bois considera hoje a pintura uma tarefa do luto. Mas afirma que “permanece o desejo da pintura, e que esse desejo não está inteiramente programado pelo mercado nem a ele subordinado: esse desejo é o único elemento que aponta para uma perspectiva futura da pintura, isto é, para um luto não patológico.” (BOIS, 2009, p. 295)

Entendo que meu trabalho se situe neste momento do jogo. É importante, para mim, que as imagens sejam libertadas de seu caráter figurativo, que pressupõe um limite da forma. Acredito que a pintura deva sempre ser entendida como pintura e não deva se pautar por uma tentativa de mimese da fotografia ou da figuração. A pintura como tinta sobre algum tipo de superfície deve se entender como tal para que possa se configurar o jogo do desejo na pintura. A forma, antes o agente limitador do que é mostrado, é diluída em detrimento de seu processo, juntando-se com a matéria para embaralhar os limites e produzir o processo de um *encarnamento* através da pintura, explicitado ao longo desta dissertação.

1.2 - Estrutura

A estruturação do trabalho é pensada de modo que cada capítulo seja destinado ao desdobramento dos seguintes conceitos a serem pensados: o erotismo e a pornografia; o desejo; e estratégias de subversão.

O capítulo 2 tem como base o livro de Georges Bataille publicado pela primeira vez em 1957, *O Erotismo*, que trata da ideia que dá título à publicação. Após a reflexão sobre o erotismo, é apresentada a sexualidade como meio de controle da sociedade, através da leitura de *A História da Sexualidade – A Vontade de Saber*, publicado pela primeira vez em 1976, de Michel Foucault. Ao refletirmos sobre o conceito de biopoder de Foucault, chegamos à questão da pornografia. Através das considerações contidas no livro de Gail Dines de 2010, *Pornland: How Porn Has Hijacked Our*

*Sexuality*⁸ e na publicação *O que é PORNOGRAFIA (1984)*, de Eliane Robert de Moraes e Sandra Maria Lapeiz, são apresentadas reflexões sobre o tema.

De início, o capítulo 2 dispõe o conceito do erotismo em Bataille, noção necessária para o desenvolvimento deste trabalho e da reflexão teórica que decorre dele. Estudar este autor e ter acesso à aula de Viviane Matesco e suas reflexões sobre o mesmo no segundo período do curso de pós-graduação foram essenciais para o ponto de partida (e chegada) deste trabalho.

Georges Bataille identifica a questão do erotismo com a vida interior do ser humano, diferenciando-a assim da atividade sexual animalésca voltada essencialmente à reprodução, apesar de a considerar a chave do erotismo. A reprodução, a seu ver, seria a responsável por evidenciar o caráter de descontinuidade dos seres, explicitando o abismo que existiria entre o eu e o outro. As conexões que se dão através da comunicação (verbal e física) não seriam suficientes para superar este abismo, e a vontade que existiria em nós de atingir a continuidade se daria somente através da morte e do erotismo (BATAILLE, 2017).

O autor pressupõe a existência de três tipos de erotismo, o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo do sagrado. O erotismo dos corações trata da paixão e é pautado pela afeição, podendo ou não estar vinculado ao desejo sexual. Este tipo de erotismo se constitui em uma grande perturbação desordenada do ser, pois é procura de um sentimento de continuidade inacessível em seu amado. A paixão, segundo ele, é a busca do impossível que desagua em um sofrimento indissociável ao sentimento diante da impossibilidade de concretização. O erotismo do sagrado, por sua vez, fala sobre a noção do divino e do sacrifício, que ocorreria como forma de devolver a vítima à continuidade do *ser*. Por fim, o erotismo dos corpos se dá através do desejo sexual e é dele que trataremos neste trabalho.

Esta visão do erotismo dos corpos para Bataille será essencial para o desenvolvimento desta dissertação, tendo em vista o movimento que pretende uma continuidade com o outro, uma tentativa que nunca se conclui de suprimir o abismo que existe entre o eu e o outro, essencialmente seres distintos. A atividade sexual como atividade erótica é, aparentemente, característica reservada à espécie humana e este movimento gera “em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 2017, p. 41). Há, portanto, uma aparente ordem na individualidade que é posta em questão através do erotismo. “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.”

⁸ O livro não tem tradução para o português. Uma tradução livre de seu título seria: Pornolândia – Como o Pornô Sequestrou Nossa Sexualidade.

(BATAILLE, 2017, p. 39), diz o autor. Estaríamos sempre a procura de uma continuidade com um outro que nunca se concluirá e é disto que se trata o erotismo.

O autor afirma que o domínio do erotismo é essencialmente o domínio da violência e da violação, entendendo o erotismo dos corpos como essencialmente um movimento de tentativa de violação do parceiro, processo que estaria em congruência com a morte. O erotismo dos corpos é a busca de um objeto exterior que responde a uma interioridade do desejo e se constitui através da violação do caráter individual indivisível do ser, perturbando a aparente ordem que nos constitui. (BATAILLE, 2017)

O desnudamento é colocado por Bataille como ação decisiva à oposição do caráter descontínuo dos seres. A nudez é o movimento primeiro de tentativa de abertura à continuidade com um outro. O *ser* é posto em questão no encontro com o outro e é colocada em jogo a “dissolução das formas constituídas. (...) dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos.” (BATAILLE, 2017, p. 42)

Ao tratar da questão do desejo é importante que se leve em consideração aspectos na macro e na micropolítica. Há de início um aspecto particular determinante no momento em que o desejo é primeiramente suscitado na fase de desenvolvimento do ser humano, quando este, segundo Sigmund Freud, passa a se entender como sujeito separado de sua mãe. Nos encontrando inseridos na sociedade, entretanto, há conjuntamente uma subjetividade geral intrínseca ao que constitui o desejo no campo social. Neste caso, acredito ser interessante aliar a visão de Freud ao que é proposto por Suely Rolnik e Felix Guattari sobre a produção de subjetividades na sociedade em que vivemos.

Freud (1986) trata da suscitação primária do desejo na esfera privada afirmando que o primeiro objeto erótico de uma criança é o seio materno, estabelecendo assim uma ligação entre amor e nutrição. A criança de início não diferenciaria o seio materno, ou seja, sua fonte de nutrição, de si mesma e seria no momento em que “o seio tem de ser separado do corpo e deslocado para o ‘*exterior*’, porque a criança tão frequentemente o encontra ausente, ele carrega consigo como um ‘*objeto*’, uma parte das catexias libidinais narcísicas originais” (FREUD, 1986, p. 122). A constituição fundamental do desejo, então, parte da relação do bebê com sua mãe, evidenciando a presença indispensável de um outro implícito. Há sempre um outro presente no meu desejo, e é essa a visão de Freud que será relevante ao desenvolvimento desta pesquisa e da conjunção entre a constituição do desejo e do erotismo.

Rolnik e Guattari (2005), por sua vez, vão tratar de um campo social na construção do desejo, partindo do princípio de que há uma multiplicidade de agenciamentos na construção de subjetividades, a qual seria essencialmente fabricada através de uma gama de agenciamentos sociais

e processos de produção. A hipótese apresentada pelos mesmos leva em consideração as relações capitalistas que visam sempre o lucro como determinantes na produção do poder subjetivo. Segundo os autores:

O indivíduo, a meu ver, está na encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade. Entre esses componentes alguns são inconscientes. Outros são mais do domínio do corpo, território no qual nos sentimos bem. Outros são mais do domínio daquilo que os sociólogos americanos chamam de “grupos primários” (o clã, o bando, a turma). Outros, ainda, são do domínio da produção de poder: situam-se em relação à lei, à polícia e a instâncias do gênero. Minha hipótese é que existe também uma subjetividade ainda mais ampla: é o que chamo de subjetividade capitalística.” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 43)

Se levarmos em consideração a visão de que o desejo em sua esfera macro é uma subjetividade social e inconsciente produzida e reproduzida constantemente pelo meio, conforme nos coloca Suely Rolnik e Felix Guattari, teremos, então, um mecanismo que influencia e constitui ativamente a produção do que é entendido como desejo na esfera social.

Há um mecanismo dentro dessa “subjetividade capitalística” que, ao mesmo tempo em que produz objetos de consumo, produz a necessidade de consumir os mesmos. Trazendo esta discussão para o âmbito da pornografia, a necessidade de vender e, desta forma, capitalizar com a produção do desejo, se mostra na evolução desta indústria e na disseminação das imagens provenientes da mesma ao longo dos anos. Com o advento da internet, a produção destas imagens se tornou cada vez mais prolífica e de fácil acesso, gerando, assim, uma necessidade aos detentores acionários das empresas que as produzem procurarem crescentes formas de diferenciação destas imagens à disposição do público.

O documentário *Hot Girls Wanted: Turned On*, produzido pela Netflix em 2017, é uma série que acompanha a rotina de pessoas ligadas à indústria do sexo de formas diversas e nos dá acesso à uma pequena parcela do que ocorre por dentro desta indústria. A série busca a intercessão entre sexo e tecnologia e nos apresenta desde a entrada de jovens mulheres na indústria da pornografia até o acompanhamento do caso em que uma menina nos EUA filma e transmite ao vivo nas redes sociais o estupro de uma amiga, ao invés de utilizar a tecnologia para buscar ajuda.

A série acompanha ainda mulheres dentro da própria indústria por trás das câmeras, nos apresentando uma diretora de pornografia comercial que luta para se manter trabalhando com o meio tentando manter a dignidade das imagens por ela produzidas, conforme colocado pela mesma, o que se apresenta como uma dificuldade cada vez maior devido a chegada da internet e da quantidade de imagens de baixo orçamento disponíveis para os consumidores (NETFLIX, 2017).

Um capítulo é inteiramente protagonizado por Erika Lust, um dos mais conhecidos nomes do movimento chamado pós-pornô. A mesma se diferencia da indústria pornográfica *mainstream* de

diversas formas, enquanto se coloca como “*adult filmmaker*”⁹ (diretora de filmes adultos), partindo de uma produção focada no erótico e na representação do sexo, a qual a própria diretora diferencia do pornô comercial. Em dado momento do capítulo, ela afirma que muitos atores que contrata estão “acostumados a trabalhar na indústria pornô comercial precisam entender que não estou interessada em “*fazer pornô*”. Quero mostrar sexo, o que é muito mais emotivo.” (NETFLIX, 2017).

Conforme explicitado pela fala de Erika Lust, há uma indústria comercial que protagoniza a produção das imagens pornográficas, a qual ela mesma não se identifica devido ao modo como as imagens desta indústria são construídas. É interessante, portanto, pensar que indústria é essa? Como se dá a construção dessas imagens? Como o fácil acesso a elas contribui para a constituição de uma subjetividade social do que constitui o desejo em larga escala? Como estas imagens influenciam quem as consome?

Gail Dines, uma das teóricas a serem estudadas nesta pesquisa, em seu livro *Pornland- How Porn Has Hijacked Our Sexuality* faz uma extensa análise da indústria pornográfica e seus pormenores. Logo na introdução, discorre sobre uma feira de entretenimento adulto (“*Adult Entertainment Expo*”), um show de pornografia anual que ocorre em Las Vegas, sobre a qual afirma que, enquanto caminha pela feira, se torna cada vez mais óbvio que a pornografia é uma indústria focada essencialmente no lucro financeiro e não no sexo.

Estima-se que em 2006 a indústria global pornográfica movimentava 96 bilhões de dólares (DINES, 2010, p. 47). E com a internet e a extensa concorrência entre os produtores de conteúdo pornográfico, os mesmos tem buscado formas cada vez mais extremas, novas e “*edgy*”¹⁰ de vender sexo para se diferenciar dos concorrentes. O livro em questão (DINES, 2010) foca nas imagens mais facilmente acessíveis ao público em geral, o que chama de pornô *mainstream*, por entender que a idade média em que os meninos têm seu primeiro contato com a pornografia é aos 11 anos de idade através da internet e é por meio dela que começam a entender e desenvolver sua sexualidade.

O que mais aflige muitos destes homens é a necessidade que sentem de conjurar as imagens pornográficas em suas mentes para ter um orgasmo enquanto transam com suas/seus parceiras/parceiros. [...] “Eu comecei a assistir pornografia antes de iniciar minha vida sexual, então o pornô é basicamente como eu aprendi sobre o sexo” (DINES, 2010, p. 90, tradução nossa).¹¹

Há diferentes formas possíveis de se subverter a representação do corpo feminino na construção das imagens pornográficas provenientes da indústria comercial, uma delas a própria

⁹ Disponível em <<https://erikalust.com/>> Acesso em: 10 set, 2018.

¹⁰ Termo usado para denotar algo que se encontra no limiar das coisas, nos extremos, nas beiras.

¹¹ O texto original diz “What troubles many of these men most is that they need to pull up the porn images in their head in order to have an orgasm with their partner. [...] “I started looking at porn before I had sex, so porn is pretty much how I learned about sex”. A última parte faz parte da fala de um indivíduo chamado Dan, entrevistado pela autora sobre sua sexualidade e performance sexual.

produção das mesmas por mulheres. Há uma relevância, entretanto, no questionamento sobre como, ou mesmo se, a pornografia pode agir de forma benéfica para as mulheres que nesta indústria trabalham. Poderia a participação na mesma ser considerada uma forma de empoderamento individual de construção de seu corpo? Seria esta participação um modo de se apoderar de sua própria sexualidade (e conseqüentemente das mulheres que a assistem e se identificam com o que veem) e prazer?

Em sua articulação de diferenças, uma prática feminina engajada necessariamente quebra os limites da estética da “*high art*” simbolizada pelo nu feminino. Aspectos como unidade e inteireza dão lugar a diferenças e ao reconhecimento de que o corpo feminino está em um processo contínuo de definição e mudança. E, finalmente, o recatado jogo do erotismo e da experiência estética é substituído por um endereçamento direto à relação do desejo, representação visual e o corpo feminino. Mais do que ‘ser enquadrado’, é uma questão de quem desenha os limites, onde eles são desenhados e para quem. (NEAD, 2001, p. 33, tradução nossa)¹²

Para além desta dinâmica individual é importante que se pense em como a necessidade deste empoderamento pode estar sendo construído pela sociedade e as interações sociais em que somos inseridos desde o momento que nos entendemos como indivíduos¹³. O empoderamento pode e deve ter uma dimensão individual, mas quando ele se dá somente desta forma, ele de fato está sendo benéfico para a subversão das relações de poder que se dão no meio social em que vivemos ou está agindo somente em benefício próprio e contribuindo para a manutenção do *status quo*?

Há vertentes da indústria que visam a sua produção para o olhar feminino, constroem suas relações de desejo naquelas imagens de forma diferente da pornografia *mainstream* comercial, tanto que têm a necessidade de serem nomeadas de forma diferente para que o público possa discernir entre elas e a pornografia mais popular. Esta vertente, tratada por vezes como pós-pornô ou pornografia feminista ainda não é tão difundida e conhecida nem, infelizmente, de fácil acesso a todos. Muitos dos sites que se propõe a produzir imagens eróticas partindo deste viés ainda são pagos. Erika Lust é um dos maiores nomes atuais desta vertente e, conforme dito anteriormente, se diferencia da indústria pornográfica *mainstream* de diversas formas, como quando se coloca como alguém que faz filmes adultos¹⁴, partindo de uma produção focada no erótico e na representação do sexo mais emotivo, a qual a mesma diferencia do pornô comercial.

¹² No original: “In its articulation of differences, an engaged feminist practice necessarily breaks the boundaries of the high-art aesthetic symbolized by the female nude. Unity and wholeness give way to differences and a recognition that the female body is in a continual process of definition and change. And finally, the coy play on eroticism and aesthetic experience is replaced by a direct address to the relationship of desire, visual representation and the female body. Rather than ‘being framed’, it is a question of who draws the lines, where they are drawn and for whom.” (NEAD, 2001, p.33)

¹³ Pensando sobre a produção das subjetividades sociais através de agenciamentos coletivos, conforme disposto por Suely Rolnik e Felix Guattari (2005).

¹⁴ Disponível em << <https://erikalust.com/about/>>> Acesso em: 11 set, 2018

Para além desta estratégia, extremamente relevante, penso em como poderia se dar essa tentativa de subversão nas imagens já existentes da pornografia como indústria comercial¹⁵. Como trabalhar a partir de imagens que já existem? E se apropriar de tais imagens como artista mulher e utilizar os meios artísticos existentes, levando em consideração suas características materiais e historicidade, para tentar produzir estratégias de subversão? Para tal, devemos refletir sobre o erotismo e o desejo.

O erotismo, conforme dito anteriormente, coloca em questão a aparente estrutura fechada do ser individual e é a partir desta formulação que chegamos ao pensamento sobre o desejo. Para falar sobre o desejo, reflito sobre a noção do mesmo para Sigmund Freud e para Tania Rivera, chegando à ideia do desejo como um *entrelugar* entre o eu e o outro. O *entrelugar* é caracterizado inicialmente pelo *entre* que liga o bebê ao seio materno no prelúdio da vida. No primeiro momento é como se o bebê ainda se encontrasse no interior do útero materno, sendo alimentado a despeito de sua vontade (algo que ele provavelmente nem sabe que pode ter). O movimento constitutivo do desejo surge da tomada de consciência da suposta “perda corporal” da zona de indiscernibilidade que outrora era habitada pelo seio materno. Desta forma, o desejo se inscreve como a experiência primeira da falta para o ser humano, o objeto de desejo passa a ser um objeto que outrora faria parte de mim e de um outro, mas haveria sido perdido em dado momento. (RIVERA, 2015)

O *Entrelugar* dá nome ao terceiro capítulo e introduz breves reflexões sobre a psicanálise e o fazer artístico, comentando sobre o texto de Honoré Balzac, *A Obra-Prima Desconhecida*, datado de 1831, e o livro de Georges Didi-Huberman, *A Pintura Encarnada*, impresso pela primeira vez em 1985. As ideias presentes em *A Pintura Encarnada* são desenvolvidas em contraponto com as noções de desejo e erotismo previamente trabalhadas, resultando na proposição de uma estratégia de subversão a ser empregada nas imagens pornográficas, que são a base deste trabalho.

A hipótese desenvolvida é a de que há uma relação entre o erotismo de Bataille, o desejo disposto por Tania Rivera e o encarnado analisado por Didi-Huberman. Estes conceitos reposicionam o sujeito de formas diferentes. O erotismo dispõe de um mecanismo relacional que expõe os limites e as vontades que demarcam o ser em relação a um outro. O abismo que se faz presente entre nós é ao mesmo tempo a chave do erotismo e também o *entrelugar* do desejo que se interpõe entre o eu e o outro. A pele é o *ato de passagem*¹⁶ que permite a habitação deste abismo e o encarnado na pintura age como esta pele. O abismo nunca é transpassado e a pintura nunca é de fato a encarnação de nada,

¹⁵ Conforme à pesquisa de Gail Dines.

¹⁶ Viviane Matesco (2016) fala do encarnado usando a expressão *ato de passagem*, entretanto, no livro *Pintura Encarnada* de Georges Didi-Huberman (2011) somente encontrei a expressão do encarnado como “o colorido em ato e trânsito” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 36). Me ateei a expressão usada por Viviane Matesco porque acredito que seja melhor representativa das relações que tenta expressar.

mas poderia ela ser o *encarnamento*? O consumo das imagens pornográficas priva o ser das nuances preconizadas pelo desejo e destitui qualquer ação por sua parte. Estas imagens, entretanto, trabalhadas através da pintura podem se inserir em uma lógica mais próxima daquela do desejo através da noção proposta do *encarnamento*, processo que parte de agentes causativos internos para se equalizar na postulação de um *entre* mais congruente com o jogo que se constrói no desejo entre eu e o outro e no erotismo.

Por fim, o capítulo 4 fala sobre a noção do informe proposta por Bataille em 1929 em texto publicado na revista *Documents*. Esta é a última ideia apresentada antes da exposição de reflexões sobre as imagens contidas neste trabalho. O informe é a contra-formatação e assim como o *encarnamento* denota o caráter processual das imagens trabalhadas. Termo usado por Bataille para desclassificar, o informe é o trabalho de parto das formas, que as coloca em movimento denotando seu próprio impossível. No livro de Georges Didi-Huberman sobre o Informe, *A Semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, publicado em 1995, muito se fala sobre a figura humana, que também foi objeto de estudo em outros artigos da revista *Documents*.

Viviane Matesco, autora dos livros *Corpo, Imagem e Representação* e *Em Torno do Corpo*, que utilizo neste trabalho, analisa que para Bataille não é a forma nem o conteúdo do corpo que interessam, mas sim a operação que faz com que nem um nem outro estejam mais em seu lugar (MATESCO, 2018). Em Bataille, um duplo sentido das coisas é colocado em jogo, afirma a autora:

Há um uso elevado consagrado pelo idealismo metafísico e pelo humanismo racionalista e há o uso baixo; a boca pode ser relacionada ao falar ou ao vomitar e gritar, da mesma maneira que o abatedouro pode referir-se ao horror ou a maneira de ocultá-lo. Tudo se divide em dois, mas essa divisão não é simétrica, ela é dinâmica, o baixo implica o alto na sua queda. (MATESCO, 2018)¹⁷

Optei por adicionar as observações sobre minhas obras ao final do trabalho em congruência à estratégia de montagem da revista *Documents*, de Bataille. A edição da revista apresentava conceitos e imagens juntos causando um estranhamento ao leitor que pretendiam um “modo de colagem ou de montagem destinado não a ilustrar, mas a prolongar, no aspecto, sobre o aspecto, o trabalho desconcertante dos conceitos e das palavras” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50). Proponho que este estranhamento se dê também nesta dissertação ao apresentar minhas pinturas em meio às acepções teóricas trabalhadas, um estranhamento análogo às próprias pinturas, que jogam com questões de encobrimento e revelação, como as imagens pornográficas, que são ponto de partida para os mesmos. Pretendo que o estranhamento das imagens a cada fim/começo de capítulo possa produzir buracos nesta dissertação.

¹⁷ Notas da disciplina Corpo, Artes e o Sagrado do PPGCA-UFF, 2018.

O último capítulo se dá na habitação destes buracos feitos pelas imagens apresentadas na transição de cada capítulo, concluindo esta dissertação. Nele, os processos dos trabalhos são explicitados e comentados tendo em vista todo o processo que desencadeou o desenvolvimento desta dissertação e a composição dos trabalhos artísticos é pensada à luz das reflexões aqui apresentadas. Os buracos se mostram como o *entre* que qualifica estes trabalhos artísticos e minhas reflexões teóricas acerca dos temas elaborados.

Se a pele é o *ato de passagem*, os buracos são as próprias passagens, que no corpo permitem diretamente o *entre* o dentro e o fora. A forma e a matéria se embaralham neste sentido, a boca, os olhos, os ouvidos, a vagina, o anus, todos buracos, todos produtores de secreções que expõe o informe do corpo humano. Bataille fala em escarro no verbete “Informe” e Matesco fala no gozo, como transgressor do corpo humano, liberador da animalidade que nos constitui. Os buracos são o duplo de onde entram e saem a nutrição e os abjetos nos humanos e nos animais. A posição dos buracos é também o que nos diferenciados animais, pois a verticalidade do corpo humano faz com que boca e anus não estejam num mesmo eixo horizontal, como coloca Viviane Matesco (MATESCO, 2018). No verbete “Chaminé de Fábrica” do Dicionário Crítico de *Documents*, Bataille afirma que:

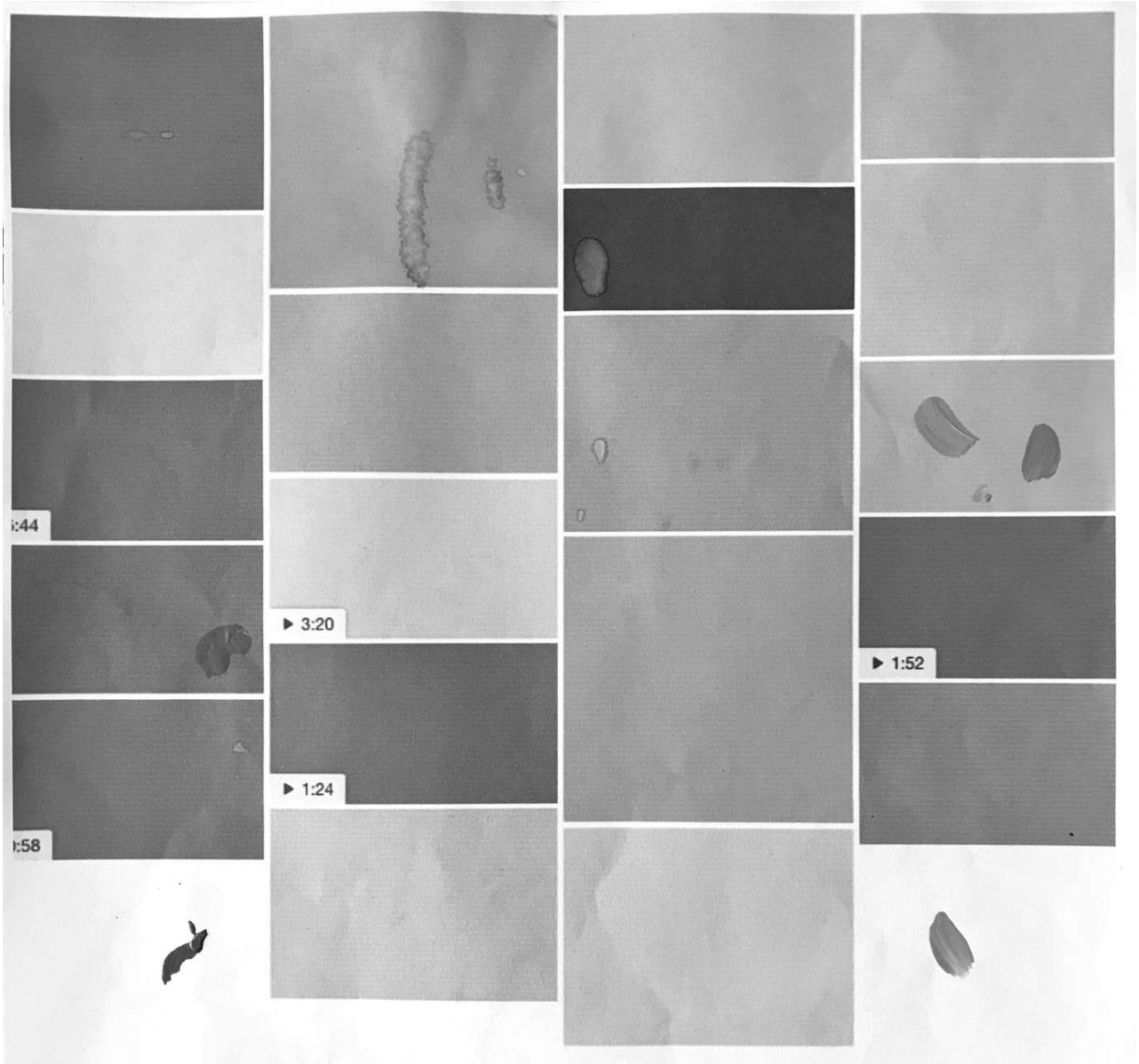
Essa maneira infantil ou selvagem foi substituída por uma maneira de ver científica que permite tomar uma chaminé de fábrica por uma construção de pedra formando um tubo destinado à evacuação de fumaça a grandes alturas, isto é, por uma abstração. Ora, o único sentido que pode ter o dicionário aqui publicado é precisamente o de mostrar o erro das definições desse gênero. (BATAILLE, 2018, p. 131)

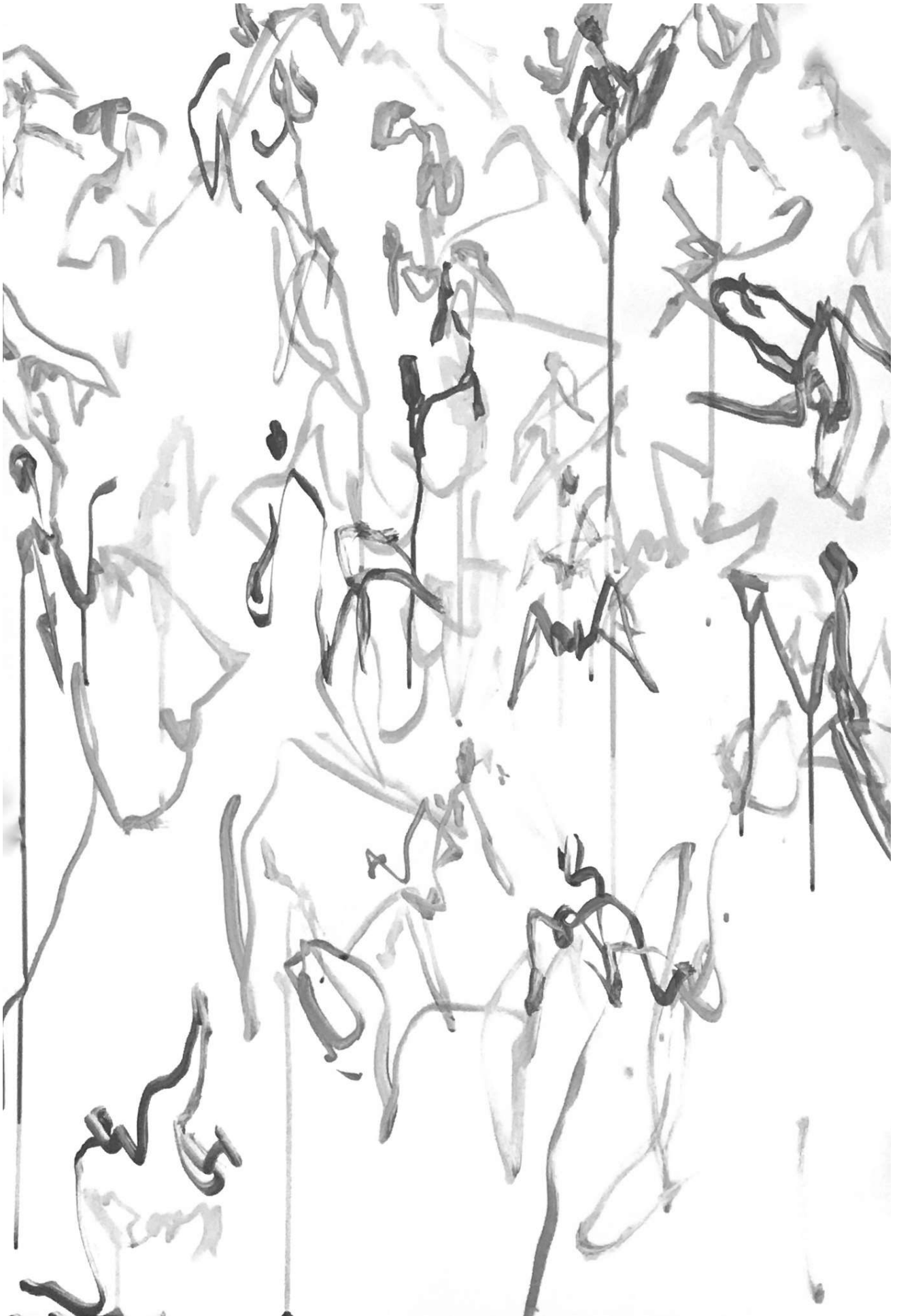
A parte mais humana do corpo humano, segundo Bataille seria o dedão do pé porque nenhum outro elemento humano seria tão diferente de seu correspondente em seu último antecessor animal, o macaco. O homem ereto haveria se distanciado dos animais através de um distanciamento do olhar de seu objeto, enquanto nos animais a horizontalidade associaria diretamente o olhar ao toque. (MATESCO, 2018). A arquitetura, então, seria ligada à razão e delinearía o mundo considerando a dominação da ideia sobre o material, enquanto o baixo materialismo (tratado no artigo “O Baixo Materialismo e a Gnose” em *Documents*, no qual Bataille escolhe apresentar as figuras em meio ao texto para no fim apontar a explicação das mesmas, tal qual faço nesta dissertação) seria a resistência à captura do conceito e da forma (MATESCO, 2018). O informe, por sua vez, reivindicaria o baixo materialismo e não se deixaria capturar, servindo mais como uma instabilidade entre os conceitos de forma e matéria que o resultado final de algo.

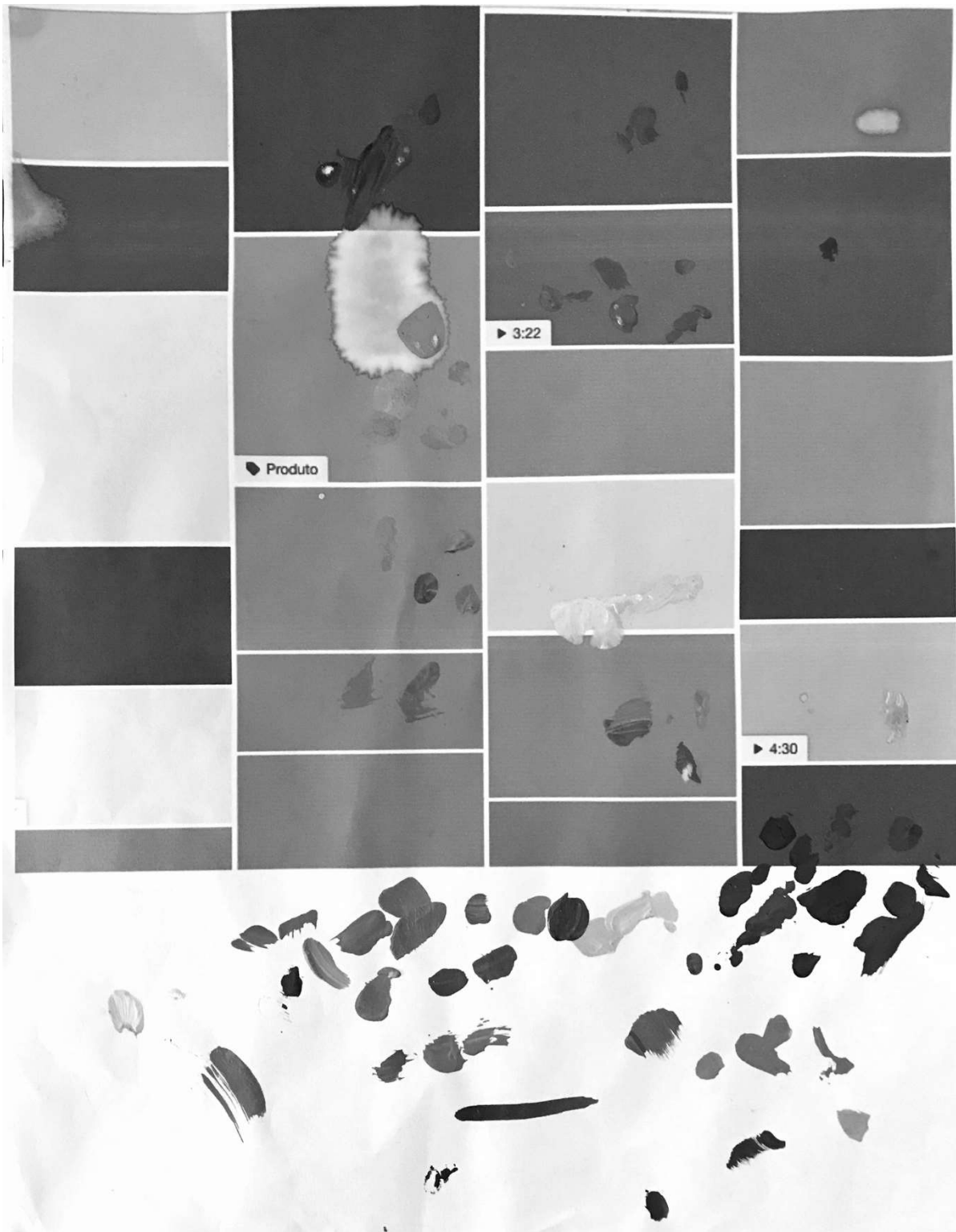
Didi-Huberman (2015) afirma que não haveria uma imagem última do informe, mas que a pele de um animal enrolada sobre si mesma seria o exemplo de uma imagem que denotaria o informe. O caráter processual do informe embaralha as questões entre matéria e forma e faz ver a impossibilidade de um resultado definitivo, ele é a própria colocação em movimento, que é o que tento fazer nesta dissertação. Se não para meus leitores, para mim, os trabalhos aqui dispostos foram

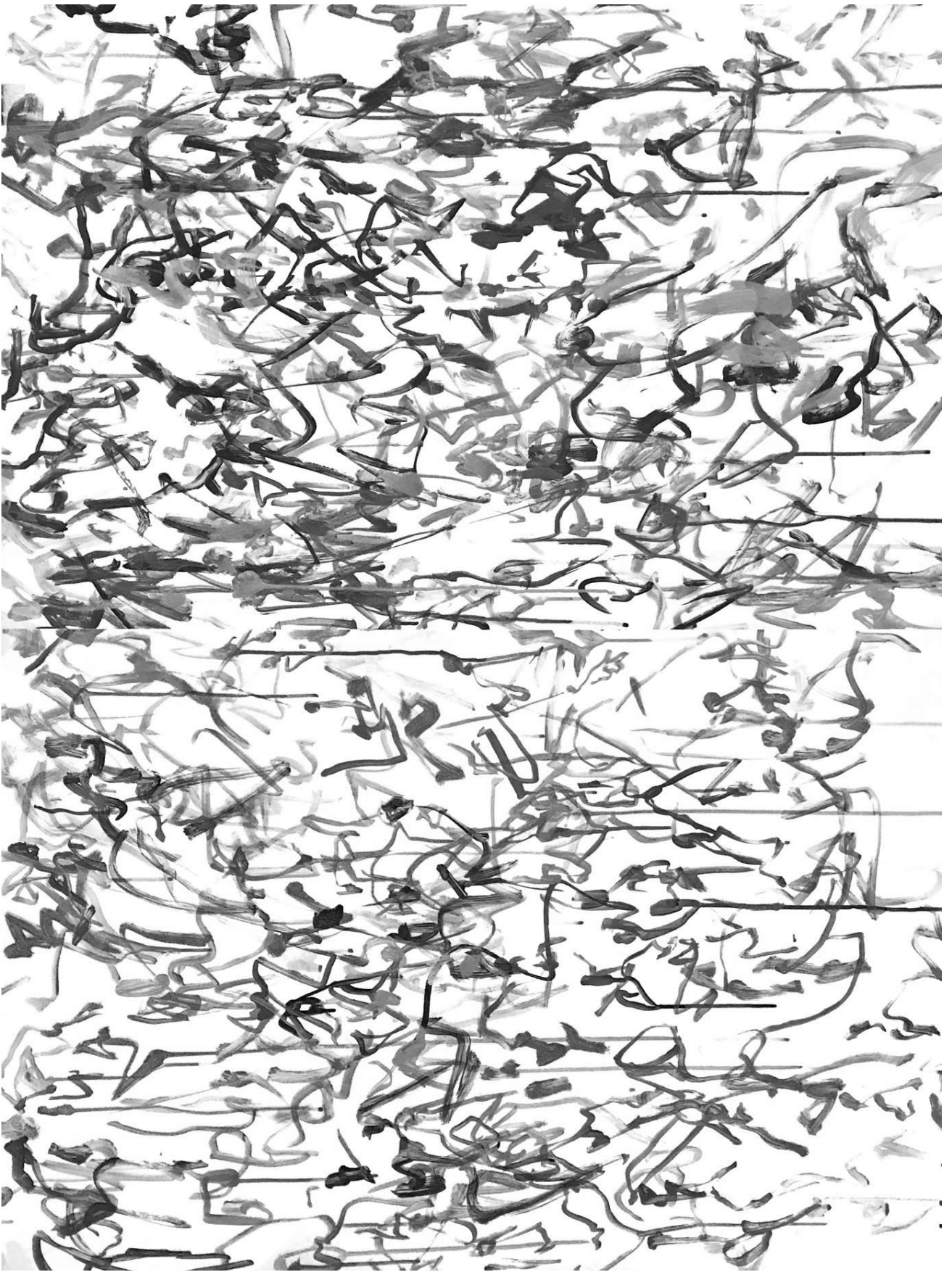
os colocadores em movimento das questões abordadas e tentei trazer para este trabalho uma constituição análoga àquela que experimentei enquanto os fazia. Eles não vieram como respostas aos conceitos abordados, mas como um prolongamento dos mesmos, trabalhando a imagem como pensamento, produtora e reprodutora de reflexões.

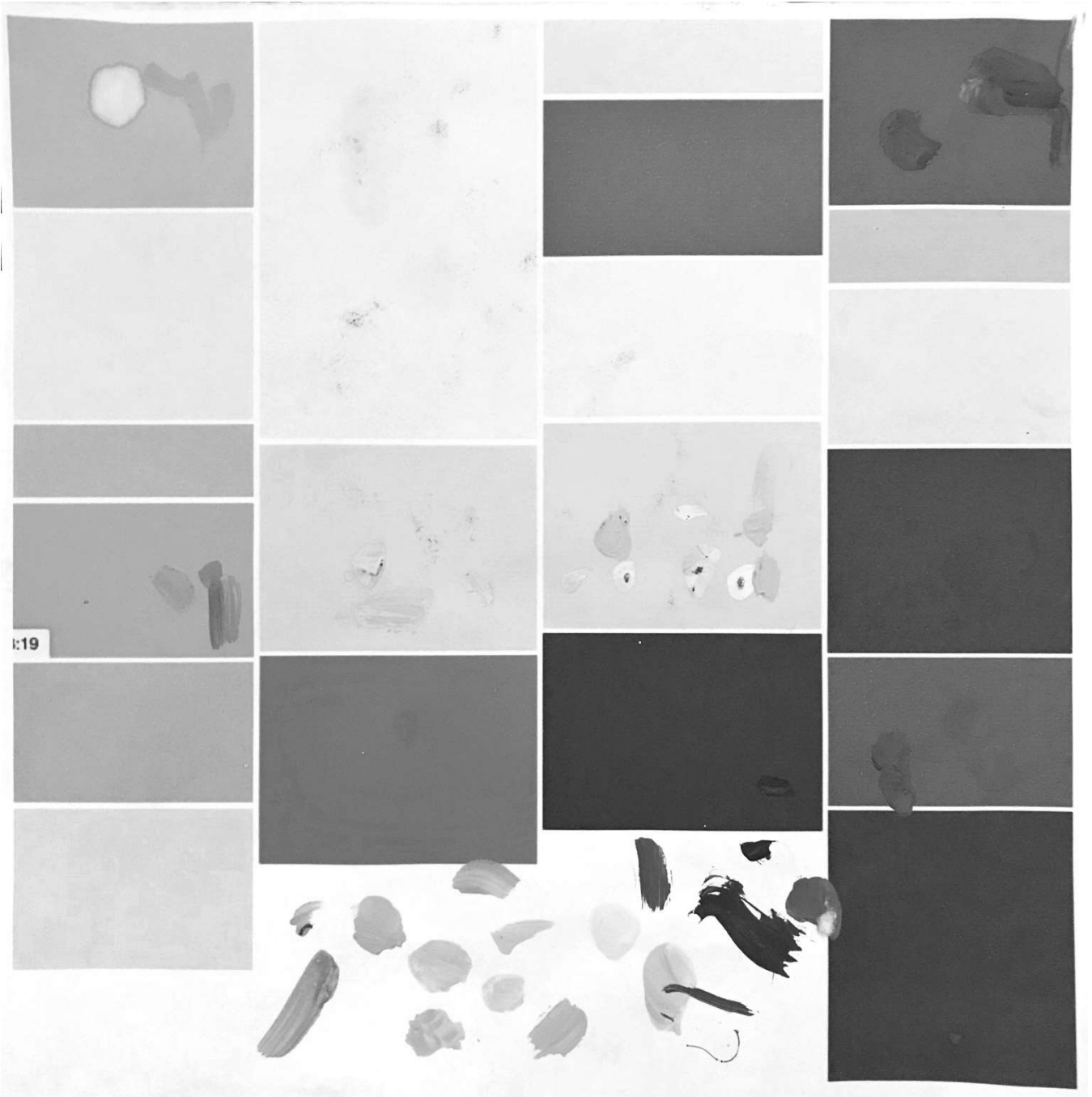
Tendo em vista o contexto no qual nos encontramos, distanciamento social devido à pandemia de covid-19, esta dissertação será apresentada em formato virtual e sua defesa ocorrerá da mesma forma. O formato virtual altera como experimentamos as imagens dos trabalhos aqui contidos, portanto, escolhi não colocar legenda na mesma página dos mesmos. As informações (título, data e material) sobre os trabalhos se encontram ao final desta dissertação, no Índice de Imagens, presente na página 112, discriminado por cada página onde os trabalhos se encontram.













Capítulo 2 – Erotismo e Pornografia

Há uma grande discussão sobre a diferenciação entre o erótico e o pornográfico, o que, então, essencialmente distinguiria o primeiro do segundo? Haveria como traçar uma linha separadora que satisfatoriamente delimite as fronteiras entre um e outro? Onde um começa e o outro termina? O erotismo estaria circunscrito na pornografia? A pornografia seria o discurso do erotismo? É inegável que ambos tratam de manifestações da natureza sexual humana e lidam com aspectos do desejo, mas como diferenciamos um do outro? Tratemos primeiro do erotismo.

2.1 - Erotismo

“O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão.” (BATAILLE, 2017, p. 53)

Georges Bataille publica o livro *O Erotismo* em 1957 e tratando da questão que dá nome ao livro o autor reflete sobre o que configuraria o erotismo na experiência interior e nas relações interpessoais, abordando temas como o sacrifício, os interditos e a transgressão.

Uma das premissas iniciais do pensamento de Bataille é que há uma descontinuidade intrínseca ao ser de cada um de nós. Crescemos e morremos essencialmente sozinhos e por mais que nos conectemos uns aos outros ao longo da vida, há uma distância intransponível entre os seres que impossibilita que nos tornemos um só. As relações entre nós, portanto, são perpassadas pela existência de um limite fundamental, o limite entre o eu e o outro e Bataille trata deste limite separador como um abismo profundo e vertiginoso que não haveria como ser transpassado. Este abismo seria responsável pelo caráter descontínuo intrínseco à cada um de nós e seria colocado em jogo no processo da reprodução.

Na reprodução sexuada, o espermatozoide e o óvulo, seres descontínuos em sua singularidade, se ligam e a partir desta união compõem uma nova forma de vida. Surge, então, um novo ser, que através da morte destes dois seres descontínuos se constitui e traz em si a passagem à continuidade.

O caráter individual da descontinuidade que nos é inerente seria responsável por nos gerar a “nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 2017, p. 39). Esta nostalgia de uma continuidade, afirma Bataille, é o que produz em todos os seres humanos o erotismo. Há no erotismo, portanto, uma perturbação da descontinuidade da vida através de uma incessante busca pela continuidade. Desta forma, o domínio do erotismo se coloca essencialmente subordinado ao domínio da violência e da violação. Bataille entende o erotismo dos corpos como essencialmente um movimento de tentativa

de violação do parceiro, algo que estaria em congruência com a morte ao colocar em questão a descontinuidade da vida através do desejo da continuidade.

Quando o ser humano primitivo começa a fabricar ferramentas para satisfazer suas necessidades, ele passa a se distinguir dos animais através do trabalho. É neste momento que Bataille (2017) acredita que se apresentem restrições à desenfreada liberdade sexual, as quais chama de interditos. O mundo do trabalho e da razão são as bases da vida humana, mas existe na natureza um movimento que sempre excede os limites colocados. Este excesso se manifestaria na medida em que a violência prevaleceria sobre a razão. O trabalho introduz um intervalo, graças ao qual o homem cessa de responder ao impulso imediato da violência e do desejo. A maior parte do tempo, o trabalho é coletivo e a coletividade deve se opor a esses movimentos de excesso contagioso, gerando, deste modo, os interditos, que atuam como reguladores dos impulsos de violência. O controle dos impulsos imediatos, portanto, acaba por impor limites à liberdade sexual, que servem para eliminar “nossos movimentos de violência (entre os quais aqueles que correspondem à impulsão sexual)” (BATAILLE, 2017, p. 61). É possível dizer, ainda, que o patriarcado da época contribuiu para a proliferação destas proibições, pois os homens pretendiam garantir que a prole que criavam era de fato deles.¹⁸

A violência é parte constitutiva primordial dos interditos. E esta violência da qual trata o autor liga intimamente o erotismo e a morte: “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte”. (BATAILLE, 2017, p. 65) O movimento do amor é um movimento de morte porque o amor faz com que o ser se pretenda contínuo com um outro, mas é somente através da morte que o ser poderia ser posto novamente na continuidade desejada.

Então, para além da embriaguez aberta à vida juvenil, nos é dado o poder de abordar a morte face a face, e de nela ver enfim a abertura à continuidade ininteligível, incognoscível, que é o segredo do erotismo, e cujo segredo, apenas o erotismo traz. (BATAILLE, 2017, p. 47)

Tendo, assim, estabelecido um paralelo entre a morte e o erotismo, o autor compara o desnudamento do ser com a imolação da vítima de um sacrifício. A morte seria responsável por manifestar a continuidade dos seres, liberando-os da vida terrena, enquanto a nudez se apresentaria como estado inicial de abertura do corpo à continuidade, se opondo à existência descontínua.

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.

[...] Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (BATAILLE, 2017, p. 41)

Há uma delimitação natural entre os seres e é disto de que se trata o erotismo na definição de Georges Bataille (2017). O erotismo busca incessantemente ultrapassar estas barreiras e dissolver a

¹⁸ Viviane Matesco em Comunicação Oral na disciplina Corpo, Artes e o Sagrado do PPGCA-UFF, dia 28 ago 2018.

estrutura fechada que é o ser humano. O ser é colocado em pauta justamente na sua singularidade descontínua, buscando ultrapassar as barreiras intransponíveis para se ver em continuidade com um outro. O autor afirma que há uma parte a ser dissolvida no jogo do erotismo e afirma que esta seria a parte passiva e, portanto, feminina. Há que se recordar que o texto foi escrito em 1957, época em que a segunda onda do feminismo ainda não havia eclodido e as discussões sobre sexualidade e construção social de sexo e gênero ainda eram escassas. Apenas alguns anos antes, em 1949, Simone de Beauvoir publicava *O Segundo Sexo*, livro que ressaltou a importância de se discutir as diferenciações impostas aos sexos como razão estrutural da desigualdade entre os mesmos. A segunda onda do feminismo só teria sua proeminência alguns anos depois, na década de 60, suscitando discussões sobre a sexualidade feminina e as construções sociais provenientes da diferenciação entre os gêneros. Embora já existentes, foi o contexto desta década que permitiu a sistematização destas lutas (DINIZ, 2009). Tendo em vista estas informações sobre o período histórico em que o livro foi escrito, partiremos do princípio de que este discurso sobre a passividade era refém da construção social da época e entenderemos esta dissolução como algo mútuo, um jogo entre dois indivíduos (ou mais), quaisquer sejam os gêneros com os quais se identifiquem.

Logo, o erotismo se constitui no ponto em que busca um prolongamento do eu com o outro, busca suprimir o abismo que a existência individual da vida nos impõe. Há sempre uma distância intransponível entre eu e o outro, um abismo que demarca os limites das possibilidades das relações interpessoais. Em qualquer relação afetiva, seja ela amorosa e/ou sexual, através da empatia posso me colocar no lugar do outro, procurar entender suas vivências e demandas, mas nunca *serei* efetivamente o outro, pois há uma distância que demarca os limites da conexão. E é no jogo que se configura através do erotismo que esta distância é posta em questão.

2.2 - Sexualidade e pornografia

Michel Foucault aborda o desenvolvimento da questão da sexualidade em *A História da Sexualidade* (1999) publicado pela primeira vez em 1976. Na definição do autor, “[...] “sexualidade” é o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo pertencente a uma tecnologia política complexa”. (FOUCAULT, 1999, p. 120)

Esta tecnologia política complexa é utilizada para controlar e administrar a vida através de mecanismos de poder hegemônicos, levando ao controle da população. Este aparelhamento da sexualidade pelos dispositivos de poder é chamado por Foucault de “biopoder”. A lógica do biopoder teria na sexualidade um de seus mais importantes elementos, tendo seu desenvolvimento atrelado à evolução do capitalismo:

Este bio-poder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. (FOUCAULT, 1999, p. 132)

O sexo é visto como mecanismo de adestramento e regulação das populações por diferentes meios, tornando-se questão central para a gestão da vida. O autor coloca a sexualidade não como reprimida na sociedade contemporânea, mas como suscitada a todo tempo e, desta forma, regulamentada por meio de diferentes dispositivos institucionalizados como a família, as escolas e a Igreja, garantindo, desta forma, a manutenção de relações de dominação hegemônicas. (FOUCAULT, 1999)

A capitalização do desejo se inscreve neste ponto. É através da disseminação da sexualidade que se produz um mecanismo autorreferente de regulamentação e aparelhamento da mesma. A sexualidade é empregada de forma utilitária no controle da população, criando regras a serem seguidas. As demandas desta lógica do biopoder vai sendo alterada ao longo dos anos, conforme a sociedade se desenvolve, mas a essência se mantém.

O biopoder lida diretamente com o tabu e se aproveita dele para aparelhar a sexualidade de forma utilitária e um dos mecanismos para a manutenção destas relações é a pornografia. Tratando especificamente da pornografia em relação à sexualidade e ao poder, o Foucault supõe que:

Proliferação das sexualidades por extensão do poder; majoração do poder ao qual cada uma dessas sexualidades regionais dá um campo de intervenção: essa conexão, sobretudo a partir do século XIX, é garantida e relançada pelos inumeráveis lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vincularam-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que o controla. Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e incitação. (FOUCAULT, 1999, p. 48)

Foucault coloca, então, a pornografia como uma indústria oriunda da sociedade capitalista em que estamos inseridos e como um mecanismo que, visando o lucro econômico, trabalha com a instrumentalização do prazer. Instrumentalização esta que serve de mecanismo para o controle dos corpos através da lógica deste biopoder, que age suscitando a todo tempo a sexualidade.

Em se tratando de etimologia, a palavra “pornografia” é proveniente de dois vocábulos gregos, *Pornos*, que significa prostituta, e *Graphô*, denominação de “escrever, gravar”, caracterizando, portanto, um tratado acerca da prostituição (DE HOLANDA FERREIRA, 1975), ou escritos sobre prostitutas, havendo surgido a primeira vez em *Diários de uma Cortesã*, no qual Luciano de Samósata narra histórias sobre prostitutas (LOPES, 2016).

Em 2008, Paul Beatriz Preciado, filósofo *queer*, utiliza os estudos de Walter Kendrick¹⁹, que trata do surgimento do uso do termo pornografia no contexto da história da arte, como ponto de partida para a elaboração do artigo chamado “Museu, Lixo Urbano e Pornografia”. O que Kendrick descobriu foi que a noção de pornografia emergiu aproximadamente entre 1755 e 1857 com o descobrimento das ruínas de Pompéia, sendo classificada assim por C.O. Muller, historiador de arte alemão. A escavação das ruínas da cidade do Império Romano levou à emergência de diversas estátuas de animais e homens nus entrelaçados e imagens fálicas. A descoberta revelou “brutalmente uma topologia visual da sexualidade radicalmente distinta que dominava a cultura europeia no século XVIII” (PRECIADO, 2017, p. 27) e foi o que suscitou a montagem do chamado Museu Secreto em Nápoles. A entrada deste museu, que mantinha as estátuas de Pompéia escondidas por um muro, era restrita aos homens aristocratas, gerando a segregação do olhar e a materialização de hierarquias de gênero e classe. (PRECIADO, 2017).

No século XIX, a noção de pornografia na sociedade europeia compreende uma retórica higienista de controle dos corpos. Paul Preciado (2017) afirma que nesta época a pornografia era usada para definir um conjunto de medidas higiênicas para controlar a atividade sexual em público, gerando medidas de domesticação e vigilância dos corpos. Desta forma, a sexualidade era aparelhada pela pornografia para servir ao dispositivo de controle do biopoder:

Levando em consideração esses dois contextos de emergência, o Museu Secreto e a cidade moderna, poderíamos então redefinir a pornografia como uma política do espaço e da visibilidade que gera segmentações precisas dos espaços públicos e privados. Se trata de uma questão de muros e também de buracos nesses muros, de janelas, cortinas e portas abertas ou fechadas, de espaços acessíveis e inacessíveis ao olhar público, de fachadas e interiores, de como cobrir o descoberto e de como descobrir o oculto, de separar as mulheres limpas das sujas, o animal comestível da carniça, o que é útil do que é lixo, a cama heterossexual da rua e suas perversões. (PRECIADO, 2017, p. 29)

A imagem que se pinta de uma questão de muros e de buracos e janelas nestes muros é esclarecedora do que é a pornografia até hoje. Os muros são erguidos como no Museu Secreto para que o olhar seja segregado à manutenção das esferas de poder vigentes. O olhar masculino é o principal consumidor e até os anos 70:

(...) as mulheres foram distanciadas das técnicas masturbatórias audiovisuais – uma distância que é comparável a exclusão das mulheres do Museu Secreto, da rua, do comércio sexual, e que é constitutiva da construção do espaço público até meados do século XX como um espaço masculino e branco. (PRECIADO, 2017, p. 29)

Ainda que se proponha a discutir neste pequeno artigo sobre a pornografia e reafirma-la como produção de subjetividade, fica ainda o questionamento sobre o que de fato é a pornografia? E qual a diferença entre o erótico e a pornografia?

De forma geral, se não quisermos simplesmente reproduzir o chamado discurso do senso comum, é bastante difícil – senão impossível – traçar os limites entre o erótico e o

¹⁹ Contidos no livro *The Secret Museum – Pornography in Modern Culture* (1987), California University Press, Berkley.

pornográfico. Fiquemos por enquanto com a interessante sugestão de um escritor francês (Alain Robbe – Grillet): Pornografia é o erotismo dos outros. (MORAES e LAPEIZ, 1985, p. 8)

Em publicação de 1984, Eliane Robert de Moraes e Sandra Lapeiz se propõem a discutir *O que é PORNOGRAFIA?*, questionamento que dá título ao livro. Logo de início as autoras já classificam a pornografia como um “outro”, algo que nunca é usado para qualificar “a gente”, mas sempre “os outros”, expondo uma relatividade intrínseca ao próprio conceito abordado. Entretanto, nesta definição de Alain Robbe-Grillet há uma clara tentativa de naturalização da questão da pornografia, colocando-a no mesmo patamar do erotismo. Como se a distinção entre a pornografia e o erotismo fosse não mais que resultado do olhar pudico não reflexivo de um eu que se recusa a enxergar seus desejos, ela seria do *outro*, nunca minha. A pornografia e o erotismo de fato guardam muitas semelhanças, mas enquanto o erotismo compreende a existência e interação de relações entre eu e o outro em conjunto, a pornografia se utiliza desta visão para criar um produto que guarda a semelhança do erótico, mas não o compreende.

As autoras identificam três abordagens à questão da pornografia: o discurso moralista, o discurso libertino e o discurso libertário. O discurso moralista parte da moral cristã que reprime o desejo e suas manifestações, os instintos naturais são refreados e o prazer é experimentado quase sempre com culpa²⁰. O sexo é visto como meio de reprodução e a normatização da sexualidade acaba em medidas totalitárias incrustadas no imaginário da sociedade ao adentrar as práticas do cotidiano. As manifestações do desejo são censuradas e designadas aos limites das quatro paredes.

O discurso libertino, por sua vez, é o extremo oposto do discurso moralista e busca libertar os corpos da moral e falar de sexo declaradamente. Sandra Lapeiz e Eliane Robert de Moraes não acreditam que o discurso libertino tenha sido produção exclusiva do sistema capitalista, mas assumem que as sociedades capitalistas souberam utilizá-lo como nenhuma outra:

O que nos diz o discurso libertino? Fala de sexo, é claro. Abertamente. Mas não só fala: expõe, exhibe, impõe, reduzindo tudo ao imperativo erótico; estimulando os corpos e dizendo libertá-los da moral. Muito bem: só que o faz colocando-o nas garras do consumo. E para isso desenvolve várias estratégias que se articulam, induzindo a sexualidade a manifestar-se cada vez mais e submetendo-a a um controle velado. Não se trata aqui da proibição, mas pelo contrário, da própria produção da sexualidade. (MORAES & LAPEIZ, 1985, p. 46)

Quando a manifestação da sexualidade sucumbe ao consumo, ela acaba por se submeter ao controle das lógicas do mercado e isto nos remete à lógica do biopoder de Foucault, conforme a qual o desejo é formatado e suscitado a todo tempo, normatizando assim a sexualidade e impondo-a limites e regras. É na promessa de uma pretensa liberdade sexual e um desenfreado prazer que o consumo repetitivo se instala e sucumbe ao poder do mercado. A indústria pornográfica produz “uma satisfação

²⁰ Na versão bíblica em que tudo começou com Adão e Eva, os dois vão contra os desígnios divinos ao comer a maçã, o que condena a humanidade à vida fora do paraíso, dotada de pecado e culpa.

pré-fabricada, descartável e imediatamente reposta pela máquina do consumo” (MORAES & LAPEIZ, 1984, p. 46), na qual o corpo é puro objeto de gozo sempre à procura do próximo artifício que satisfará superficialmente seus breves impulsos de desejo, que, por sua vez, são produzidos pelo próprio aparelhamento da sexualidade através da pornografia. O discurso libertino, então, expõe e suscita a todo tempo o sexo como mecanismo para controlar os corpos e domesticar o desejo e a satisfação é reduzida à repetição e à promessa da próxima imagem. (MORAES & LAPEIZ, 1985)

A hipótese das autoras é a de que seria na articulação entre a censura e o discurso libertino que as garras do poder e do controle se instalariam. Ambos discursos, portanto, serviriam conjuntamente de instrumento para a instauração da lógica do biopoder de Foucault, visando o controle e a normatização da sexualidade e dos corpos. Há ainda, por outro lado, o discurso libertário, no qual me enquadraria, que “propõem uma nova ordem para a sexualidade recusando-se a aceitar os estereótipos tradicionais que se pautam pelos estigmas do ativo e passivo, que tão bem se prestam a situações de dominação.” (MORAES & LAPEIZ, 1985, p. 50) Os libertários, segundo elas, procurariam meios de reinventar o erotismo, conduzindo a novas configurações de prazer. As autoras chegam a dizer que os libertários “querem conjugar amor e sexualidade”, proposição da qual discordo. A produção pornográfica, principalmente da época (o texto foi escrito em 1984 e publicado no ano seguinte) se caracterizava por publicações de livros e revistas editadas e produzidas quase que unicamente por homens. Hoje em dia, o contexto é diferente e já contamos com produções femininas e feministas de conteúdo visando o prazer, mas ainda assim acredito que a visão de que quereríamos conjugar amor e sexualidade é superficial e se pauta fundamentalmente por um caráter emocional binário que não condiz com a realidade de que somos todos seres desejantes e que esse desejo não está necessariamente ligado ao amor. Tomando como base as definições de Bataille (2013) do erotismo dos corpos e dos corações, estes não estão interligados e o desejo não deve ser ligado ao amor, nem o amor ao desejo.

Há um lugar ocupado pela pornografia, melhor dizendo, ela está num determinado lugar de onde fala, anunciando sempre, simultaneamente, a sua presença e a sua ausência. Porque talvez a única forma de definirmos a pornografia seja dizendo que ela é um ponto de vista, não um ponto fixo, mas tão móvel que sugere a todo instante verdadeiras ilusões de ótica. Nesta fluidez, apenas uma constante: o lugar da fala que diz a pornografia é o lugar da sua ausência. Por isso mesmo, falar de pornografia é falar de sua contrapartida, oposta e inseparável, a censura. (MORAES & LAPEIZ, 1985, p. 12)

Assim como no erotismo de Bataille, que pressupõe a existência de interditos, a pornografia para Eliane Moraes e Sandra Lapeiz (1985) também trata da censura. Em ambos os casos, a proibição está inscrita na vontade de transgressão e serve como força motriz da continuidade de um discurso e da perpetuação das relações de poder que decorrem dele.

“O desejo do erotismo é o desejo que triunfa da proibição” – disse o escritor francês Georges Bataille. Se seguirmos essa sua pista, a pornografia pode ser repensada: ela poderia ser considerada como um trailer que anuncia o erotismo. Uma caricatura da verdade, da verdade

inexorável do erotismo: o êxtase, a vertigem, o excesso. O transbordamento do ser que se avizinha com a morte. (...) a pornografia talvez exista para ordenar esta desordem, para restaurar a ordem cultural como uma forma de transgressão organizada. A pornografia deixaria transparecer exatamente o avesso da fachada, revelando sempre aquilo de que se tem vergonha. E o que é mais importante é que a aparência correta desta fachada nunca é revelada, pois a verdade do erotismo está na mentira. (MORAES & LAPEIZ, 1985, p. 56)

Pensar na pornografia como um trailer que anunciaria o erotismo é uma visão interessante, pois o trailer caracteriza uma propaganda, um prenúncio do que estaria por vir. Mas seria mesmo este o caso? As autoras admitem que a pornografia é pautada pelo consumo, mas afirmam que ela não poderia ser considerada somente como um produto, pois trataria de lidar com o mecanismo da fantasia (não lidariam com a fantasia todos os produtos?). O erotismo estaria sempre fadado à mentira pois ele seria elemento do domínio da fantasia e só se realizaria na ficção. As autoras, então, afirmam que a pornografia poderia ser vista como uma forma de tentar dizer o erotismo. A fantasia pornográfica que exacerba os impulsos sexuais e onde tudo é pautado pela ordem do erótico, seria “uma espécie de discurso vivo do desejo em estado bruto, animal.” (MORAES & LAPEIZ, 1985, p. 57) Mas seria mesmo este o caso? A pornografia poderia habitar este lugar tão importante como precursora de um discurso vivo do desejo?

O ser humano é feito de hábitos e a pornografia se aproveita disto para vender um suposto discurso de desejo, mas não acredito que seja isto que ela de fato faz. Enquanto Sandra Lapeiz e Eliane Moraes citam a pasta de dentes como produto que se diferenciaria da pornografia, pois não acessaria o mecanismo da fantasia, há um estudo de caso justamente sobre a popularização do uso de cremes dentais no livro *O Poder do Hábito* de Charles Duhigg (2019) que diz exatamente o oposto e acredito que seja elucidador.

De acordo com Duhigg (2019), repórter do jornal *The New York Times*, os hábitos trabalham com uma parte do cérebro que não é consciente: para poupar esforço mental, o cérebro adquire hábitos, como colocar a pasta de dentes na escova, levá-la à boca e escovar os dentes ou pegar a chave, coloca-la na ignição do carro, liga-lo, trocar a marcha, apertar com o pé o acelerador e dirigir. Não fossem os hábitos, nosso cérebro trabalharia o tempo todo para executar as mais simples tarefas, até o ato de andar colocando uma perna na frente da outra enquanto mantemos o equilíbrio seria complexo.

O nascimento dos hábitos tem ligação com um *loop* que compreende um sistema em que há uma deixa, a rotina e a recompensa e que vai se tornando cada vez mais automático. Conforme isto ocorre, o hábito vai se definindo até que a deixa e a recompensa gerem um senso de antecipação e desejo (DUHIGG, 2019). Os estudos sobre os hábitos foram e são utilizados até hoje para a propaganda e o marketing e com a pasta de dentes não foi diferente: de acordo com as pesquisas de Duhigg (2019), a popularização das pastas de dentes se deu com a marca *Pepsodent* porque diferente

de suas concorrentes, a *Pepsodent* tinha em sua composição um ácido cítrico que dava aos cremes dentais um sabor refrescante. Quando pesquisadores tentaram entender o sucesso desta marca na época, descobriram que a sensação de refrescância, o ardido que a pasta de dentes deixava na boca, era o que fazia com que os consumidores sentissem que seus dentes estavam limpos. A *Pepsodent* havia criado um gatilho que gerava uma recompensa, a marca estava então vendendo uma sensação, o ardido fazia com que *sentissem* que seus dentes estavam limpos.

Tendo em vista a escolha de Moraes e Lapeiz de diferenciar a pornografia de qualquer produto através da escolha do exemplo como a pasta de dentes é expositora de que qualquer produto, na verdade, lida com a fantasia. A pornografia e a pasta de dentes vendem uma sensação, a recompensa que vem depois da deixa. Ambas lidam com a fantasia. A pornografia como mecanismo de deixa e recompensa também se insere na mesma lógica do consumo e acaba por se incrustar nos hábitos das pessoas. Claro que são produtos que lidam com imaginários diferentes, escovar os dentes não se traduz em um prazer sexual, mas ambos dialogam com as sensações e com o mecanismo de deixa e recompensa dos hábitos.

Eliane Robert de Moraes, uma das autoras do livro, que é atualmente professora de literatura da USP e pesquisadora, afirma em publicações mais recentes que, a seu ver, não há diferenciação entre erotismo e pornografia. Para tal, a autora se vale do senso comum “que normalmente considera que o pornográfico é o que ‘mostra tudo’, enquanto o erótico é ‘o velado’” (MORAES, 2018), alegando que esta categorização se daria através de um critério essencialmente moral. Entretanto, ao ser questionada sobre um caráter didático da pornografia, Moraes afirma que “a pornografia comercial é didática, mas não ensina. Porque ela é uma fôrma na qual você coloca seu erotismo, e ela te dá pouca possibilidade de você fantasiar. O erotismo é criação também.” (MORAES, 2013).

Ao longo de minha pesquisa, percebi que cada autor tem um conceito específico sobre a pornografia e que este, por vezes, muda ao longo do tempo. O recorte que me utilizo em meus trabalhos é o de que a pornografia da qual trato é a pornografia como indústria. A pornografia que é produto de uma sociedade de consumo que visa prioritariamente o lucro. A pornografia que utiliza de uma subjetividade capitalística, conforme colocado por Suely Rolnik e Felix Guattari (2005), para capitalizar extensivamente sobre o desejo e assim formatá-lo. A existência desta subjetividade capitalística perpassa e produz os indivíduos, tendo como uma de suas bases a cultura de massa, que, por sua vez, se constitui em:

(...) uma produção de subjetividade social que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. E mais ainda: uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa poderosa máquina capitalística produz, inclusive, aquilo que acontece quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiamos, quando nos apaixonamos e assim por diante. (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 22)

A questão da pornografia comercial está intimamente ligada à produção desta subjetividade capitalística. A pornografia produz e é produzida por uma necessidade de consumo que é retroalimentada a todo momento. Esta necessidade imprimida no consumo da sexualidade, inerente à sociedade capitalista, é uma das engrenagens da lógica do biopoder de Foucault e utiliza a suscitação do sexo como mecanismo de regulação da população em geral, normatizando a produção da sexualidade e controlando o desejo e suas manifestações.

Diferentemente de 1984, quando foi escrito o livro de Sandra Lapeiz e Eliane Robert de Moraes, hoje em dia temos uma profusão de textos, estudos e opiniões sobre a pornografia, que, por sua vez, também foi mudando ao longo dos anos. Enquanto em 1984 o foco de estudo das autoras eram as publicações, hoje já quase não encontramos mais revistas nas bancas. A *Playboy*, publicação mais famosa do gênero, vendida nas bancas brasileiras desde 1975, saiu de circulação a partir de 2018, tendo sua venda limitada aos assinantes. Os tempos mudaram e as formas de consumir conteúdo acompanharam as alterações. E as transformações dos meios de consumo alteraram também as formas de produção dos produtos. As imagens pornográficas passaram a ser de ainda mais fácil acesso do que eram em 1984, não há mais a necessidade do constrangimento de se pedir uma publicação deste tipo ao jornaleiro e não há mais a proibição para menores de idade. Na era da informação, o acesso à pornografia também se popularizou e se difundiu de forma extensiva em todas as faixas etárias para todos que tem acesso à internet e a um computador ou celular.

Uma das teóricas que estudam sobre a pornografia nos dias de hoje é Gail Dines, professora de sociologia e estudos das mulheres na Universidade de Wheelock em Boston. Em 2010, Gail Dines publicou *Pornland – How Porn Has Hijacked our Sexuality (Pornolândia – Como o Pornô Sequestrou Nossa Sexualidade)* após uma série de palestras sobre o tema ministradas pela mesma ao redor dos Estados Unidos. Em um *TEDx Talk* de 2015, a autora fala sobre como é crescer no que ela chama de uma cultura pornificada, resumindo fundamentalmente as questões das quais trata em seu livro de forma didática e breve.

Há uma mudança base no consumo da pornografia quando a internet alcança quase todos os ambientes domésticos. Dines é veemente em afirmar que não se trata mais da pornografia das publicações, da *Playboy* e da *Penthouse*, e que a internet foi a responsável por mudar a pornografia e torná-la barata, acessível e anônima, uma combinação que mudou completamente os paradigmas da produção e do consumo da pornografia (DINES, 2020). Ela especifica que a pornografia da qual trata é a pornografia *mainstream*, que é mais facilmente encontrada por crianças em idade de desenvolvimento e é a mais consumida em todo o mundo, a pornografia de graça, que bombardeia nossos computadores e aparece até quando não é requisitada.

A pornografia vai dessensibilizando o consumidor até torná-lo refém de seus produtos, fazendo com que este precise cada vez de modos mais extremos para chegar ao clímax. A indústria não está interessada no sexo, está focada em fazer dinheiro, afirma a autora (2010). Dines afirma que as revistas de antigamente, como a *Playboy*, mostravam um *soft-porn* e já contribuía para a visão de uma mulher “produzida” para ser olhada, usada, objetificada e guardada até a próxima vez. Entretanto, estas relações se intensificaram com a internet e a pornografia foi se tornando cada vez mais um produto, focado unicamente na venda. Muitas das práticas bastante procuradas hoje na internet eram quase inexistentes décadas antes, pois conforme o consumidor do pornô fica mais dessensibilizado, a indústria se empenha em gerar imagens cada vez mais fortes para levá-lo ao clímax. Como uma droga, o uso contínuo da pornografia vicia e faz com que o usuário tenha que procurar uma dose cada vez mais alta ou uma droga cada vez mais potente para chegar ao mesmo resultado que tinha inicialmente. (DINES, 2010)

Através de suas palestras, Dines teve acesso a muitos jovens que a procuravam depois de as assistirem, corroborando sua tese e dividindo suas experiências. Muitos se sentiam incomodados com a necessidade que tinham de consumir pornografia, alguns não conseguiam chegar ao clímax com suas parceiras sem invocar a interpretação de alguma cena vista previamente. Os jovens acabavam por se tornar reféns daquilo que viam: eles aprendiam sobre sexualidade com o pornô e este, por sua vez, moldava seus consumidores, garantindo a perpetuação de seus produtos.

Em seu *TEDx Talk*, Dines argumenta que as práticas disseminadas pelo pornô e a visão que este promove da mulher é artificial e criada pela indústria para vender cada vez mais. Ela afirma que o consumo de imagens de práticas como o *gagging*, na qual o pênis entra tão fundo na garganta da mulher que ela fica sempre na iminência do vômito enquanto lágrimas caem de seus olhos (com uma quantidade excessiva de rímel colocada de propósito, para que a imagem demonstre bem o caminho das lágrimas no rosto da atriz) é algo disseminado e imposto através do bombardeamento deste conteúdo na mídia. Mesmo os textos explicativos dos vídeos pornográficos afirmam que o que estão mostrando é o que os homens sempre quiseram ver, há uma afirmativa constante do que é ser homem e do que homens devem querer no sexo que é disseminada aos meninos desde o início da puberdade. Dines afirma que mesmo que estes meninos que estão ainda tentando descobrir sua sexualidade sintam-se envergonhados pelo que estão vendo (e aí entramos novamente no jogo que configura o biopoder e é explicitado por Lapeiz e Moraes, o discurso moralista se encontra com o discurso libertino, a proibição em conjunção com a transgressão), é constantemente reafirmado que é assim que deveriam se portar, que é isto que eles querem, que é disto que eles gostam. (DINES, 2020)

É claro que não podemos simplesmente colocar a responsabilidade de toda a violência contra a mulher na pornografia, mas acredito que ela é sintomática e serve de reafirmação constante, é uma

subjetividade que é produzida e reproduzida a todo tempo. Há ainda a fantasia masculina de que as mulheres que entram neste meio o fazem porque *gostam* e são diferentes das mulheres em suas vidas, o que é uma condição necessária para que possam usufruir completamente da pornografia, desumanizando o que estão vendo (DINES, 2010). O pornô trabalha com a fantasia, mas acaba por miná-la fazendo com que ela sucumba a seus poderes. As informações coletadas por Gail Dines em sua pesquisa e nas entrevistas que fez com abusadores apontam para a realidade de que a pornografia é um produto que insere o consumidor em um ciclo vicioso, tornando o gozo refém da pornografia.

É extremamente difícil chegar a uma configuração delimitadora da pornografia e do erotismo, mas acredito que isto seja o mais próximo de que possamos chegar. É, portanto, sobre a pornografia como indústria a partir da qual trabalho, a pornografia que formata o desejo, como colocado por Eliane Robert de Moraes. É a pornografia que mais pode ser prejudicial às relações sexuais e à quem se identifica como mulher na sociedade, por tratá-la frequentemente como objeto cênico e colocar o espectador em uma posição longe da lógica do desejo e mais perto da lógica do consumo, a pornografia que faz do desejo uma pasta de dentes.

Tendo em vista estas discussões, me interessa a questão de como se dão essas relações de poder construídas na imagem pornográfica, nestes corpos. O que inicialmente difere o nu artístico do erótico e da pornografia? Um corpo nu por si só não é o suficiente para classificar uma imagem como pornográfica. E as imagens pornográficas se desenvolveram muito ao longo do tempo, desde que Sandra Lapeiz e Eliane Robert de Moraes escreveram seu livro. A internet foi parte essencial nessa mudança, mas o que mudou? Giorgio Agamben em *Nudez* identifica uma mudança nas imagens ditas eróticas ao longo do tempo. O autor coloca que:

[...] enquanto, nos primórdios da fotografia erótica, as modelos deviam ostentar no rosto uma expressão romântica e sonhadora, como se a lente objetiva as tivesse surpreendido, não vista, na intimidade do seu boudoir, no decorrer do tempo esse procedimento inverte-se e a única tarefa do rosto torna-se a de exprimir a consciência despudorada da exposição do corpo nu ao olhar o descaramento (a perda de rosto) é agora a contrapartida necessária da nudez sem véus. (AGAMBEN, 2014, p. 127)

Seria tal descaramento a lógica de construção que passa a prevalecer nas imagens desta indústria conforme sua evolução no meio da cibernética e do neoliberalismo? Seria este “descaramento”, na palavra do autor, análogo a uma perda de identidade como sujeito desejanste das mulheres mostradas na construção destas imagens provenientes da indústria pornográfica comercial?

Podemos entender esta mudança apontada por Agamben como a possível diferenciação entre o caráter das imagens eróticas e a profusão da indústria pornográfica comercial como a entendemos hoje. Conforme a pornografia foi se aproximando cada vez mais da lógica do produto, a produção das imagens foi sofrendo alterações e devido a seu acesso cada vez mais fácil, a indústria pornográfica teve que se reinventar e tornar seu produto cada vez mais extremo. Este descaramento apontado por

Agamben viria disto. Gail Dines (2010) cita inclusive em seu livro uma mulher que confessou a ela ter tido que colocar um saco em sua cabeça para realizar a fantasia que seu marido tinha de estuprá-la. A dessensibilização que a pornografia gera está intimamente ligada a este descaramento que foi sendo incutido nas imagens produzidas pela indústria após a revolução da internet.

Tendo em vista os dados e argumentos citados por Gail Dines é difícil continuar com a ideia de que a indústria pornográfica é voltada para o desejo. A pornografia *mainstream* é voltada para o consumo de produtos e não só se distancia da lógica do desejo e do erotismo proposto por Bataille, como dessensibiliza seus consumidores a poderem usufruir de tal, tornando-os reféns de sua mercadoria.

Recapitulando, então, o erotismo segundo Bataille se dá através da constituição de um jogo que coloca a vida, essencialmente descontínua, em questão, desordenando-a e resultando na busca de uma continuidade. É interessante ainda lembrarmos o tratamento dado à nudez pelo autor, o desnudamento, que equivalente à imolação, se daria no movimento inicial de despir-se da ordenação aparente da vida descontínua para se entregar à incessante busca pela continuidade com um outro. A fusão dos corpos entre si é a busca de um impossível através do erotismo e a procura de uma perda²¹ de si é a “recusa da vontade de fechamento em si mesmo.” (BATAILLE, 2017, p. 47).

Esta recusa de um fechamento em si mesmo, que é a base do erotismo, é diretamente ligada ao desejo. Lidando com a constituição primária do desejo, Tania Rivera fala da formação do mesmo para Freud:

Ao inscrever-se entre mim e o outro, a imagem corporal que sustenta a ilusória unidade do eu toma e transforma o lugar (o *entrelugar*) que, antes dela, era ocupado por certo objeto fundamental: o seio materno. Na construção narrativa freudiana que tenta dar conta da origem do desejo, ele é o objeto que permitiria a passagem da necessidade (do alimento que é o leite) ao desejo (do corpo, da presença da mãe). Inicialmente ele não seria percebido como “fora”, como parte de outro corpo, mas ocuparia uma zona de indiscernibilidade entre o bebê e a nutriz. Experimentar a falta do seio materno no momento em que se anseia por ele corresponde, assim, a uma vivência de perda corporal que funda o movimento desejante como busca do objeto perdido. O objeto de desejo, que tentamos sempre reencontrar, é aquilo que um dia teria sido parte de mim (e do outro). (RIVERA, 2015, p. 302)

O desejo, então, pode ser considerado uma margem, ou uma membrana, esse habitante do “*entrelugar*” entre o eu e o outro, a procura de algo que seria ao mesmo tempo parte de mim e do outro, um fora que se entende (ou “se entendeu” e agora se pretende) dentro.

Trazendo a discussão em torno do desejo para o âmbito da arte, em estudos sobre a obra de Tunga, Viviane Matesco cita Didi-Huberman, colocando que:

²¹ Entendo que a “procura de uma perda” possa soar contraditório, mas acredito que explicita bem como o erotismo se manifesta.

Imprimir, decalcar, marcar traços sobre uma superfície são processos, segundo Georges Didi-Huberman, em torno de um corpo que, ao se ausentar, deixa sua visibilidade, joga com desejo e luto, significa um presente remanescente de um passado. (MATESCO, 2011, p. 135)

Pensando, então, a inscrição de traços e gestos, sobre uma superfície ser um corpo que ao se ausentar deixa sua visibilidade, estaríamos lidando também com esse “*entrelugar*” exposto por Tania Rivera? A superfície que suporta o gesto e onde se inscrevem as marcas de um corpo estaria também ligada à disposição do desejo? Poderíamos pensar a criação de um objeto artístico, então, como análoga ao jogo de posições que pressupõe uma mobilidade no campo do desejo? Uma pintura poderia se colocar como esse *entrelugar* entre o eu e o outro tendo em vista o jogo que se desencadeia a partir de tal superfície?

E, indo além, uma pintura poderia trabalhar sobre as imagens pornográficas já existentes para transformá-las em algo mais congruente com a lógica do erotismo e do desejo?







Capítulo 3 – *Entrelugar*

3.1 – O sujeito

(A identidade é uma linha que parte em muitas direções.)

[...]

(E a linha caminha de pessoa em pessoa, imprevisível como a vida, infinita como o sonho.)

[...]

(Não existe corpo sem o olhar do outro. Nunca se está sozinho no palco do mundo.)

[...]

(Corpo é o que se parte entre mim e o outro, fazendo-nos perder, entre nós, um certo objeto.)
(RIVERA, 2015, p. 303)

Em “Construções em Análise”, Freud coloca que a tarefa do analista é construir/reconstruir/escavar aquilo que foi esquecido através dos traços que o analisando deixa para trás de si. A análise seria, então, construída a partir de uma narrativa viva²² que se daria entre analista e analisando como pequenos acontecimentos, em processo contínuo, através dos quais o analista desenterraria elementos essenciais presentes que haveriam sido esquecidos e tornados inacessíveis ao analisando (FREUD, 1986). A análise, portanto, se daria em um jogo entre consciente e inconsciente, entre o que é expresso propositalmente e o que está sendo manifestado não intencionalmente.

Judith Butler, por sua vez, vai falar do trabalho analítico como um contexto de transferência e interpelação²³ que prediz um “tu” através de uma narrativa. Esta narrativa agiria não só como meio de transmitir informações, mas também como uma articulação de um “eu” que não só é narrado, mas posto no contexto da cena de interpelação, possibilitando inclusive um desencontro entre o que o discurso produz e a intenção do que é dito (BUTLER, 2015). Na versão em inglês, a palavra “interpelação” é, na verdade, “*address*”. A palavra “*address*” na língua inglesa pode ter tanto o sentido de “endereço”, ou seja, um lugar, como pode derivar do verbo “*to address*”, endereçar. Uma “*scene of address*”, portanto, pode ser interpretada tanto como um ato, quanto como um lugar, uma cena de endereçamento ao mesmo tempo em que uma cena de endereço. Ou seja, a *scene of address*

²² Tania Rivera em Comunicação Oral na disciplina Autobiografia e Outras Ficções – PPGCA-UFF, 5 jun 2018: “Análise não seria uma narrativa *SOBRE*, mas uma narravida *DE*. É algo vivo, que acontece entre analisando e analista”. Observação: ao escrever esta nota, ao invés de “narrativa DE”, escrevi “narravida DE”, um ato falho que acredito explicitar o que compreendi sobre análise a partir dos escritos de Freud, uma narrativa que narra a vida (entendida aqui como o que é manifesto em junção com o que não é expresso, mas está presente), mas que ao mesmo tempo é vida, sendo alterada e construída a todo tempo. Como Butler (2015) coloca: “o “eu” narrativo reconstitui-se a cada momento que é evocado na própria narrativa” (BUTLER, 2015, p. 89)

²³ A definição de interpelação pelo dicionário Michaelis é “ato ou efeito de interpelar” e “ato jurídico, judicial ou extrajudicial pelo qual o credor declara ao devedor a exigência do cumprimento de uma obrigação civil, sob pena de incorrer em mora.” (MICHAELIS, 2020)

da qual trata Butler é um contexto no qual há um movimento concomitante entre o objeto que é exposto e a ação que o expõe através de uma narrativa.

O próprio conceito de narrativa compreende normas de narração exteriores ao “eu”²⁴, que ao se dispor a narrar a si mesmo já é circundado por uma exterioridade, um outro. A linguagem por si só já pertence primeiro ao outro que me interpela e eu a adquire por alguma forma de mimese (BUTLER, 2015). A autora entende o inconsciente como um predicado do sujeito, um “modo de ser despossuído, desde o início, pela interpelação do outro” (BUTLER, 2015, p. 74).

“A arte busca outros – pois ela é sempre endereçamento a alguém – mas o que nela se encontra é outra coisa: a dimensão da diferença como inerente ao próprio *eu*.” (RIVERA, 2015, p. 297) Assim como a psicanálise, a arte coloca em questão sua própria “*scene of address*”, endereçamento ao mesmo tempo que endereço, verbo em conjunto com objeto, ação que se pretende conjunção à uma superfície (no caso da pintura) de um sujeito irrompido em objeto. Há a presença de um outro que é posta em questão tanto na psicanálise quanto na arte.

Marcel Duchamp fala sobre o coeficiente artístico no “Ato Criador” como a relação entre aquilo que o artista quis expressar em sua criação²⁵ mas permanece inexpresso e o que sem intencionalidade é expresso na realização da obra, caracterizando uma diferença entre intenção e realização que é fora da ordem do consciente do artista. A obra, desta forma, só se completaria com a presença do público, que estabeleceria o contato entre a criação e o mundo exterior (DUCHAMP, 2013). Tendo em vista essa relação entre o que é intencionado e o que é expresso sem intenção no ato criador, temos aí um jogo entre o consciente e o inconsciente no que é criado. Há sempre uma alteridade na criação da obra de arte, assim como há nas narrativas de si nas cenas de interpelação (ou “*scenes of address*”) do processo analítico conforme colocado por Butler. O público age como esse “outro” e somente desta forma e através deste jogo é que a obra de arte se completa. Ou, como colocado por Tania Rivera, “se o autor é desbancado, é para que melhor possa surgir o sujeito, do lugar que lhe seria de direito: “de fora”.” (RIVERA, 2014, p. 22) Logo mais, a autora propõe que “a psicanálise é a reflexão que surge na aurora do século XX para literalmente *pôr o sujeito fora de si*.” (RIVERA, 2014, p. 23)

Pensando especificamente este paralelo entre a arte e a psicanálise, Tania Rivera (2005) em texto mais antigo estabelece uma congruência entre estes dois conceitos a partir da emergência da psicanálise de Freud e a desordenação do espaço visual de Cézanne:

²⁴ “(...) o Eu não é uma entidade ou substância, mas um conjunto de relações e processos, implicado no mundo dos cuidadores primários de maneiras que constituem sua própria definição.” (BUTLER, 2015, p. 80)

²⁵ Duchamp ressalta que não está se referindo somente à “grande arte”, mas à arte em estado bruto (*à l'état brut*), seja ela boa, ruim ou indiferente. (DUCHAMP, 2013)

O quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrada de um olho ordenador, segundo as leis da perspectiva, e assim o espaço da obra se desestabiliza. Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central. (RIVERA, 2005, p. 7)

Paul Cézanne foi um artista que viveu de 1839 a 1906 e é caracterizado como um pintor pertencente ao movimento pós-impressionista. O pós-impressionismo, movimento encabeçado por nomes como Cézanne, Vincent Van Gogh, Claude Monet e Paul Gauguin, representou uma revisão dos paradigmas artísticos da época. Enquanto anteriormente os preceitos do realismo ditavam as regras da academia, o pós-impressionismo passa a entender o quadro fundamentalmente como o que é, tinta sobre superfície. Não há mais uma suposta ordem calcada no conjunto de regras da perspectiva realista, que partia de um olho pontual ordenador e um ponto de fuga definido. Conforme colocado por Tania Rivera, na arte, o espaço da obra é desestabilizado e o mesmo ocorre com o sujeito na psicanálise a partir dos estudos de Freud.

A psicanálise, a arte e o desejo implicam no desestabelecimento de uma suposta ordem fixa do sujeito como ser pontual. Enquanto Butler coloca que “Parece que no meu desejo há um outro, e essa *étrangèreté* perturba meu esforço de dar sentido a mim mesma como um ser limitado e separado.” (BUTLER, 2015, p. 98), Rivera supõe que “Apenas o encontro no qual minha própria identidade seja fissurada e posta em crise, assim como a dele, é capaz de propiciar uma real experiência do outro” (RIVERA, 2015, p. 296).

No encontro com o outro, há, então uma desestabilização da ideia deste “eu” fixo como imagem/objeto de si para si. Há um jogo que se compõe e embaralha a pretensa ordenação do indivíduo. O próprio termo “indivíduo” quer dizer pessoa, mas também quer dizer indivisível, impossível de separar, e é esta ideia que está sendo confrontada, a de uma identidade fechada, estável e inflexível. A identidade por si só já é uma fissura. A presença de um outro já é inerente ao *eu*. Desde o início da vida, este outro já está presente, seja no útero ou no momento primário da constituição do desejo. O outro já habita em mim (no útero eu o habitava) não só como objeto de desejo, mas como objeto de mim. Este objeto aparentemente estável é perturbado na psicanálise, pois é confrontado com seu eterno movimento, não há uma estabilidade na identidade como objeto de si para si, há um infundável fluxo, *ato de passagem* entre consciente e inconsciente.

Este *ato de passagem*, expressão usada por Viviane Matesco (2016) ao tratar do encarnado na pintura, também constitui o “*eu*”. O que seria o *eu* se não mais que um ato de passagem? Em eterno movimento entre fora e dentro? Entre consciente e inconsciente? Entre *eu* e o outro? Entre *eu* e a obra de arte? Entre o outro e a obra de arte? Ou mesmo entre *eu* e o outro que é a obra de arte? Tania Rivera coloca que é apenas no encontro no qual minha identidade seja posta em crise juntamente com a do outro é que se pode dar a real experiência do encontro. Acredito que somente quando minha

identidade – como a ideia de um objeto estável de si para si- é perturbada, alterada, que há a real experiência não só do outro, mas do *eu*. E é essa experiência que é colocada em jogo na arte, a diferença inerente ao próprio *eu*, conforme Tania Rivera coloca em trecho apontado mais acima. A arte como sujeito encarnado em objeto é o próprio movimento fundamental de se permitir criar fissuras em uma identidade aparentemente ordenada e imperturbável.

“O teu corpo, esse palco” – esse palco “fluido”, diz Eleonora²⁶ – nele entrecruzamos o mundo e os outros. E para estar entre um e outro sujeito, o corpo não pode ser inteiro, ele tem de ser o contrário da imagem na qual a identidade encontra sua âncora imagética. O corpo se mostra, então, do modo que – creio – ele realmente é: em partes. (RIVERA, 2015, p. 301)

É através do corpo que se dá o encontro com o outro, o corpo é o limite que define o dentro e o fora que constitui o eu.

3.2 – Corpo e imagem

As noções de corpo e imagem estão intimamente ligadas e para tratar de uma temos que tratar da outra, pois é a partir de uma concepção “do corpo como imagem que a noção de integridade pôde ser pensada.” (MATESCO, 2009, p. 14). É o corpo do ser humano visto através do espelho que faz com que haja a ilusão de uma pretensa individualidade ininterrompível. O pensamento de que “este sou eu” parte da imagem que é vista de si mesmo. Mas mesmo esta imagem já é circundada pela existência de um outro, o entendimento de si como imagem vem no momento em que a criança se depara com o espelho e é dito a ela “esse é você”.²⁷ Esta imagem, entretanto, é fundamentalmente uma simulação do que de fato somos porque não somos essencialmente imagem, o corpo é um organismo vivo que se altera a todo tempo até por fim perecer.

Hans Belting trata da questão de imagem e morte em *Por Uma Antropologia da Imagem*, originalmente publicado em 2001, partindo da hipótese de que a analogia entre imagem e morte é tão antiga quanto a produção de imagens. “A contradição entre presença e ausência, que ainda hoje se patenteia nas imagens, tem as suas raízes na experiência da morte dos outros.” (BELTING, 2014, p. 182). É quando somos confrontados com a iminência da morte que nos deparamos com a existência do corpo puramente como imagem. O enigma da morte é o enigma da imagem porque apesar de nos identificarmos com a imagem do espelho ou da fotografia, esta imagem não fundamentalmente constitui o que somos. O *eu* não é conversível em imagem, mas na morte o corpo, que outrora era vivo e eternamente em movimento, vira somente imagem através da figura corporal destituída de

²⁶ Eleonora Fabião em “Corpo Cênico, estado cênico” no livro *Ações: Eleonora Fabião* (2015), Rio de Janeiro: Tamanduá Arte.

²⁷ Tania Riveira em Comunicação Oral na disciplina Autobiografia e Outras Ficções do PPGCA-UFF.

vida. Quando morre, o ser não mais se encontra em seu corpo, mas é na imagem deste corpo que ele se transforma aos olhos dos vivos. (BELTING, 2014)

“O horror da morte consiste em que, aos olhos de todos e de repente, o que ainda há instantes fora um corpo que falava e respirava se converte em imagem muda.” (BELTING, 2014, p. 183)

A ausência é colocada como a condição originária da imagem porque a imagem pode buscar a representação, mas ela não é o representado de fato. Belting coloca que o enigma da morte é o enigma da imagem porque ambos se constituem pela presença paradoxal de uma ausência. No caso da morte, o corpo que está ali somente como imagem e que rapidamente irá se decompor denota a ausência da presença do *ser vivo*. O mesmo ocorre com a fotografia, se a fotografia pretende a produção de uma imagem é somente porque não há como abarcar o *ser* em imagem. O enigma da imagem, portanto, é o enigma da morte porque na morte tudo o que resta é o corpo destituído de vida e o corpo nada mais é do que imagem.

Jean-Marie Schaeffer desenvolve a questão do corpo como imagem a partir de uma produção ligada ao desenvolvimento teológico da cultura ocidental. Em “O Corpo É Imagem”, o autor diz que “Temos o hábito de dizer que a cultura ocidental é uma cultura da imagem, entendendo que nossa relação conosco e com o real é profundamente moldada por esquemas, estereótipos e ideais que são encarnados em imagens.” (SCHAEFFER, 2008, p. 127) A hipótese desenvolvida é a de que a importância das imagens não é algo natural, mas tem ligação com o lugar do pensamento do corpo em nossa cultura cristã, em contraponto à tradição oriental, que evita a representação do corpo enquanto corpo.

A tendência de pensar as questões de corpo e imagem em conjunto decorre de três fatores geradores: o dualismo que separa alma e corpo; o criacionismo monoteísta, que parte do mito do pecado original, responsável pela queda do homem, que introduz a dessemelhança na relação com o Criador; e a encarnação, que compreende Deus feito homem (SCHAEFFER, 2008).

Deus, ser todo poderoso onipresente e onisciente, é inapreensível e irrepresentável e está além de toda imagem. Entretanto, na tradição cristã, através da Encarnação, Deus aparece sob uma forma que relaciona a transcendência do espírito e o corpo do homem, se produzindo em imagem. “Por intermédio de Cristo, Deus ganha rosto e se faz visível para o homem.” (SCHAEFFER, 2008, p.128) É através da encarnação em Cristo que Deus se produz em imagem apreensível ao olho humano. Cristo é a corporificação humana de um ser incomensurável e a encarnação é o processo em que se cria um outro a partir de uma relação que ao mesmo tempo contém, é e se assemelha a algo que outrora não poderia ser apreendido pelo olho humano.

Com efeito, a partir do momento em que Deus encarna, assume a figura humana, como evitar que, além de uma relação de semelhança, isso não instaure um verdadeiro parentesco entre o Modelo e o homem-imagem?

A passagem do Deus-modelo a um Deus-espelho vai resultar então na interiorização do modelo. (SCHAEFFER, 2008. p.130)

Schaeffer afirma que o corpo humano é profano por natureza, mas a partir de uma imagem conforme com um modelo de perfeição, a tradição da arte na Renascença se desenvolve de modo a buscar uma harmonia nas proporções pensando a imagem a partir do “belo”. A pintura nesta época se proporia a “fundar a beleza visível do corpo humano sobre uma harmonia interior.” (SCHAEFFER, 2008, p. 131). Isso ocorreria através do nu, o qual seria atributo do ser humano, devido à sua associação com a espiritualização e proporções de seu corpo em contraponto ao corpo animal. “Portanto, o nu não é nem a nudez da criatura, nem a opacidade do corpo animal, nem a carne do corpo sexuado; é, muito pelo contrário, seu desmentido (ou sua negação) mais forte.” (SCHAEFFER, 2008, p. 131)

O autor se pergunta, então: o que ocorreria quando o corpo toma forma sob um olhar desejante? Ele se colocaria sob o olhar de um outro corpo, substituindo, assim, o ideal espiritualizado do belo “pelo comércio dos corpos situado sob o signo da pulsão escópica. A sexuação do corpo – e especialmente do corpo feminino – sempre foi, portanto, um perigo para o nu, perigo do risco de ver a bela imagem decair em pornografia.” (SCHAEFFER, 2008, p. 131)

Schaeffer coloca ainda que a imagem fotográfica possui a necessidade técnica de ser uma impressão do corpo em sua presença física e sexuada, fazendo assim com que, ao se manter fiel às suas especificidades, mostraria o corpo em sua presença obstinada, distanciando-se da ideia do belo ideal. Entretanto, com os efeitos de impressão da imagem produzida pela fotografia, a mesma possuiria a capacidade, melhor que qualquer imagem, de ludibriar e iludir a realidade trazendo “ficções que imitam a imagem conforme, celebrando a coincidência improvável da realidade e do ideal.” (SCHAEFFER, 2008, p. 132)

É interessante observar a diferenciação que o autor faz do que trataria como imagens pornográficas e eróticas: a imagem dita erótica teria um caráter coincidente com o ideal harmônico e belo, em detrimento da natureza profana natural do corpo humano. Enquanto isso, para que a imagem decaísse em pornografia, ela se colocaria em primeira instância sob o olhar de um outro corpo desejante e explicitaria o caráter sexuado do corpo humano. Pela visão de Schaeffer, então, seria possível que disséssemos que haveria um tanto de verdade da natureza humana no que ele chama de imagens pornográficas.

O autor neste texto fala somente uma vez a palavra “pornografia”, quando a coloca como um perigo para o nu (especialmente o feminino). A pornografia, para ele, demonstraria o corpo humano

sexuado como é, distante do ideal belo, ao mesmo tempo em que necessitaria da presença do olhar de um outro ser desejante para tomar forma. O outro aqui se mostra presente como na suscitação do desejo para Freud e Butler. O outro desejante, para Schaeffer, está inscrito na pornografia e é sua presença que fundamenta o distanciamento de um ideal belo inexistente.

É durante o Renascimento, portanto, que os artistas passam a buscar o ideal belo na pintura e a figura humana recebe um novo *status*. O corpo humano passa a poder se tornar veículo da imagem idealizada através do foco nas proporções harmônicas em uma incessante procura pelo belo ideal. É através da pintura que os artistas buscam explicitar esta harmonia interior de uma imagem modelo, em especial na retratação do nu, que seria a negação do corpo sexuado, conforme afirma Jean-Marie Schaeffer.

Vivane Matesco em *Corpo, Representação e Imagem* (2009) afirma que o olhar que constrói o nu no Renascimento é o da interioridade espiritual. O nu seria o corpo equilibrado, ideal, “remodelado”, enquanto a nudez denotaria um estado de corpo sem vestes, embaraçado e indefeso.

A sexualidade dos corpos, sobretudo do corpo feminino, no entanto, sempre foi um problema para o nu. Mesmo em sua origem grega, a nudez masculina e a feminina não tinham o mesmo estatuto: enquanto os jovens participavam dos jogos nus, as mulheres vestiam-se; (...) É interessante observar como a própria história da arte constrói seu discurso a partir da repressão da sexualidade. Na verdade, só conhecemos os nus gregos através de cópias romanas e de objetos como moedas, estatuetas de mármore, bronze, argila. Como seu conhecimento é construção realizada a partir de sua repercussão, as cópias variam a partir do momento em que foram interpretadas. (MATESCO, 2009, p. 25)

Há uma negação do corpo sexuado, como é colocado por Schaeffer, que perpassa a história da arte. Desde a primeira vez que o termo pornografia foi usado na história da arte²⁸, o lugar da sexualidade era reservado aos anseios masculinos. As mulheres estavam nas imagens, mas elas eram produzidas e vistas somente pelos homens. Ao longo do século XIX nas cidades europeias a pornografia denomina um conjunto de medidas urbanistas de controle das atividades sexuais no espaço público e presença de mulheres solitárias nas ruas oferecendo serviços sexuais (PRECIADO, 2017). A pornografia, portanto, desde seu início, é utilizada como meio de controle dos corpos. Dos que estão retratados nas imagens e dos que as consomem.

“...pornografia como categoria higiênica é, sobretudo, assunto de regulação da sexualidade das mulheres no espaço público, assim como da gestão dos serviços sexuais das mulheres fora das estruturas institucionais do matrimônio e da família. Dentro das retóricas do higienismo, a pornografia é uma técnica de vigilância e domesticação das políticas do corpo (ou de corpos políticos) que forma parte do que Foucault denomina o dispositivo da sexualidade, característico das tecnologias de poder do século XIX. A pornografia é o braço público de um amplo dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade feminina na cidade moderna. (PRECIADO, 2017, p. 29)

²⁸ Conforme dito no capítulo 2, o termo foi utilizado pela primeira vez pelo historiador C.O. Muller para designar imagens e estátuas descobertas nas ruínas de Pompéia. As obras foram, então, segregadas a um espaço denominado Museu Secreto, no qual apenas a aristocracia masculina podia entrar. (PRECIADO, 2017)

Se aqui estamos tratando da sociedade ocidental ao longo século XIX, no fim do século a situação não era tão diferente assim. Com a evolução da máquina fotográfica e a popularização das câmeras portáteis²⁹, os mecanismos de produção de imagens foram progredindo ao longo dos anos. A imagem passa a se difundir através de revistas, da televisão e, nos anos 90, da internet. A produção de imagens eróticas acompanha estas mudanças e vai sofrendo modificações ao longo do tempo. Esta alteração é explorada por Giorgio Agamben no livro *Nudez*, no qual, conforme visto anteriormente, o autor afirma que a “evolução” da fotografia erótica haveria levado ao descaramento (perda de rosto) das modelos presentes nas imagens.

Há em sua investigação uma característica teológica, assim como na visão de Schaeffer. Se no início, a fotografia erótica retratava as mulheres como vítimas de um olhar furtivo, hoje em dia, o que ocorre é um descaramento das modelos. Este descaramento, que passa a ser a contrapartida necessária da “nudez sem véus”, imprime a perda de rosto, de identidade (não como objeto de si para si, mas como ato), do que constitui o ser. Estas imagens que foram se proliferando ao longo dos anos e ficaram cada vez mais populares e acessíveis na pornografia *mainstream* seriam, a meu ver conforme dito no Capítulo 2, a epítome da pornografia como indústria, como consumo, como produto. Na qual imagem e sujeito que a consome são recipientes de algo, um algo que não suscita o jogo entre sujeitos inerente ao campo do desejo, mas algo de outra ordem, do social, do capital, do todo, talvez da produção de subjetividades coletivas através de relações de poder.

Podríamos decir que lo que excita en la pornografía es que el sujeto pornificado no puede controlar su fuerza de producción sexual, que la haya declinado en función de un espectador todo-poderoso que, a su vez, a través de la representación, se vea des-subjetivado, reducido a su respuesta masturbatoria.

[...] reducir el cuerpo del espectador a receptor involuntario de estímulos eyaculantes, poner al espectador en la posición de la puta, la perra, del ano universalmente receptor y privado de toda decisión sexual. (PRECIADO, 2008, p. 182)

Paul Beatriz Preciado supõe a pornografia como produtora de estímulos decorrentes da máquina capitalística que perpassa tudo o que é produzido na sociedade. A pornografia como tal despe o espectador de agência ao colocá-lo como receptor involuntário do produto que vende. O autor (2008) fala sobre uma sociedade regida pelo *fármaco-porno-poder*, algo que se coloca como da ordem industrial. Há algo nessa indústria que produz imagens de forma distante ao jogo que é suscitado no erotismo, é algo da ordem do consumo, que visa o estabelecimento de uma relação de poder. Como mercadoria, são imagens construídas para um público-alvo que as consome e, dentro deste mecanismo, há um propósito que se retroalimenta conforme vai sendo atingido.³⁰

²⁹ A primeira câmera fotográfica portátil começou a ser vendida em 1886 pela Kodak. (GODINHO, 2018)

³⁰ À medida em que o indivíduo vai consumindo as imagens pornográficas, ele passa a precisar de imagens cada vez mais extremas para atingir o mesmo nível de satisfação que atingia no início, de acordo com a pesquisa de Gail Dines (2010).

O jogo inerente ao campo do desejo é substituído por uma mercadoria que suscita respostas involuntárias ao espectador. As relações provocadas pelo erotismo são suplantadas por uma estratégia de consumo irrefreado de imagens que são produzidas unicamente para tal. O sujeito que no jogo do *entrelugar* do desejo é ao mesmo tempo sujeito e objeto e possui a presença de um outro circunscrita em si é reduzido ao consumidor, privado de vontades e desejos. O que suscitariam estas imagens, então? Seria a vontade de uma encarnação citada por Agamben?

O desejo é, antes de tudo, para Sartre uma estratégia voltada a fazer aparecer no corpo do outro a “carne” (chair). O que impede essa “encarnação” (ainda um termo teológico) do corpo não são tanto as vestes materiais e a maquiagem que habitualmente o cobrem como o fato de que o corpo do outro está sempre “em situação”. (AGAMBEN, 2014, p. 111)

A definição de Sartre me parece partir sempre de um só agente, um ser desejante, que quer fazer aparecer a “carne” em um outro, aquilo que nos torna animais, que constitui nossa existência, que nos despe da racionalidade, do inconsciente, dos próprios desejos. A carne por si só não é também um ser desejante, é morta, perecível. Quando em Bataille, o erotismo parte de uma vida interior de alguém para buscar um objeto de desejo exterior a si, ao tratar de um “objeto de desejo” de início poderia parecer que o autor está em congruência com a falta de agência exprimida por Agamben, mas posteriormente o mesmo coloca que “*O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão*” (BATAILLE, 2017, p. 53). “[...] o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco” (BATAILLE, 2017, p. 55). Podemos dizer que este “eu” que se perde em Bataille, este “eu” estável, indivisível, racional, consciente, é o mesmo “eu” que é fissurado numa real experiência com o outro, conforme a citação de Tania Rivera mais acima. É a imagem/objeto de si para si que é colocada em xeque na psicanálise, na arte e no desejo.

Demora-te sobre a minha hora.
Antes de me tomar, demora.
Que tu me percorras cuidadosa, etérea
Que eu te conheça lícita, terrena

Duas mulheres fortes
Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena
Mas voluptuosa, eterna
Como as fêmeas da Terra.

E a ti, te conhecendo
Que eu me faça carne
E posse

Como fazem os homens.

(HILST, 1980)

Que *eu* me faça carne.

O “EU” que se perde em Bataille com o erotismo é o mesmo eu que se faz carne de Hilda Hilst? O “EU” de Bataille, que é proposto com letra maiúscula no próprio texto do autor, me parece um EU substantivo, que é imagem, visão de uma identidade central de um indivíduo, a imagem de si para si, que a psicanálise pretende colocar em questão. Já o eu de Hilst soa mais congruente com o eu-jogo-sujeito-agente-objeto que compõe o ser. Ser que é verbo, sujeito e predicado, que se *faz carne* no jogo com um outro e, se fazendo carne, também se faz posse e possui. *Como fazem os homens*. Remeteria este último verso às relações de poder que permeiam as relações particulares e públicas na nossa sociedade? Que entende a mulher como posse e carne? Como “parte a ser diluída” no jogo do erotismo, conforme dissemos anteriormente que coloca Bataille? No jogo proposto por Hilst, entretanto, a própria narradora se faz agente desse processo, se coloca como carne, se possui e se entrega a uma outra, não há dissolução, há entrega, posse, conhecimento.

O verso “fêmeas da Terra” nos remete ainda à natureza animalesca humana e traz de volta o pensamento do sexo como a atividade rudimentar da qual trata Bataille. Ao conhecer uma a outra, entretanto, a narradora se coloca num jogo que parte desta esfera animal para chegar à vida interior, a qual, conhecendo um objeto exterior, se faz carne e posse. A carne de Bataille se encontra mais próxima da carne de Hilst do que da carne de Agamben porque é a carne que contém em si a transcendência, que constitui o ser, que é elemento fundamental do erotismo.

Derivada de uma vida interior, seria essa busca do erotismo a um objeto exterior, então, a procura de uma encarnação? Ou, digamos, um *encarnamento*?

O sufixo -ção exige um agente implicado por causas externas, é um “morfema agentivo/causativo” (OLIVEIRA, 2007, p. 92) como “punição” e “criação”, enquanto o sufixo -mento “tem agentes implicados por situações com causação interna” (IDEM, p. 93), como “enrijecimento”, “esclarecimento”, “florescimento”, entre outros. Pensemos, então, no que seria um *encarnamento*: algo que seria suscitado por uma causação interna e não por um agente causativo, algo da ordem do jogo entre o fora e o dentro, o eu e o outro, ao contrário da pressuposição de um agente centralizador hierarquizado.

Poderíamos, então, interpretar neste ponto a pornografia enquanto indústria, como suscitadora de um desejo através de imagens produzidas e construídas tendo em vista uma dita encarnação. Entendendo o -ção como da ordem de recipientes de um agente causativo externo, conforme nos

mostra a morfologia³¹ e entendendo o espectador como receptor involuntário de estímulos ejaculantes³². Desta forma, há um distanciamento da lógica do jogo do desejo, que descentraliza o EU, e do erotismo que parte de uma vida interior à procura de um objeto exterior de desejo. Esta encarnação, portanto, se relaciona à formatação de uma relação de poder de imagens, sem o jogo de sujeitos-objetos como conjunto de relações e processos.

A carne proposta por Bataille é a carne do sacrifício, que coloca o ser de volta a sua continuidade eterna, retirando-o da descontinuidade da vida terrena (que termina na morte), é algo análogo ao jogo do erotismo, que pretende atingir uma continuidade com um outro. Um devir, por assim dizer, que transcenderia a ordem do corpo. Caberia, portanto, usar o termo *encarnamento* como elemento do desejo e do erotismo, essa continuidade (ou eterna tentativa de, como colocava Bataille sobre o desejo sexual e sua tentativa de suprimir o abismo da margem dos corpos) posta em jogo, uma perda de *SELF*, do EU, formando assim um jogo entre sujeitos-objetos em que o eu e o outro se perdem internamente, e, desta forma, nos encontramos e somos os mesmos.

Falando de um *encarnamento*, então, na qual os agentes não são pontos individuais, mas um jogo entre pessoas, no qual ambas são ao mesmo tempo sujeito e objeto na busca de uma continuidade através do gozo, da *petite mort*³³, então como explicitar este *encarnamento* do desejo e este jogo de sujeitos através de um trabalho a partir *DE*³⁴ uma imagem?

3.3 - O Encarnado

Em *A Pintura Encarnada*, livro publicado em 1985, Didi-Huberman coloca a questão do desejo na pintura a partir de um conto de Honoré Balzac, *A Obra-Prima Desconhecida*. Neste conto, o aspirante a artista Nicolas Poussin e um pintor chamado Porbus encontram Frenhoffer, mestre da pintura e autor da obra que dá título ao conto.

A história se inicia quando Poussin e Frenhoffer visitam ao mesmo tempo o ateliê de Porbus e se deparam com uma tela representando a imagem da santa Maria Egípcíaca. Enquanto o jovem Poussin admira a genialidade da pintura, Frenhoffer ressalta sua falta de vida, dizendo que Porbus havia oscilado entre o desenho e a cor e esta infeliz decisão resultava em uma figura que não poderia mudar de posição, parecia colada ao fundo da tela. Faltava-lhe espaço e profundidade pois o pintor

³¹ (OLIVEIRA, 2007, p. 92)

³² Conforme colocado anteriormente por Paul Beatriz Preciado (PRECIADO, 2008, p. 182)

³³ Em francês, *petite mort*, literalmente “pequena morte”, é a sensação pós orgasmo, que se assemelharia à morte.

³⁴ Análogo, talvez, ao que aconteceria na psicanálise, que seria uma narrativa *DE* e não *SOBRE*, conforme colocado anteriormente.

não teria perseguido suficientemente a intimidade da forma, logo suas figuras se apresentavam, como não mais que “pálidos fantasmas coloridos” (BALZAC, 2012, p. 157).

Frenhoffer, então, com rápidas e pequenas pinceladas interfere na pintura de Porbus e a “conserta”, causando admiração nos dois artistas que o observavam. Poussin chega a pensar que era como se um demônio agisse pelas mãos de Frenhoffer, atuando contra a vontade do homem. É interessante notar a dualidade entre o terreno e o sagrado neste momento. Para que a pintura da santa fosse bem-sucedida e dotada de um sopro de vida, foi necessário o toque de Frenhoffer, um toque que parecia possuído, aos olhos de Poussin. O outro do santificado entra em questão neste momento, colocando o contrário (o infernal) como meio necessário de atingir a pintura viva.

Os três personagens vão então almoçar e durante este momento discutem a obra que dá título ao conto de Balzac. *A Obra-Prima Desconhecida* é uma pintura de Frenhoffer que nunca fora vista por ninguém. Porbus tenta convencê-lo a mostrá-la, mas não obtém sucesso. Frenhoffer afirma que a obra ainda não está pronta e diz que falta ainda encontrar uma mulher que o fizesse ver “a natureza divina, completa, o ideal enfim” (BALZAC, 2012, p. 164).

Três meses depois, Frenhoffer se encontra desiludido com sua pintura e Porbus lhe oferece uma saída: Poussin deixaria que Frenhoffer pintasse Gillette, sua amante, contanto que o pintor os deixasse finalmente ver a obra-prima desconhecida. Ao ver o quadro terminado, entretanto, Porbus e Poussin acreditam se tratar de uma brincadeira, pois a tela é um amontoado de cores e linhas confusas. Há apenas um detalhe discernível na pintura que intriga os homens, um pé vivo. Entre todo o caos, saía um pé vivo, que por um momento faz com que Porbus e Poussin acreditassem que se tratava mesmo de uma mulher embaixo da tela.

Frenhoffer estava certo de que os dois pintores conseguiriam ver a mulher que a tela era – não “representava”, era³⁵. Entretanto, nada conseguiam discernir além do pé vivo.

- Quantos gozos nesse pedaço de tela! – exclamou Porbus.

O ancião, absorto, não os ouvia, e sorria para aquela mulher imaginária.

- Mas, cedo ou tarde, ele se aperceberá que não há nada sobre a tela – exclamou Poussin. (BALZAC, 2012, p. 176)

Porbus, então, afirma para Frenhoffer “Vede!”, e é neste momento que o artista contempla sua criação e passa a exclamar “Nada, nada! E ter trabalhado dez anos!” (BALZAC, 2012, p. 177). Confrontado com este aparente “nada” em seu trabalho, Frenhoffer cobre a obra e após a saída de Porbus e Poussin, atea fogo aos quadros e morre junto com eles.

³⁵ “Estais diante de uma mulher e procurais um quadro. Há tanta profundidade nesta tela, o ar é aí tão verdadeiro, que não podeis mais distingui-lo do ar que nos cerca. Onde está a arte? Perdida, desaparecida! Eis as formas verdadeiras de uma moça.” (BALZAC, 2012, p. 174) – dizia Frenhoffer sobre a obra-prima agora conhecida.

A análise deste conto é essencial ao desenvolvimento da questão do encarnado na pintura porque Frenhofer acredita ter conseguido, por fim, uma façanha nunca alcançada na história da arte, transformar a pintura em carne. Enquanto a obra-prima desconhecida se mantém desconhecida aos olhares alheios – neste caso, de Poussin e Porbus – o autor considera haver mesmo criado uma mulher através de sua obra, a qual se referia como Catherine Lescault. Não era imagem que estava ali, era carne, uma mulher de verdade.

É interessante notar que no início do conto, Frenhofer acredita estar próximo do término de seu quadro, afirmando que faltava somente encontrar uma mulher de beleza perfeita, ideal. Para tal, ele diz que iria “ao inferno da arte para de lá trazer a vida” (BALZAC, 2012, p. 164). Havia, portanto, a necessidade de uma presença feminina para que o quadro se tornasse criatura viva. Uma presença feminina mesmo que contra sua vontade. Gillette somente adere ao pedido de Poussin porque o amava, mas diz que acatar o solicitado por seu amante a faria perder-se: “ (...) isso seria perder-me. Ah, pôr me a perder por ti! Sim, isso é tão belo! Mas tu te esquecerás de mim. Oh, que péssima ideia tiveste lá!” (BALZAC, 2012, p. 167). É sinalizado neste ponto a perda de um caráter de sujeito desejante de Gillette, que acaba por subjugar seus desejos em função do amante. Gillette, então, se coloca como musa, como imagem-objeto ao olhar de Frenhofer, para que este possa finalizar sua obra-prima. Há uma exaltação maior da mulher-pintura, Catherine Lescault, do que de Gillette, a mulher-carne-e-osso do conto. Frenhofer chega a dizer que “Essa mulher não é uma criatura, é uma criação” (BALZAC, 2012, p. 171) sobre Catherine.

Nos deparamos, então, com a presença de duas mulheres em *A Obra-Prima Desconhecida*, a mulher-carne e a mulher-criação. A mulher-carne se coloca como objeto para que a mulher-criação possa ter vida, ela é subjugada ao olhar do pintor para que este possa terminar seu quadro. Será que o pé vivo haveria sido pintado antes ou depois da presença de Gillette no ateliê? Será que o ponto de inflexão do quadro seria decorrente da presença da mulher-criatura? Ou será que Gillette teria inspirado a profusão de “cores confusamente amontoadas e contidas por uma infinidade de linhas bizarras que formam um muro de pintura” (BALZAC, 2012, p. 175)? Ou mesmo ambos? Nunca saberemos.

A presença de Gillette não é necessária ao arremate do quadro devido à nudez, mas à presença da *carne*, propõe Didi-Huberman. A carne seria ao mesmo tempo a exigência e a falta, o limite de todos os quadros, pois toda pintura é sempre tinta sobre superfície – exceto na obra-prima desconhecida de Frenhofer – a carne nunca poderia estar presente em uma tela porque “a tela é aquilo mesmo que nos faz ver que um corpo pintado é uma não-vida” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 30).

Didi-Huberman observa que em nenhum momento Frenhoffer fala do olhar de Catherine; a pele é o que é exaltado, uma pele viva que olha o pintor, “(...) pois é a carne que o olha. Assim, o efeito do pano (“muro de pintura”, “nada, nada”) seria como a queda e o único vestígio possível desse delírio da pele na ordem do sentido pictórico, ou de sua significância (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 60) É a carne que olha Frenhoffer e que ele inicialmente acredita poder fazer ver a Porbus e Poussin e é somente de perto que isto pode ocorrer. O artista acredita que somente estando próximo possa se ter o efeito da realidade, que é apenas superando o abismo da distância que seus amigos poderiam acessar a carne da obra. “Por querer a própria carne, e não seu desenho, sua miserável silhueta, Frenhoffer não terá obtido senão um fragmento, um fulgor” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 63). Porque a carne é a tarefa do impossível. Trazer a carne para dentro da pintura é uma atividade fadada ao insucesso porque a pintura nada mais poderá ser que pintura. Seria, então, a pintura a própria tarefa do impossível?

Pensando a ligação entre desejo e pintura, Didi-Huberman pensa o encarnado na pintura como decorrente do uso da cor/do colorido. Este seria um colorido-limite, que a pintura tentaria alcançar, mas que nunca haveria sido realizado num quadro por ser o “colorido da vida”. Um colorido através do qual a pintura poderia se imaginar como ao mesmo tempo corpo e sujeito, “colorido da vicissitude e, portanto, do despertar do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 37). Um colorido do impossível. Ou um colorido impossível.

Para Didi-Huberman a *cor-limite* existe em um jogo frágil, vacilando de plano em plano no espaço. Ele não vê a cor como uma superfície formal, mas fala de uma superfície pintada que seria como uma pele. A pele, neste caso, é entendida como uma interposição entre o sensível e o sentir, é a derme como órgão de contato com o mundo externo, uma membrana. “Aliás, nem mesmo a pele é uma superfície. Seu conceito não para de hesitar entre o tegumento (o que recobre) e a derme (o que descobre ou despoja, segundo a etimologia da palavra).” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43) Isto é, a pele é o que cobre e o que descobre ao mesmo tempo.

Referindo-se à constante invocação da carne nos textos sobre a pintura, Didi-Huberman analisa o sentido do termo encarnado que designaria o dentro, o informe do interior do corpo, e, ao mesmo tempo, a superfície, uma pele. [...] O encarnado seria esse ato de passagem, a oscilação entre superfície e profundidade, uma trança temporalizada entre o branco e o sangue. Lugar de diálogo com as coisas e com os outros, nossa pele é esse entre, define uma marca e é marcada pelo mundo: vemos pela superfície, mas essa fronteira significa espaçamento e revela um olhar mais profundo. (MATESCO, 2011, p. 171).

A superfície é sempre um ponto de contato e caracteriza uma extremidade. Usualmente usamos o termo para tratar de um exterior, mas neste caso, esta pele-superfície compreende também seu interior, encontro entre dois extremos – o dentro e o fora – que constitui o *entre*. A pele que marca o mundo e é marcada por ele é o *ato de passagem* que nos permite sentir o outro e vice-versa. Quando pensamos no *entrelugar* do desejo como o que outrora haveria sido parte de mim e do outro – do bebê

e do seio materno – pensamos também na pele que permite este contato. O mamilo e a boca são membranas ainda mais sensíveis que a epiderme, e são o ponto de contato essencial entre o bebê e sua mãe e não acidentalmente entre o eu e o outro no contato sexual. É a pele de Catherine Lescault que olha Frenhoffer, a pele é o *entre* que se coloca na beira do muro da pintura e do desejo.

É através do beijo entre duas bocas (dois buracos) que se inicia o movimento constitutivo do contato com um outro, que por alguns instantes compartilha conosco a mesma cavidade, morada de duas línguas que se acariciam e compartilham saliva. É a tentativa primeira de se colocar em continuidade com um outro – constituinte do erotismo – através de um *entre* compartilhado, a membrana sensível da boca que oscila entre superfície e profundidade, que ao mesmo tempo produz saliva e ingere o leite – e os alimentos – que nos mantém vivos.

A boca inclusive já foi objeto de escrutínio de Georges Bataille em verbete escrito por ele em 1930³⁶. A boca é colocada por ele como a proa dos animais, o começo. O ser humano, entretanto, tem uma arquitetura mais complexa que os animais e não é possível afirmar categoricamente onde começa e onde termina, mas a boca ainda é o

(...) orifício dos impulsos físicos profundos: vemos, ao mesmo tempo, que um homem pode liberar esses impulsos ao menos de duas maneiras diferentes, no cérebro ou na boca, mas tão logo esses impulsos se tornam violentos, ele é obrigado a recorrer à maneira bestial de liberá-los. (BATAILLE, 2018, p. 192)

A questão do encarnado na pintura designa também este *entre* que se coloca em jogo no erotismo, um *entre* que é pele, contato, dentro e fora, um *ato* de passagem, conforme coloca Viviane Matesco. É importante ressaltar o uso do *entre* como *ato* de passagem. Não é de um ponto fixo que tratamos aqui, é de um *ato*, um movimento incessante

Como no erotismo, há um jogo na criação e na pintura que se distancia de elementos objetivos de uma narrativa, são elementos outros em jogo em um constante devir, um jogo entre consciente e inconsciente, eu e outro, pincel e tinta, pincel e superfície, pincel e mão, mão e braço, braço e corpo, corpo e superfície, superfície e corpo, corpo e tinta. Tinta e gesto. A pintura se dá, a meu ver, como algo mais próximo da ordem da experiência: “A experiência atinge, para terminar, a fusão do objeto e do sujeito, sendo como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido” (BATAILLE, 2016 p. 39). Efetivamente, talvez, a pintura seja a eterna *tentativa* da experiência, da fusão do objeto e do sujeito, do não-saber e do desconhecido.

Na verdade, o encarnado seria o colorido infernal por excelência, pelo fato de ser menos o predicado colorido de tal substância localizada que o fenômeno-índice do movimento mesmo do desejo sobre a superfície tegumentar do corpo. Movimento e desejo fazem, justamente, o extremo, o para além, o inferno da pintura. O encarnado não seria nada além do dever-ser do colorido. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 82)

³⁶ O verbete “A Boca” está contido no “Dicionário Crítico” de Bataille na Revista *Documents*, editada por ele.

O *encarnamento* na pintura, portanto, é um movimento contínuo que não se conclui, há um desejo que busca sua completude, mas não se finaliza, habita um limite, um dever-ser que é eterna margem de contato, *ato de passagem*, um possível *entrelugar*. Assim como no jogo do desejo entre os corpos vivos, entre o eu e o outro no erotismo de Bataille (2013), há uma tentativa de se finalizar o movimento e se ver em continuidade com um outro. Há um jogo. Como então explicitar este jogo e empregá-lo como forma de subversão a partir de uma imagem já construída?

As imagens produzidas pela pornografia comercial não apresentam o jogo inerente ao campo do desejo, conforme observamos anteriormente. Há algo de outra ordem sendo posto ali, algo que estabelece uma hierarquia, uma relação de poder, algo da ordem do consumo, como vimos em Gail Dines (2010). Algo que não suscita uma qualidade de criação, conforme afirma Eliane Moraes.³⁷

O erotismo, o desejo e o encarnado na pintura colocam em xeque o sujeito como ponto fixo. É no *ato de passagem* que se constitui o *entrelugar* entre o eu e o outro. No erotismo, *eu* me perco, me dissolvo à procura da continuidade com um outro, que nunca se completará. Na pintura, a procura pela carne será sempre isso, procura e nada mais, pois o encarnado é não mais que um dever-ser do colorido. E no desejo, há um *entre* implícito, a eterna busca de um objeto perdido que outrora faria parte de mim e do outro.

Na arte, há um jogo latente entre espectador, criador e criatura/objeto de arte, um jogo que dispensa a hierarquia, o sujeito não corresponde a um lugar fixo na perspectiva, não há uma posição unificada de sujeito e, portanto, uma hierarquia binária entre sujeito-objeto. Ao mesmo tempo em que o desejo não é um atributo do sujeito, mas implica um jogo entre sujeito e objeto³⁸, a experiência da arte se dá neste mesmo lugar. Há a explicitação de uma fragmentação fundamental de si na arte e no erotismo que a pornografia não alcança. O desejo lida com a desordenação das estruturas fechadas que constituem o *eu*, com a procura de um objeto que haveria sido parte de mim e de um outro ao mesmo tempo, lida com a busca de uma continuidade com um outro que é parte constituinte do processo de criação.

O corpo torna-se lugar de transgressão realizada mediante deslizamentos nos quais seus fragmentos se enredam em uma série de associações que deslocam seu sentido familiar. Assim, a parte é afirmada em sua obscena fragmentação apagando sua integração na totalidade e impossibilitando a construção de uma imagem de corpo completa. Essa fragmentação e esse deslocamento constituem o que Bataille chamaria mais tarde de erotismo. (MATESCO, 2016, p. 159)

³⁷ Conforme visto anteriormente, Eliane Moraes não faz uma diferenciação dialética entre o erótico e o pornográfico, mas aceita a existência de uma “pornografia comercial”, um tipo de pornografia formatada que não suscitaria a fantasia e a criação (MORAES, 2013). É desta pornografia que estamos tratando aqui, a pornografia *mainstream*, como indústria, conforme é colocado por Gail Dines (2010).

³⁸ Tania Riveira em Comunicação Oral na disciplina Autobiografia e Outras Ficções do PPGCA-UFF, dia 03 jul 2018.

Há algo de erótico no encontro com a arte e especificamente com a pintura. O erotismo para Bataille é a eterna tentativa de se colocar em continuidade com um outro, colocando em questão a ideia de um eu identitário fechado. Esta ideia já é confrontada mesmo no início da constituição do movimento do desejo para Freud, na qual há um outro inscrito e um *entrelugar*, que é ato de passagem, entre o eu e o outro. Acredito que a pintura tenha a possibilidade de colocar em jogo estes mesmos elementos. O jogo que se cria quando se pinta alguma coisa é um jogo que se pode dizer erótico, é uma tentativa eterna de se colocar em continuidade com um outro – este outro que sou eu mesmo, ao mesmo tempo em que também é o outro da superfície e o outro que verá a pintura no futuro. A arte coloca o tempo todo este outro em cena. O próprio comportamento da tinta já admite uma perturbação incontrolável. A forma como ela escorre, como elas se combinam entre si, a variação de intensidade e tonalidade conforme à pressão aplicada, à mistura preparada, à quantidade de solvente utilizada.

Se a pintura pode suscitar estas relações, como, então, transformar através dela as imagens pornográficas? Como traduzir este *entrelugar* do desejo? Como produzir estratégias de *encarnamento*, ao invés de encarnação? Algo que pressuponha um jogo, um entre-limites, uma perda do EU como imagem, da ordem descontínua da vida? Um ato de passagem? Como habitar o muro da pintura e explicitar o jogo do desejo?

O limiar entre a abstração e o figurativo me parece uma margem em que se pode produzir dobras e pontos de contato de uma descontinuidade que se quer contínua. Pintar, por si só, como ato análogo ao erotismo, é algo que parte de uma experiência interior para se concretizar em um objeto de desejo através de uma matéria de contato (a tinta/o gozo, a pele/o papel) e desta forma faz emergir nesse objeto de desejo um caráter de sujeito, um movimento de continuidade, a qual seria inatingível, de acordo com Bataille (2017). Sujeito encarnado em objeto³⁹. E por “sujeito” aqui se entende o jogo entre o consciente e o inconsciente, o eu e o outro, a imagem do eu e eu como ato, o outro como me percebo e o eu que o percebe.

Este limite entre o abstrato e o figurativo poderia se dar como o não lugar entre o corpo e eu? “Entre o corpo e o eu, o encontro é manco, e obriga a uma instabilidade, uma falta de lugar que é encarnada pela mulher – ou melhor, em termos psicanalíticos, pela feminilidade.” (RIVERA, 2005, p. 65) Esse não lugar (ou *entrelugar*?) poderia ser, da mesma forma, onde acontece a experiência do eu com o outro? A ideia do EU é informe, assim como a vida e o desejo. O *entrelugar* não prediz uma forma, a *cor-limite* de Didi-Huberman não prediz uma forma. Tudo nos escapa e é justamente por nos escapar que se faz potente. Como, então, explicitar o que nos escapa através de um trabalho a partir *DE* uma imagem inicialmente produzida para suscitar uma resposta masturbatória como

³⁹ Tania Rivera em Comunicação Oral na disciplina Autobiografia e Outras Ficções do PPGCA-UFF, dia 08 mai 2018.

substituta ao jogo do desejo? Como compor em pintura este jogo de *encarnamento* inerente ao desejo e ao *entrelugar* entre o eu e o outro?







Capítulo 4 – O Informe

Informe

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele 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 uma minhoca. Seria preciso, de fato, 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 contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 2018)

O informe é um verbete de Georges Bataille publicado na seção “Dicionário Crítico” da revista *Documents* em 1929. *Documents* foi uma revista francesa que reuniu textos⁴⁰ entre 1929 e 1930 e foi editada por Bataille⁴¹. O informe, apesar de pequeno verbete na revista, é tido como elucidativo de todo o processo de criação e montagem da mesma, denotando o engajamento da revista de se colocar como “documento” desclassificador que põe em movimento questões como forma e matéria.

Georges Didi-Huberman publica pela primeira vez em 1995 *A Semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, no qual se engaja em um trabalho de pensamento da imagem a partir de uma lógica que extrapola a questão puramente estética se baseando nas elaborações de Bataille. A partir de sua análise, o informe é destrinchado e a reflexão sobre a forma é salientada, através de um pensamento sobre uma dialética da forma:

É preciso então compreender, no mal-estar que a hipótese de uma “dialética das formas” fatalmente provoca, algo que estaria de fato, como anunciava Bataille, “obscuramente ligado a uma sedução profunda”. Essa sedução não é outra, senão a da própria imagem: a imagem que, em toda a tradição filosófica, não terá cessado de oferecer ao pensamento essa “sedução extrema no limite do horror”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 267)

À primeira vista, o informe pode parecer uma contra-forma, um contra-semelhante daquilo que conhecemos (ou julgamos que conhecemos), mas o informe é essencialmente um processo infundável de trabalho das formas. O informe não é a simples negação, mas a transgressão das formas. Entendendo que: “A transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredindo.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28), assim como a transgressão dos interditos de Bataille. O informe, analisado por Didi-Huberman, possui um caráter processual que se encontra sempre em movimento

⁴⁰ No posfácio da tradução das edições da revista *Documents* para o português, João Camillo Pena e Marcelo Jacques de Moraes colocam que *Documents* foi uma espécie de duplo dissidente da revista surrealista *La Revolution surréaliste*. No prefácio, Dennis Hollier afirma que *Documents* foi uma revista “agressivamente realista”.

⁴¹ Criada por Georges Bataille, Georges Wildenstein e d’Espezel, mas Bataille foi quem a encabeçou de fato. (BATAILLE, 2018)

e a visão acadêmica de que cada coisa possuiria uma forma definida estática é posta em questão através da abertura de um pensamento do impossível, exposto pelo informe.

O verbete do informe se inicia com a postulação do que seria o dicionário crítico que estava sendo proposto por Bataille: a seção estreante da revista *Documents* pretendia apresentar as tarefas das palavras e não seus sentidos. Enquanto os dicionários que conhecemos se preocupam com definições herméticas das palavras de um idioma diante de um dado formato, o “Dicionário Crítico” se engajaria em pensar o que as palavras engendram, fugindo de uma formatação fechada. O informe permite aberturas e o reconhecimento do que nos é essencialmente indefinível, no sentido não de definir o indefinível, mas de deixar que o indefinível ocupe o lugar de incognoscibilidade. O termo informe desclassifica ao invés de rotular e admite o processo em detrimento do resultado, ele propõe uma abertura e exalta a qualidade do não-saber como clausula primeira de um engajamento de trabalho sobre as formas.

Enquanto o pensamento acadêmico trata de dar uma roupagem ao que já existe, buscando a forma definida de cada coisa, o universo não se assemelharia a nada, diz Bataille no verbete. Para que o universo tomasse forma, ele teria que ter começo, meio e fim, cabendo em uma delimitação definida. Entretanto, é sabido que o próprio universo está em expansão⁴², fato primeiramente exposto por Edwin Hubble alguns meses antes da publicação do “Informe”. Acredito que não por acaso esta descoberta tenha ocorrido no mesmo ano em que Bataille escreveu sobre o informe. Esta nova informação provavelmente inspirou a formulação do verbete, pois reconfigurou tudo o que se sabia sobre o universo até então, expondo em tudo aquilo que nos rodeia uma qualidade intrinsecamente informe. Para entender a expansão do universo, Silva (2020) nos apresenta um experimento simples: pintar bolinhas em um balão vazio e, então, soprar até enchê-lo de ar. Conforme o ar entra, o balão se expande e as bolinhas afastam-se umas das outras. Como na gestação, expande-se criando distância para depois parir. E o parto é não é um fim em si mesmo, mas um novo começo que cria um ciclo interminável.

Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas, equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma crueldade nas semelhanças. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29)

⁴² A lei de Hubble estabeleceu uma relação entre velocidade e distância de galáxias distintas a partir de um ponto de referência (no caso, a Terra). Através do deslocamento de luz que as galáxias emitem, é possível observar a expansão do universo (SILVA, 2020). Curiosamente, Edwin Hubble estabeleceu estas relações em 1929, mesmo ano em que Bataille escreveu o verbete “Informe” em *Documents*. Hubble publicou seu artigo em março e Bataille deu à luz ao informe em dezembro.

O trabalho de parto das formas pode ser considerado o próprio *Big Bang* das formas, que de um ponto explodem gerando o informe, o infinito do universo, eternamente em uma expansão que transgride a definição e o engaja num movimento processual indelével.

Na área da astronomia há uma teoria que afirma que o universo não “nasceu” de um *Big Bang*. A famosa explosão haveria ocorrido, mas o universo não teria nele um ponto fixo de constituição, não tendo, portanto, começo, meio e fim. O universo, segundo Mario Novello⁴³, seria cíclico e passaria por períodos de contração e de expansão (VAIANO, 2020). Como num movimento de respiração (inspira-expira), então, o *Big Bang* não seria o ponto de partida, mas o ponto em que haveria um colapso da contração. Este colapso resultaria, então, na entrada de uma nova fase, a de expansão. E assim por diante.

É compreensível que o informe tenha surgido após a descoberta do universo em expansão, afinal se o que nos é mais exterior e que ao mesmo tempo que nos rodeia, nos compreende, não tem forma e está a todo tempo se expandindo, como postular que cada coisa tenha sua forma? Como conceber a formatação estética de uma imagem? Qualquer forma que uma imagem toma é apenas uma das possibilidades daquela imagem. Não existe uma forma final daquilo que é vivo e processual, existe o excesso. “O informe é o “excesso das formas, excesso nas formas, mais do que como sua simples rarefação.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 156) O informe, pressupõe Didi-Huberman, é o esmagamento que por excesso de aderência promove a abertura.

O *Big Bang* de um universo em expansão poderia-se dizer, então, ligado à concepção do informe. O informe como o próprio *Big Bang* das formas é a contração dos excessos que eclode em abertura e nunca se firma em um só ponto, porque quando está próximo de se contrair em dado ponto, gera a explosão que principia a alteração do paradigma do movimento, que vai da contração à expansão e vice-versa. Como a experiência do balão de bolinhas pintadas, o universo se expande e contrai como uma respiração, formando um eterno vai-e-vem. Acredito que seja um processo similar que inspirou Bataille a conceber o “Dicionário Crítico” em *Documents* e estabelecer o Informe como ponto de partida.

A questão da aderência que promove a abertura é encabeçada pelo conceito da semelhança. A primeira a coisa a ser posta em questão é a crueldade nas semelhanças. Há um caráter dilacerador na semelhança que é objeto de escrutínio no trabalho de Bataille e Didi-Huberman pressupõe a hipótese de que *Documents* foi o meio que Bataille encontrou de colocar à prova a própria noção de semelhança. As tarefas das imagens seriam:

Entre outras, a de pôr em jogo (na prática) e pôr em questão (na teoria), em um mesmo movimento, a noção de semelhança, isto é, a noção da relação visual mais evidente, e também

⁴³ Mario Novello é um cientista e cosmólogo brasileiro e um dos desenvolvedores da Teoria do Universo Eterno contida no livro *Do Big Bang ao Universo Eterno* (publicado em 2010 pela editora Ed Zahar).

a mais desconcertada, que podemos conhecer na vida cotidiana, como em nossa experiência das imagens da arte. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22)

Sobre a semelhança, Viviane Matesco coloca que:

Também o pecado original introduz a dessemelhança do homem em relação ao criador; ele passa a ser, então, apenas uma imagem decaída, expressa na fragilidade de seu corpo. A semelhança cristã é expressa hierarquicamente, pois fixa uma cópia que se assemelha a seu modelo, cujo inverso nunca deve ser dito, pois desclassificaria a relação de semelhança. Nesse contexto hierarquizado, produtor de interdito, a semelhança só pode ser encarada como objeto perdido. O nó filosófico da questão da semelhança e da figura humana consiste na evidência que reveste uma característica de interdição exemplar: quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supomos, normalmente, que elas não se tocam, que elas permanecem num distanciamento material mais ou menos afirmado, ou seja, a matéria não deve tocar a forma. A possibilidade dessa relação é introduzida pela doutrina da encarnação, pois permite compreender que, apesar do caráter irrepresentável de Deus, uma circulação possa existir entre Ele e o homem. (MATESCO, 2009, p. 17)

Nos deparamos novamente com uma característica teológica na questão da semelhança. O corpo humano seria *semelhante* à Deus e, como tal, seria fundamentalmente outra coisa, pois o semelhante nunca constitui de fato aquilo à que se assemelha. Conforme coloca Viviane Matesco, a semelhança prediz uma distância intransponível, de impossibilidade do toque.

A relação do homem com Deus que conhecemos mitologicamente é estruturada por um tabu. Adão e Eva no paraíso não eram no início seres humanos tal como somos. É através da transgressão do toque, quando Eva toca na árvore do conhecimento e come a maçã, que o pecado se institui. O interdito é fundamentado pela transgressão e o tabu se estabelece através da:

perda da própria semelhança. (...) É nesse sentido que toda a teologia cristã da semelhança maneja ao mesmo tempo uma estrutura de mito e uma estrutura de tabu, uma promessa de origem, se podemos dizer, e uma proibição que faz dessa promessa o intocável por excelência. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 34)

A semelhança é desde o início postulada através de um viés hierárquico que evidencia a diferença que a constitui. Quando o ato de tocar cria a culpa e o pecado, Adão e Eva passam à condição de seres humanos, tornando a semelhança em relação ao Criador o objeto perdido e eternamente buscado na tradição das religiões ocidentais. É na transgressão do toque que adquirimos aquilo que mais nos diferencia das qualidades divinas, o pecado é criado na contravenção do ato que se constitui no contato. A pele que pega a maçã é o *ato de passagem* entre o eu e o outro e o toque neste caso deve ser entendido através da ótica da pele como membrana, que permite o contato e cria uma relação entre dois elementos palpáveis. A maçã “entra” constituindo o pecado e desta forma a semelhança que Adão e Eva conservavam com Deus é perdida.

A encarnação de Cristo permite o toque, o contato, entre Deus e os seres humanos e este toque cria um outro, personificado em Jesus. Este outro é a imagem. Como coloca Didi-Huberman:

O retrato se assemelha ao retratado e a cópia, ao seu modelo, justamente porque o retrato não tem a substância do retratado, assim como a cópia não se encontra no mesmo “lugar” hierárquico – ontologicamente falando – que o modelo. Em suma, a “conformidade” ideal exige algo como a recíproca de uma “não-comaterialidade” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 38)

Há uma hierarquia entre modelo e cópia que Bataille em *Documents* procura embaralhar, perturbando as relações entre o alto e o baixo, há uma dupla significação que vemos em diversos de seus textos.

Bataille se refere a método pensado em termos de contágio dessaranjador. Como um dilaceramento prolongado, como uma rasgadura que passaria por contato, de sujeito a sujeito e de experiência a experiência, fundindo as semelhanças inconvenientes e materiais. Exprime sua empresa transgressiva ao reivindicar uma semelhança informe capaz de desfazer e decompor toda uma construção mítica da semelhança. Inverte a hierarquia do modelo e da cópia, embaralha todas as relações do alto e do baixo e com isso despedaça o tabu do tocar, sob o qual todo o mito cristão da semelhança parecia estar construído. (MATESCO, 2016, p. 158)

Como no trabalho *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth – *Uma e Três Cadeiras*, em português - que consiste na disposição de uma cadeira manufaturada exposta juntamente com a foto desta cadeira e um papel que trazia o verbete “cadeira” do dicionário. Os três elementos da instalação representariam, em termos simbólicos, cadeiras, mas somente um, de fato, seria uma cadeira.

Assim como no informe, o que está em jogo no trabalho de Kosuth não é uma contra-forma, senão uma contra-formatação. O informe de Bataille não é a simples negação da forma, é um conceito que contem em si a forma e a não-forma. A primeira frase de Didi-Huberman em *A Semelhança Informe* é “Melhor do que qualquer outro, Georges Bataille soube dilacerar a semelhança. Melhor do que qualquer outro, ele soube, de dilacerada, torná-la dilacerante” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19). Não se trata, portanto, de simplesmente negar a semelhança, mas talvez da tentativa de torná-la sua própria negação, uma representação que contenha em si seu caráter puramente representativo, seu próprio contrário. Pensando sobre o trabalho de Kosuth, as três cadeiras ao mesmo tempo que são cadeiras, não o são e até mesmo o próprio conceito de cadeira só existe porque nos foi passado culturalmente de alguma forma ao longo dos anos e ainda assim, nada mais é do que uma abstração, e não o objeto de fato. E, ainda, quando falamos em “cadeira” há uma infinidade inimaginável de possíveis tipos de diferentes cadeiras que podemos pensar.

Enquanto me pergunto como chegar à conclusão da reflexão sobre o informe e conseqüentemente deste trabalho, penso que talvez não haja conclusão definitiva. O informe não é um processo focado em resultados, é o processo focado no processo, e o *encarnamento* que proponho através da pintura é a eterna tentativa de encarnar o desejo em pintura porque o desejo é aquilo que é eterna tentativa. A psicanálise, conforme colocada no capítulo 3, trata de trabalhar nossos informes, colocando o sujeito, que se produz e reproduz a todo tempo, em questão e a arte também. As vezes temos somente que entender que o sentido, como substantivo, é justamente o sentido, como verbo.

Sobre o informe, Viviane Matesco coloca que:

É no artigo “Informe” que Bataille declara o papel de seu Dicionário – não de dar o sentido, mas as tarefas das palavras. Ele recusa então de definir o “Informe”: “Não é apenas um adjetivo tendo esse sentido, mas um termo servindo à desclassificar”; não é um motivo estável ao qual podemos nos referir, um tema simbolizável, uma qualidade dada, mas um

vocabulo permitindo operar uma desclassificação, no duplo sentido de depreciação e de desordem taxionômica. O que Bataille refere-se com “besogne” não é um sentido de uso, mas aos processos de repulsão e sedução surgidas através das palavras independentes de seus significados. Ela terá sempre um trabalho que é diferente da substância ou fundamento da sentença que a contém e aonde vai chocar e soar fora de lugar. Uma vez que a palavra é um evento, uma explosão de um potencial afetivo que efetua um vazio que possibilita uma energia que dilacera o sentido. Não é propriamente o sentido da palavra que importa, é o recalçamento trabalhando nas alegorias nas quais ela toma parte, é a inadequação que produz a heterogeneidade, uma falta que realiza uma fissura. (MATESCO, 2018)

O sentido da palavra não é o substantivo, a forma final, não é o significado. O informe trata de permitir o trabalho das não-formas, do engajamento das fissuras que as palavras provocam. A palavra é um evento, conforme coloca Viviane Matesco. E as imagens também o são. E entendo aqui o evento como algo que não somente acontece, mas algo que contém presente, passado e futuro, um acontecimento. O sentido da palavra passa a não ser mais o substantivo, mas o verbo, que provém das palavras como acontecimento, o que é sentido, como declinação do verbo sentir. Quando Bataille se dispõe a não mais oferecer o sentido das imagens, mas a *arefa*⁴⁴ delas, acredito que seja este pressuposto que esteja sendo colocado em questão, dessubstantivar para abrir, encarar o processo em detrimento ao resultado. Pensar talvez cada palavra como verbo, cada imagem como verbo, como potência de abertura que coloca em movimento.

A arte, a psicanálise, o desejo, o *encarnamento* e, agora, o informe se encontram aí, neste ponto, no verbo. Pensemos na palavra verbo: assim como no trabalho de Kosuth, é uma palavra que caracteriza uma ação, mas ao mesmo tempo que a caracteriza e significa, não a constitui essencialmente. É algo que contém e não contém e não é preso a um formato facilmente representável através de uma imagem substantiva e definitiva da palavra. A imagem estática representa mais facilmente uma cadeira (ainda que não a represente) do que poderia traduzir os verbos ligados a ela, como “sentar”, “pegar”, “colocar”, “atirar”, “jogar”. A imagem estática pode mostrar o antes, o depois ou o durante, mas não o verbo (que já contém em si presente-passado-futuro, ou a possibilidade dos mesmos). A imagem estática, a fotografia, é um corte no espaço-tempo, um trabalho de morte, como coloca Hans Belting (2014), porque é na morte que o corpo vira pura imagem, denotando paradoxalmente a presença de uma ausência.

Manoel Bandeira tem um poema que se chama Realidade e Imagem:

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
e desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,

⁴⁴ Conforme dito na Introdução desta dissertação, há um verbete “Chaminé de Fábrica” na sessão do Dicionário Crítico da mesma edição que contém a reflexão sobre o dedão do pé, que Bataille pressupõe o trabalho de seu dicionário mostrar o erro das definições que decorrem de uma abstração científica desassociada da realidade. As chaminés seriam mais “tubos de comunicação entre o céu sinistramente sujo e a terra lamacenta e fétida dos bairros de tecelagens e tinturarias” (BATAILLE, 2018, p. 130) do que “uma construção de pedra formando um tubo destinado à evacuação de fumaça a grandes alturas” (BATAILLE, 2018, p. 131). Não por acaso, esta foi a edição imediatamente anterior à que publicou o verbete Informe.

quatro pombas passeiam.

O arranha-céu em si não sobe nem desce, é estático, assim como a imagem que ele projeta. Esta imagem, entretanto, tem a possibilidade de subir e descer conforme seja seu referente, o céu ou a poça de lama. Enquanto a imagem pode subir e descer de acordo com um ponto de vista- e o faz, ao mesmo tempo-, quatro pombas passeiam. Presente-passado-futuro se encontram nessa estrofe, nas pombas passeando. A imagem parte de um *ponto*, um referente que é essencialmente incapaz de representar a realidade. A imagem fotográfica sempre parte desse referente pontual, é a criação precisa a partir de um referente limitado a um ponto, a objetiva da câmera.

Conforme escrevo, penso que talvez seja essa a razão da minha escolha por imagens estáticas do desejo, as fotografias, como ponto de partida. Ou seria do desejar- como verbo? Elas demonstram de forma mais intrínseca o caráter de véu que as imagens contêm em si. Toda imagem é véu, mas as imagens estáticas fotográficas conseguem explicitar melhor este caráter, enquanto nos vídeos, formados por quadros imagéticos estáticos um atrás do outro, entram em jogo outros elementos como o som e o tempo, contribuindo para a ilusão de uma continuidade. A imagem estática tem o tempo que você quiser que tenha, sempre. E ela é sempre uma ilusão, uma projeção, porque nada se mantém estático na vida real, nem mesmo o universo, que, como vimos, está em expansão.

Phillipe Dubois em *O Ato Fotográfico* coloca a fotografia como um gesto de corte e de passagem, algo que transporia “de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra” (DUBOIS, 1998, p. 168). O autor é categórico em afirmar que toda fotografia trataria, portanto, de “cortar o vivo para perpetuar o morto” (DUBOIS, 1998, p.169), um processo de mumificação que pretendia conservar e proteger o morto, paradoxalmente “salva-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer”. Como a imagem, que é o que se constitui pela presença paradoxal de uma ausência, como coloca Hans Belting (2014), a fotografia é colocada por ele como um trabalho de morte porque ela é pura imagem que não é o que ela busca cortar no espaço-tempo. Como o corpo na morte, ela é puro véu, tecido que cobre, petrifica e indica, mas não é em si presença.

A vida nunca será como a fotografia porque ela é verbo. A imagem de si para si, conforme nos coloca Judith Butler, não é conforme com quem somos porque somos verbo, somos verbo e substantivo ao mesmo tempo seres em processo. O próprio ser é informe, contém em si forma e não-forma, o que entendemos que somos, o que achamos que somos e o que de fato somos e agimos (porque o ser é agir). Talvez esteja aí um dos grandes desafios da psicanálise. Da arte. Do desejo. Do informe.

Ora, a “coincidência perturbadora” enunciada por Bataille pode aqui se generalizar, de certa maneira, e se estender à própria relação que se estabelece entre o processo de imagem – o acionamento de suas escolhas formais, especialmente de sua escala ou de seu enquadramento – e o que a imagem mostra, esse conteúdo de imagem proposto por Eli Lotar. Fazer imagens é realmente talhar nos corpos, e não apenas representar os corpos. É fazer da semelhança

produzida- trabalhada- “um exercício de crueldade”, como Bataille caracterizará, mais tarde, a atividade artística em geral. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 83)

O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente- pois teria bastado dizer deformação para nomear tudo isso -, de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por Bataille a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma se abre, se “desmente” e se revela ao mesmo tempo; em que a forma se esmaga, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma se aglutina, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência- à forma que ela desfigura mas não revoga-, para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e por devoração. O informe batailliano não designaria portanto nada além daquilo que visamos na expressão das “semelhanças transgressivas” ou das semelhanças por excesso, esses contatos incessantes capazes de impor a qualquer forma o próprio poder do dessemelhante. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 148)

































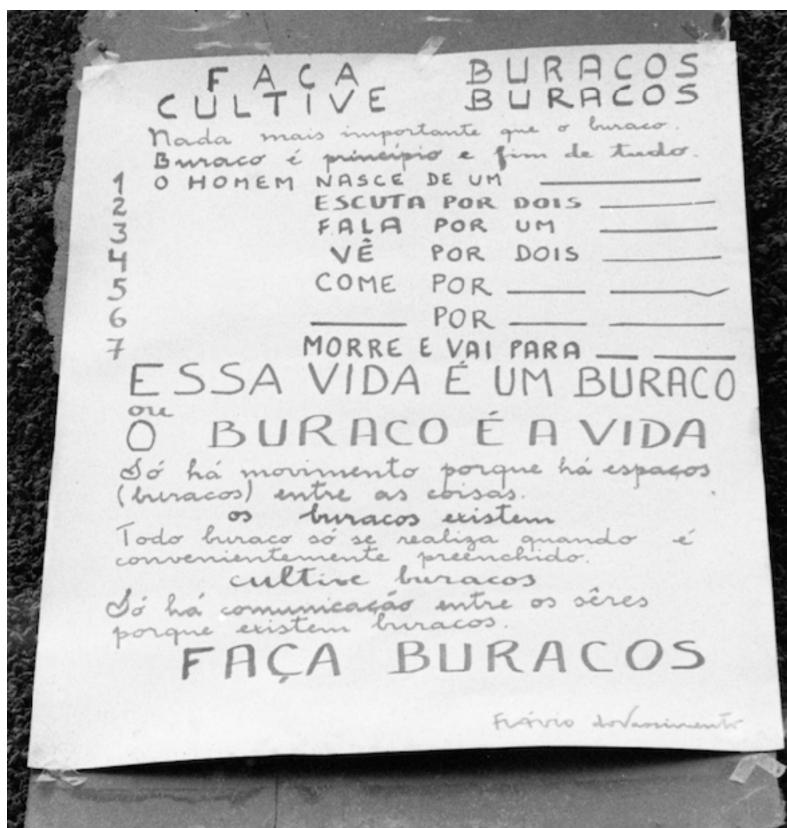


Capítulo 5 – Buracos

É por isso que, em *Documents*, as imagens surgem como objetos encontrados ao acaso, dessemelhanças sem laços – aparentes- de continuidade; é por isso que, conforme o próprio dizer de Georges Bataille, “as obras de arte mais irritantes” ali se põem lado a lado com “os fatos mais inquietantes, aqueles cujas consequências ainda não estão definidas”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23)

Na qualificação algo que me disseram ressoou forte. Como as imagens que eu estava mostrando não possuíam um claro referente para quem as via, elas eram inquietantes. O mesmo tipo de inquietação que se dê, talvez, quando as coloco no meio deste trabalho, durante meu processo de escrita. Ao ler esta passagem de Didi-Huberman, pensei nisso, na irritação, no não-saber causado por elas. A verdade é que o não-saber não é um estado confortável para nenhum de nós, estamos sempre a procura de um significado, algo que dê chão e sentido (o substantivo), algo com referentes claros já conhecidos. A falta de explicação é inquietante, mas talvez seja para ser, porque as próprias imagens pornográficas trazem em si uma inquietação. Na verdade, talvez todas as imagens tragam em si uma inquietação, a mesma que surge quando nos deparamos com a instalação das cadeiras de Kosuth.

Penso que essa inquietação possa produzir buracos.



O poema de Flavio Nascimento apresentado no Domingo Terra a Terra⁴⁵ em 25 de abril de 1971 nos oferece os verbos do buraco: cultive, faça, é, existem, fala, come, morre. O buraco só se realiza quando convenientemente preenchido. Cultive buracos, diz ele.

O buraco é o *entre*. Entre o eu e o outro há um buraco, entre eu e a imagem de mim há um buraco, entre o que quero dizer e o que você entende há um buraco. O desejo é aquilo que nos move através do buraco do abismo e não se concretiza nunca, só move. O erotismo tenta superar este abismo e só o evidencia ainda mais. A psicanálise trata de se inserir nos buracos e colocá-los em cena. A arte pode ser também um buraco, pois se coloca num *entre* e nele habita passando de um lado a outro. Há muros na pornografia, segundo Paul Beatriz Preciado, e há um muro de pintura na obra-prima desconhecida de Frenhofer. E nestes muros, há buracos. Há buracos em mim e em você. Há buracos em nós. Há buracos.

O buraco é o que gera movimento, que permite físsuras. É pelos buracos que sentimos o outro, é pelos buracos que a sexualidade se manifesta, é pelos buracos que continuamos vivos (os que entram e os que saem), é pelos buracos que a vida surge e acaba (o corpo como pura imagem que é enterrado... em buracos), é pelos buracos que nos movemos. O *encarnamento* proposto aqui é a tentativa de se jogar no buraco, habitar o buraco, ser o buraco, é o substantivo derivado do verbo que coloca o informe do buraco em movimento.

Primeiramente, há buracos nos títulos. Somente a série que se chama *Grafia Pornô* (página 24 à página 29), contida no *entre* os capítulos 1 - 2⁴⁶ tem nome, talvez, por tratar de uma quase escrita de corpos, se trate mesmo de um tipo de formatação (as paletas de cores dão um norte à produção que a formata de certa maneira). Porque a pornografia (tanto o termo quanto o que a constitui) é a própria formatação do desejo, é o desejo enfiado em uma fôrma que o planifica e facilita seu consumo. E a escrita é também um tipo de formatação que norteia a comunicação - que se dá *entre* nós.

Como dito no capítulo 1, meu trabalho com as imagens pornográficas teve início através de revistas britânicas em promoção adquiridas em uma sex shop: eram revistas pornográficas de temáticas diversas com mulheres de todas as idades. O início do trabalho respondia aos estímulos dados pela forma e pelo conteúdo: as imagens eram tocadas, pintadas, recobertas, rasgadas, costuradas, escondidas. O rosto sempre foi algo que procurei esconder, a desidentificação das mulheres contidas naquelas páginas era sempre o primeiro ato do toque, o corpo era secundário. Quando penso na postulação de Agamben de que as imagens pornográficas evoluíram até um dito

⁴⁵ Domingo Terra a Terra foi parte da série Domingos da Criação organizado por Frederico Morais no MAM-Rio em 1971.

⁴⁶ Tratarei aqui dos agrupamentos de imagens dos trabalhos apontando onde estão inseridas através dos buracos *entre* os capítulos.

descaramento, entendo que aqueles rostos não eram importantes porque a própria constituição da revista e das imagens faziam com que não fossem. Ademais, ao produzir meu trabalho não tinha intenção de reproduzir e expor ainda mais a identidade daquelas mulheres. Se antes as fotografias pornográficas eram construídas com modelos que pareciam terem sido pegadas de surpresa durante uma troca de roupas, agora o descaramento era condição necessária de estruturação daquelas imagens. Não havia rosto porque não precisava haver rosto. Mais até do que não precisava, não deveria. Como na análise feita por Jean-Luc Nancy e Frederico Ferrari (2014) da pintura *Jupiter and Antiope (after Van Dyck, 1655-60)* atribuída a Franciscus van der Steen, o corpo humano ali presente não tem rosto porque a nudez é a própria vítima, a presença de um rosto atrapalharia a total posse do corpo pelo sátiro. A nudez não consiste mais em estar sem roupa, consiste em ser decapitada e separada de qualquer presença de uma vontade. Não há rosto porque não é para haver rosto, como nas imagens pornográficas.

Os primeiros trabalhos, então, se deram com tinta acrílica diretamente sobre as páginas de revista. E essas páginas muitas vezes se mantiveram presentes sendo ponto de partida para outras formas de trabalhar as mesmas imagens. As fotografias no *entre* dos capítulos 4 - 5 (páginas 76 a 94), por exemplo, são feitas a partir de uma dessas páginas de revista arrancadas e pintadas que encontrei escondida pelo ateliê.

De início optei por apresentar os trabalhos feitos com estas páginas de revista e massa corrida porque acredito que haja um caráter doméstico no material que esconde e prende o que tenta ser mostrado, lidando com questões de encobrimento e revelação, proibição e suscitação. Dentro das paredes de casa, a massa corrida encobre e testemunha o ambiente íntimo que outrora era reservado aos cuidados exclusivamente femininos (hoje estas dicotomias binárias de gênero diminuíram, mas o trabalho doméstico ainda é prioritariamente colocado à cargo do gênero feminino).

Em 2018 experimentei a combinação da pornografia com materiais domésticos, pensando justamente nestas dicotomias historicamente associadas aos gêneros (se os entendermos como uma concepção binária): trabalhei com papéis de parede, papel alumínio, panos de prato, discos de algodão (usados para tirar maquiagem), plástico filme e massa corrida. A massa corrida fora encontrada já fora da validade na despensa de casa, provavelmente resto de alguma obra. Devido às condições do material, ele já não se encontrava mais uniforme como usual e mesmo após misturá-lo, ele mantinha gomos de massa que não se combinavam à parte mais líquida.

O díptico constituído pelas Imagens 1 e 2 (páginas 5 e 6) compreende um dos trabalhos feitos sobre páginas de publicidade das revistas pornográficas encobertas e descobertas por esta massa corrida encontrada (se meu trabalho lida com ocultamento e revelação, os materiais que o compõe

fazem o mesmo – e talvez o *encarnamento* se dê aí, no jogo entre o ocultamento e a revelação, no *quase*). A Imagem 1 denota seu primeiro tempo, logo após ser produzido, quando não sabia que sua composição teria outros tempos, porque esta possibilidade foi induzida pelo próprio material. As páginas de publicidade eram todas quase iguais e continham pequenos anúncios de tamanhos aproximados de linhas telefônicas destinadas ao sexo por telefone. Estas páginas haviam sido arrancadas e colocadas de lado enquanto minha atenção estava focada em pintar com tinta acrílica as páginas com imagens maiores e mais chamativas (contidas nas Imagens 3, 4 e 5 – páginas 7, 8 e 9) e o descobrimento da massa corrida me fez trazê-las de volta à cena. A massa corrida vencida em contato com o papel da revista resultava em uma grossa camada branca escorregadia que encobria tudo o que estivesse embaixo. Ao longo do tempo, após a secagem, percebi que a massa corrida seca em contato com o papel flexível ia se quebrando e deixando buracos. Janelas nos objetos que permitiam ver o que antes estava escondido. O tempo e a manipulação daquelas folhas criavam os buracos.

Se antes estas revistas pornográficas eram compradas no jornaleiro e rapidamente dobradas ao meio para que ninguém pudesse ver seu conteúdo, este mesmo ato agora era o responsável por demonstrar o que estava coberto. O ato era o próprio produtor dos buracos que descobriam o que antes era escondido. Qualquer manuseio fazia com que a camada se quebrasse e os buracos aparecessem, fazendo com que o toque fosse o produtor principal do resultado, transformando o que antes era produto escancarado (declaradamente um produto, pois era a publicidade que se encontrava nas revistas) coberto pelo material doméstico para ser revelado através do toque. O toque e o tempo nestes trabalhos com massa corrida eram os produtores dos buracos que permitiam ver o que outrora se escondia. Se estas imagens foram escolhidas como o início desta dissertação, talvez seja porque ela tratou de se desenvolver através destes buracos. A pornografia como produto, escondida por um material de estrutura doméstica, que recobre as paredes de casa e mantém escondido o que não pode ser acessado, passa a ter buracos que através do toque revelam e tornam explícito.

As Imagens 3, 4 e 5 – páginas 7, 8 e 9 –, por sua vez, encobrem através do toque. Um “muro de pintura” recobre os corpos explícitos deixando pequenas aberturas que permitem certa assimilação das imagens ali contidas. Como que buracos esquecidos de serem cobertos, as pequenas pausas deixam expostos pedaços de corpos e tapeçaria que indicam o que está escondido. Na Imagem 3, uma folha de papel manteiga recobre a pintura e age como difusora dos limites da forma, como um véu que planifica e esconde. As Imagens 4 e 5, por sua vez, são como explosões pictóricas, a pintura e a cor são trabalhadas não como prolongamento do corpo ali contido, mas como a presença de um outro mesmo que encobre e revela conforme sua vontade. São trabalhos *sobre* as imagens, sobre a materialidade das revistas, sobre os corpos nus em posições não naturais que ali se encontram.

Houve um momento, entretanto, em que o trabalho passou a se dar *a partir* das imagens, quando saiu do tamanho doméstico para habitar outros espaços. O material impresso passou a ser muito mais escasso do que era alguns anos antes devido à alteração que nossos meios de consumir imagens vem sofrendo. As redes hoje ocupam um lugar prioritário no nosso dia a dia e alteram a forma como nos informamos, compramos, fazemos negócios, nos relacionamos e consumimos material erótico.

No contexto da quarentena (necessária devido à pandemia na qual nos encontramos) no qual escrevo este último capítulo, a internet tem tido presença ainda maior do que 6 meses atrás. Como o simples ato de sair de casa se tornou uma ameaça a si próprio e aos outros, a vida passou a acontecer quase que unicamente entre 4 paredes e a sós (salvo pessoas que moram juntas). A internet passou a ser o único meio de contato com o exterior (ainda temos os telefones, mas estes já estão cada vez mais em desuso, dando lugar à mensagens e áudios em aplicativos de mensagem) e a pornografia se tornou ainda mais presente no cotidiano das pessoas⁴⁷.

Com a mudança do meio referente (da revista para a tela do computador), o tamanho dos trabalhos também se alterou, passando a ser agora feito em papéis de tamanho A1. Um dos primeiros trabalhos resultantes da internet foi *Grafia Porno* no *entre* os capítulos 1 - 2 (páginas 24 a 29), que compreende uma pluralidade de imagens retiradas da internet através de pesquisas no *Google* pelos termos “pornografia”, “*porn*” e “*pornography*”, caracterizando, desta forma, as imagens mais facilmente encontradas por qualquer pessoa com acesso à internet e interesse ou curiosidade suficientes para tal. Estas são as imagens que compõe a pornografia *mainstream* que Gail Dines (2010) pesquisa e são as imagens que atualmente ocupam o imaginário geral. As imagens provenientes de pesquisas simples como essas são a porta de entrada para quem ainda está em idade de desenvolvimento e procurando entender a sexualidade.

Em um dos dias nos quais pesquisava estas imagens pornográficas de fácil acesso ao público em geral, minha conexão de internet não tornava esse acesso tão fácil assim. A conexão intermitente não permitia que as imagens fossem carregadas rapidamente e a pesquisa, feita no *Google*, acabava por resultar em blocos de cores. Percebi, durante a frustração dos buracos na conexão, que a composição que ali se formava remetia a uma paleta: quando se pesquisa algo no *Google Imagens*, antes das imagens do termo solicitado se formarem completamente, a tela mostra cada imagem como um bloco de uma só cor. É um procedimento que não estamos acostumados a presenciar porque a crescente velocidade das redes quase não permite a aparição destes buracos. Além dos quadrados de

⁴⁷ Por exemplo, o número de assinaturas por dia da produtora brasileira As Brasileirinhas duplicou desde o início da pandemia e o número de visitas do canal Sexy Hot aumentou em 31% na primeira semana da quarentena em relação à semana anterior (G1, 2020).

cor há ainda como escolher uma cor predominante para os resultados de cada pesquisa. A combinação da escolha das cores e os termos possíveis a serem pesquisados formam, então, uma infinidade de possíveis paletas de cores. Desta forma, passei a acionar o *PrintScreen* (mecanismo que tira uma foto da tela no exato momento em que é acionado) e trabalhar com estas paletas de cores como ponto de partida para as pinturas que faria depois.

Com as paletas em mãos e impressas, trabalhei com as imagens das pesquisas já carregadas e apresentadas totalmente em sua exibição explícita característica. As imagens passaram a ser trabalhadas sobre papéis couché de formato A1. É importante ressaltar ainda a importância de ter o papel couché como elemento constituinte desse trabalho. Este tipo de papel é revestido por uma camada que o faz diferente do papel ofício que se costuma usar para impressão. Ao pintar no papel ofício a tinta é rapidamente absorvida pela matéria do papel, já o papel couché faz com que a tinta se mantenha sempre na superfície, fazendo com que o pincel deslize pela área do papel e cada traço seja acentuado. O papel couché não permite que a tinta entre no papel e cada toque do pincel passa a ser completamente explícito.

Pensar nestas características destes trabalhos após me aprofundar na biografia desta dissertação me faz pensar na importância do papel utilizado, este papel que nada absorve e que mantém tudo na superficialidade, ao mesmo tempo em que cada toque fica permanentemente marcado. Há um caráter explícito na pintura sobre este tipo de papel, é uma pintura que em termos físicos nada tenta esconder. As imagens que ora apareciam na pesquisa da internet são trabalhadas antes mesmo que se formem no papel, antes que se inscrevam no consciente, antes que se apresentem como pretensa unidade à percepção do olho. Imagens que demonstram corpos explícitos que se transformam sendo trabalhadas na quase-imagem ou na além-imagem, no gesto que se auto-explicita mas não aponta o outro da imagem, que foge da representação realista figurativa e também da pura abstração. São imagens que se colocam num *entre*, numa *quase* forma.

Como as páginas de pesquisa mostram uma gama variada de imagens combinadas, o resultado das pinturas feitas *a partir* delas acabou por se mostrar mais caracterizado pelas posições em que as pessoas das imagens estavam inseridas como conjunto do que um aprofundamento de cada imagem em si.

Há ainda o elemento composto pelas paletas de cor, que em si cobrem o caráter explícito das imagens, mas contém nelas a representação sintética da cor. É como se houvesse um grande jogo posto em questão nestes trabalhos, que esconde e aponta a todo tempo, oculta o que seria explícito e explicita o que antes era escondido. A decomposição das relações presentes neste trabalho, me remetem ainda ao que é suposto por Moraes e Lapeiz, quando as autoras falam sobre como as garras

do poder através da sexualidade, o biopoder de Foucault, estão inseridas entre a proibição (o escondido) e a libertinagem (o explícito). Os interditos são suspensos, mas não excluídos, para que através da transgressão se possa gozar. As paletas suspendem as imagens, mas não escondem totalmente, mantêm uma pressuposta unicidade de cor que é trabalhada até se mostrar novamente como imagem, mas uma imagem que parte diretamente da percepção (ou quase-percepção, visto que as imagens não se formam) de uma artista mulher.

Toda escolha que fazemos significa algo, mesmo que não saibamos. Algumas são mais acertadas, outras menos, mas todas tem um porquê. Fazer arte, pintar um quadro, ser produtor de uma imagem que passa a existir através de uma ação, são todas escolhas dotadas de significado consciente e inconsciente. Uma obra de arte só se realiza de fato quando há um olhar de fora, como é colocado por Duchamp no capítulo 3. Entendo a arte como relacional a todo tempo e acredito que cada olhar vem cheio de vivências que não conhecemos e por isso ver uma obra de arte é um verbo, uma ação a todo tempo, um jogo, que, dependendo do momento, da luz, do contexto, do outro, pode se alterar.

Consequência de processos tanto intencionais quanto não intencionais, foi na presença de um outro que pude ver as relações de acúmulo e indissociabilidade presentes ali. Ao mostrar estas obras para as pessoas me foi apontado que elas possuíam um caráter quase caligráfico, como se cada corpo, agora transformado em pinceladas na superfície do papel, se tornasse uma letra, como se algo não estivesse apenas inscrito, mas também escrito. Desta forma, entender a etimologia da palavra pornografia, me remeteu diretamente a estes trabalhos, como se eles fossem o início de uma tentativa de escrita com, sobre e através dos corpos.

Trabalhar com imagens é um desafio constante e trabalhar com imagens pornográficas, tendo em vista toda a significação que carregam e seu papel constitutivo na sociedade, mais ainda. Sempre busquei chegar a um caráter que não fosse pautado pela forma quando trabalho *a partir* delas, há um tempo de formação da imagem no papel que não espero, como bem apontado por minha orientadora, Tania Rivera. Antes da imagem se *formar*. Enquanto ela ainda é verbo. Esse é o tempo dos trabalhos a partir da página 24. Retirar as imagens da estaticidade característica das imagens fotográficas e deixá-las serem verbo. Trabalhá-las enquanto ainda são verbo, enquanto ainda se *formam*. Desformatar para abrir.

Se no início, meu trabalho era *sobre* as imagens pornográficas (contidas aqui antes do capítulo 1), a partir da página 24, quando começam a se colocar em um *entre* os capítulos, ele passa a ser *a partir* das imagens. Como na psicanálise, as imagens passam a ser pensadas ao se produzirem – neste caso, no olho, no consciente e no papel. Butler (2015) coloca a psicanálise como uma *scene of address*, cena ao mesmo tempo de endereço e endereçamento. Proponho, então, que estes trabalhos sejam também *scenes of address* (qualquer trabalho artístico talvez seja, mas os que são feitos *a partir*

de imagens mais que os feitos *sobre* as imagens), ao mesmo tempo substantivo e verbo, substantivo que se produz através do verbo e vice-versa. Como no informe de Bataille, forma e matéria (que aqui seriam endereço e endereçamento, respectivamente), trocam de lugar, há um embaralhamento de posições que enfatiza o processo e pretende imputar (ou talvez explicitar) uma labilidade à imagem.

Como dito no capítulo 4, as imagens escolhidas por mim são sempre fotográficas, nunca audiovisuais. Deleuze (2007) em *A Lógica da Sensação* afirma que Francis Bacon não conferia valor estético às imagens fotográficas, apesar de frequentemente utilizá-las como ponto de partida em seus trabalhos. Bacon pintava a partir de fotografias ou da memória de fotografias de pessoas conhecidas, entretanto afirmava que a fotografia era perigosa porque pretendia reinar sobre a visão, tendo se colocado em um lugar que passava a ser o ponto de partida do que o homem moderno vê. “A pintura deve extrair a Figura do figurativo.” (DELEUZE, 2007, p. 17), diz Deleuze, mas esta não é tarefa simples porque a pintura hoje é cercada e invadida por fotografias e clichês que estão na tela antes mesmo que se comece a pintar (DELEUZE, 2007). A fotografia tenta nos impor verdades que se pretendem documentais, mas também são produção. Bacon critica as fotografias não por serem figurativas, mas porque “impõe-se à visão e subjagam totalmente o olho”. (DELEUZE, 2007, p. 95)

Como as leis da perspectiva centralizada que eram usadas na época do Renascimento como verdade universal de um saber pictórico, a fotografia parte também de um ponto fixo para pressupor um tipo de documentalidade real ao que é fotografado. Hoje a fotografia é tão presente em nosso imaginário através das redes sociais que por vezes podemos nos pegar pensando fotograficamente. Quando no capítulo 1 deste trabalho falei sobre como John Berger (1977) e Lynda Nead (2001) haviam exposto uma vivência feminina focada na aparência desde cedo – a mulher aprenderia a se ver sempre como imagem, a se policiar, se enxergar e atribuir seu valor através dela – pensei sobre como hoje fundamentalmente nos produzimos em imagem a todo tempo. O que de nós é mostrado ao outro (se não através da presença física – o que é impossível no contexto de distanciamento social no qual nos encontramos enquanto escrevo este último capítulo) é uma completa produção de aparências que dificultam a colocação de um *ser* em questão e uma conexão que se pretenda continuidade com um outro, como no erotismo de Bataille, porque estará sempre pautada em uma presença virtual, que planifica voz e imagem e limita a comunicação não-verbal.

As imagens fotográficas contêm em si uma estaticidade e pretensa documentalidade (que o audiovisual pode também manifestar) que hoje moldam o que somos consciente e inconscientemente devido a sua intensa disseminação que pretende “reinar sobre a visão”, como coloca Deleuze. A pintura, entretanto, diz o autor, se propõe “a extrair uma presença sob a representação, além da representação” (DELEUZE, 2007, p. 58), a pintura permite que se a imagem se abra através do toque, há um dilaceramento na reconstrução de uma imagem através da pintura que a libera do figurativo. Nos meus trabalhos, as pinceladas não se mostram como um saber mecânico que pressupõe esconder

seus processos de feitura, o processo está ali, exceto nas imagens das páginas 5 a 9— motivo pelo qual escolhi que entrassem logo no começo. Enquanto no hiper-realismo pretende-se igualar a pintura à fotografia, pressupondo-se que há um tanto de verdade na fotografia, a liberação das imagens pornográficas da fotografia é um processo de laceração da suposta documentalidade das mesmas. As imagens pornográficas são completamente planares, não há profundidade alguma, porque assim devem ser para que seu propósito seja cumprido rapidamente, dando lugar à próxima imagem a ser consumida. Enquanto nas produções audiovisuais pornográficas há uma tentativa (risível, é verdade) mínima de se criar uma narrativa, nas fotografias, o clímax é apontado de supetão, congelado no tempo. Se levarmos em consideração o que Hans Belting fala sobre a imagem ser a presença de uma ausência, um trabalho de morte, as fotografias pornográficas *mainstream* são quase como a morte do erotismo, e não um suposto discurso dele, como pressupõe Moraes e Lapeiz no capítulo 2.

Há um imediatismo nas imagens estáticas que não são da ordem do desejo e muito menos da vida e as imagens pornográficas produzidas para consumo em massa conseguem conter em si essa imediatez que ensina e atrapalha (ou ensina a atrapalhar) esse jogo do ser. Principalmente, do ser com o outro, como nos é apontado pelas pesquisas encabeçadas por Gail Dines explicitadas no capítulo 2. O outro que sou eu, de alguma forma, e o outro que é, de fato, o outro, são comprimidos em um só plano que reduz o desejo a um ponto. E o desejo não é um ponto. O desejo, conforme vimos nesta dissertação, é um jogo complexo entre sujeitos-objetos que se colocam em uma posição lábil de troca através de um *entrelugar* que nunca poderá ser preenchido. O buraco do desejo não pode nunca ser preenchido totalmente porque ele é como o abismo do erotismo de Bataille, uma eterna tentativa de se completar.

A fotografia pornográfica, então, pressupõe reduzir a distância do abismo, mas só expõe sua inabilidade para tal, planificando um jogo que é formado por buracos (entre eu-eu e entre eu-outro). Diria que este trabalho trata-se de tentar propor a subversão desta lógica de uma suposta encarnação das imagens pornográficas (um processo que denota o caráter de dispositivo masturbatório que retira do consumidor seu caráter de sujeito desejante, como dito por Paul Beatriz Preciado no capítulo 3), para abri-las, dilacerar sua forma, tentar por em contato forma e matéria, liberar a Figura de seu caráter figurativo e, assim, imputar às imagens um processo de *encarnamento*, mais coerente com a lógica do desejo. O que acontece, entretanto, é que, assim como o encarnado de Didi-Huberman nunca se completa, o *encarnamento* também acaba como eterno processo incompleto.

Em *Lógica da Sensação*, Deleuze (2007) coloca que a pintura teria duas vias possíveis para escapar do figurativo, uma delas “ir em direção a uma forma pura, por abstração” (DELEUZE, 2007, p. 12) e a outra ir em direção a um puro figural, por extração ou isolamento. É colocado, então, que Bacon opta pela estratégia de isolar para liberar a figura. Este isolamento só teria sucesso se houvesse somente uma figura pintada, pois a história que decorreria da relação entre duas ou mais figuras

dissolveria “as possibilidades que a pintura tem de agir por si mesma” (DELEUZE, 2007, p. 13). Em dado momento, o seguinte é colocado sobre a pintura:

A pintura é histeria, ou converte a histeria, porque faz ver a presença, diretamente. Ela se apodera do olho pelas cores e pelas linhas. Mas ela não trata o olho como um órgão fixo. Libertando da representação as linhas e as cores, ela liberta ao mesmo tempo o olho do seu pertencimento ao organismo, ela o liberta de ser caráter de órgão fixo e qualificado: o olho se torna virtualmente o órgão indeterminado polivalente que vê o corpo sem órgãos, ou seja, a Figura como pura presença. A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...). É a dupla definição da pintura: subjetivamente, ela se apodera de nosso olho, que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transitório; objetivamente, ela põe diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica. Uma coisa se faz pela outra: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo que o olho será o órgão destinado a essa presença. (DELEUZE, 2007, p. 58)

A pintura, ao contrário da fotografia, explicita o processo. Todas as ações que geraram o que se vê nela estão presentes em um mesmo momento, explícitas para quem quiser ver. Algumas podem estar encobertas por outras, mas ainda se encontram ali, ocultas, porém presentes. Quando Didi-Huberman coloca o encarnado como decorrência de um entrelaçamento entre o informe do corpo e a pele, ele nos fala de um rubor que poderia ser visto em algumas telas através da pele (a pele que é tanto tela, tinta e derme). Chega-se a dizer que o encarnado é resultado de um entrelaçamento do branco e do vermelho. A obra-prima desconhecida de Frenhofer, entretanto, procura esse entrelaçamento e não encontra mais que fragmento de corpo, a ponta de um pé em meio ao informe da pintura que era Catherine Lescault (que não se propunha a representar ninguém, mas *ser* esta mulher que Frenhofer chega a nomear, como uma outra mesmo de quem havia sido sua modelo).

Catherine denota o outro que é a imagem e explicita uma eterna tentativa de *ser*. Quando Frenhofer descobre que, na verdade, ela só existe em sua imaginação e que a tela que pintou nada era além de uma multiplicidade de gozos, escolhe terminar sua vida e queimar a obra-prima desconhecida. Frenhofer não consegue apreender a realidade quando se vê confrontado com ela: a pintura nada mais pode ser que somente pintura. A pintura é um outro, mas um outro que não pode ser nada mais que sensação, sintoma, informe.

Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação. (...) Eis o fio que liga Bacon à Cézanne: pintar a sensação. (...) Bacon não se cansa de dizer que a sensação é o que passa de uma “ordem” a outra, de um “nível” a outro. É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo. E, a esse respeito, pode-se fazer a mesma crítica à pintura figurativa e à pintura abstrata: elas passam pelo cérebro, não agem diretamente sobre o sistema nervoso, não tem acesso à sensação, não produzem a Figura, pois permanecem num mesmo nível. Elas podem operar transformações da forma, mas não atingem as deformações do corpo. (DELEUZE, 2007, p. 43)

Deleuze (2007) aproxima a prática de Bacon e Cézanne quando diz que os dois pintores pintavam a sensação e “tanto em Bacon quanto em Cézanne, é sobre a forma em repouso que se obtém a deformação; e, ao mesmo tempo, todo o meio material, a estrutura, põe-se a mexer ainda mais.” (DELEUZE, 2007, p. 65) É, portanto, sobre a forma em repouso, característica da fotografia,

que estes artistas trabalham, eu diria que “*a partir de*” e não “*sobre*”. Tampouco usaria a palavra deformação porque acredito que o informe de Bataille se encaixe melhor neste contexto: relação intercambiante de deformação com formação e re formação, “*unformed matter*” (no capítulo 1, digo que Lynda Nead coloca a transformação da mulher em imagem durante a história da arte como uma tentativa de regulação e contenção de uma “*unformed matter*” – matéria não formada) e *formlessness* (como é comumente traduzido para inglês o informe).

Por isso a palavra forma é tão próxima, em Bataille, à palavra matéria. Por isso essas duas palavras são, para ele, tão próximas à palavra informe, que lhes confere movimento, isto é, uma “vida” de acidentes e de sintomas sem fim. A matéria segundo Bataille poderia ser então considerada estritamente como aquilo de que o informe é o sintoma: aquilo que na forma sacrifica a forma. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 298)

Há, portanto, uma deformação que é ao mesmo tempo formação e re formação, um processo no qual a partir da forma em repouso, o material e a estrutura põe-se a mexer, denotando a própria labilidade da imagem e dando vazão à colocação da forma e da matéria em um equilíbrio instável, sempre em movimento.

Enquanto acredito que haja uma certa unicidade nos trabalhos aqui presentes no sentido de que todos trabalham com um limiar lábil entre a abstração e a figuração, há diferenças nos blocos de imagens apresentados em cada *entre* capítulos. A abstração não é entendida aqui como a tentativa de eliminar quaisquer resquícios de uma figuração de caráter representativo, mas talvez apontar na representação sua própria abstração. O gesto e o movimento que se fazem presentes nos trabalhos podem sugerir características análogas ao expressionismo abstrato, mas há diferenças.

Hal Foster (1987) fala sobre a falácia do expressionismo abstrato como expressão não mediada de um ser interior. A concepção do expressionismo deriva de uma dicotomia entre alma x corpo, interior x exterior, indivíduo x sociedade que polariza estes conceitos privilegiando um mundo interno inconsciente que estaria disponível para ser acessado. Foster coloca que, de acordo com Lacan, entretanto, o inconsciente não é estruturado como linguagem, mas também como discurso do *outro*. “Desta forma, o eu expressionista é descentralizado por sua linguagem e pelo seu desejo (que, como uma falta, não pode nunca ser preenchido): sua elocução é menos a expressão de um ser que o endereço/endereçamento, um apelo, ao outro.”⁴⁸ (FOSTER, 1987, p 62) Foster coloca a expressão não como decorrente de um mundo interior livre de signos representativos porque o self não é anterior aos gestos e ao corpo, as expressões são mediadas por um mundo de imagens pré-existentes.

Eu diria que, para mim, a pintura vem como forma de extrair a Figura do figurativo, como coloca Deleuze sobre Bacon, mas mantém os traços de sua presença. O gesto não é pressuposto como expressividade de um mundo interior separado do corpo, mas como um mecanismo de linguagem e ligação com um outro. Com um outro que sou eu, que é posto em cena nas *scenes of address* da

⁴⁸ No original, “The expressionist self, then, is decentered by its language and by its desire (which, as a lack, it can never fulfill): its utterance is less an expression of its being than an address, a plea, to an other.” (FOSTER, 1987, p. 62)

psicanálise, como um outro que habita em mim através da linguagem e do inconsciente e como um outro que é o desejo (falta é buraco, *entrelugar*). É um procedimento mais próximo do informe de Bataille quando Didi-Huberman o coloca como sintoma, processo que denota toda a fragilidade da figura humana como figura fechada. O sintoma é tido em Bataille como os movimentos soberanos

em que a exuberância das formas deixa transparecer sua queda, seu acidente, no momento e no movimento do informe, quando a catástrofe vem tocar no semelhante. Quando a “Figura humana” se decompõe e as semelhanças “gritam”. Quando uma boca se abre perto demais de nós, quando um dedo do pé dói, quando um olho se arregala um pouco demais: quando um primeiro plano arromba a representação e devora nosso olhar. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 379)

O sintoma aqui é aquilo que expõe o desequilíbrio, a perda de controle, as sensações, os acasos, as gargalhadas, o gozo; é o que denota a fragilidade da figura humana porque demonstra que não há a pressuposta ordem de um *eu* substantivo-imagem. É o mesmo processo que é posto em questão no erotismo de Bataille, a desordenação do *eu* como imagem de si para si, a perda deste eu fechado em imagem para que se possa haver o contato com o outro. Quando Tania Rivera diz que é somente quando a identidade é posta em questão que se pode haver o contato com o outro e quando Judith Butler coloca a análise como uma *scene of adress*, ponto/ato de interseção entre o jogo de sujeito-objeto que se dá em combinação intercambiante entre o jogo sujeito/objeto que se configura no próprio ser.

Há métodos nos conjuntos de trabalhos de cada *entre* e eles são diferentes entre si. São eles: cobrir tudo e esperar que o toque e o tempo criassem buracos na massa corrida; pintar diretamente sobre as imagens de revista; imprimir as quase-imagens que se encontravam na tela do computador com a pesquisa do *Google* e pintar a partir delas; olhar as imagens nas telas do celular e trabalhar a partir delas; encontrar uma página de revista pintada escondida no ateliê, utilizar a tinta acrílica e o papel filme para criar pinturas incrivelmente frágeis, montar um mini estúdio de fotografia para fotografar estes trabalhos com uma câmera profissional e fazer uma sessão de cada pintura, como se fossem modelos – tocar para abrir, retorcer, dilacerar.

O trabalho a partir de três tipos de referentes chega necessariamente a resultados diferentes porque a maneira de experimentá-los é distinta e produz sensações diferentes. A relação que se tem com uma revista, a tela de um computador e a tela de um celular são três formas dessemelhantes⁴⁹ de consumir imagens. Um é um objeto físico, que pode ser manipulado, tocado; quando se passa uma folha necessariamente a folha anterior deixa de existir em seu campo de visão e qualquer interferência feita sobre a revista física será impossível de reverter – como uma dobra, um furo ou um rasgo. O toque produz uma intromissão no objeto e ele sofre alterações definitivas. Na tela, o comportamento é necessariamente diferente, a interferência não pode ser mais feita diretamente na imagem e se o é virtualmente, pode ser apagada a qualquer momento. A rapidez e a momentaneidade passam a ser

⁴⁹ Não só não se tocam, como prediz a lógica da semelhança, como se encontram distantes uma da outra.

características constituintes do que vemos. Se algo não me seduz, não me excita, aperto uma tecla, clico em outra janela ou, no caso do celular, continuo descendo a página.

Penso agora que talvez por isso os trabalhos da série *Grafia Porno* (páginas 24 à 29) e os trabalhos a partir da página 44 sejam tão diferentes entre si. Apesar de serem decorrentes do mesmo mecanismo de pesquisa, as pinturas em *Grafia Porno* foram feitas a partir da tela do computador (que pressupõe um movimento mais lento que o celular, até pela distância que se configurava entre eu/ a tela/ o papel), enquanto as pinturas em papel couché presentes a partir da página 44 foram feitas a partir das pesquisas feitas no celular, denotando um tempo muito mais rápido de consumo das imagens ali presentes. Talvez seja até uma evolução análoga à que vem acontecendo com a forma como experimentamos as imagens no nosso dia a dia – primeiro nas revistas, depois na tela do computador e, finalmente, no celular.

A diferença dos referentes que foram elementos essenciais à configuração resultante dos trabalhos aqui expostos é notada em como as imagens são trabalhadas. Enquanto as imagens contidas no *entre* dos capítulos 2 - 3 (páginas 44 à 46) se configuram em um completo descaramento e distanciamento do referente das quais partiram, os trabalhos subsequentes, contidos no *entre* dos capítulos 3 - 4 (páginas 65 à 67) configuram um mergulho maior em cada imagem. Neste último *entre* uma fotografia pornográfica foi trabalhada por vez para que se configurasse o jogo a partir delas. Conforme dito anteriormente, houveram diferentes métodos empregados nos trabalhos contidos nesta dissertação. A pesquisa a *partir das* imagens pornográficas leva a muitas possíveis ramificações, não há verdade absoluta a se chegar, há uma multiplicidade de elementos e relações sendo postos em cena, que pode se abrir para diferentes direções.

As pinturas do *entre* os capítulos 3 - 4 denotam um tempo maior de consumo de cada imagem/produto. Há uma pausa que não é vista nas pinturas do *entre* os capítulos 2 - 3, caracterizadas por corpos sem limites, que entram uns nos outros, explodem e dilaceram a pressuposta presença da forma da figura humana. O *entre* 3 - 4 já denota um outro tempo da imagem, que se irrompe em linhas e manchas fazendo com que matéria e “vazio” (o espaço não pintado) adentrem um ao outro. O traço ainda é presente em um rastro que aponta seus referentes preservando contornos que explicitam o rastro da forma. O corpo é o rastro que se junta ao “vazio” e é cortado antes que se forme totalmente. Como na fotografia, o corte aparece como ação definidora de uma morte da presença, explicitando o desequilíbrio de uma suposta ordenação corporal da figura humana pautada em uma individualidade unívoca.

Para retirar a figura humana outrora estática das fotografias, ela só pode ser tratada como o eterno processo que de fato é, já que a imagem estática não existe em nenhum lugar em nosso imaginário/percepção porque tudo é movimento, inclusive a sensação e o sentido como verbo. Só se

sente o toque no *ato de passagem* que é a pele quando este ato está sendo posto em movimento. Não há desejo sem movimento.

Na evolução dos trabalhos contidos aqui houve uma volta ao início, como se o trabalho houvesse entrado por um buraco negro para se encontrar com seus passados e assim os juntar, criando um novo método que os aglutinasse. A série presente *entre* os capítulos 4 - 5 (páginas 76 à 94) foi uma revisitação a métodos que haviam sido compostos anteriormente: trabalhar com a imagem de uma revista como referente, trabalhar com materiais domésticos, trabalhar com uma só figura que se abre em várias, trabalhar com a fotografia e trabalhar com a edição das imagens. Antes de nos aprofundar sobre o processo destes trabalhos, entretanto, voltemos ao informe de Bataille, pois foi durante a leitura da análise de Didi-Huberman que estes trabalhos vieram à luz:

O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas tem de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer deformação para nomear tudo isso –, de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por Bataille a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma se abre, “se desmente” e se revela ao mesmo tempo; em que a forma se esmaga, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma se aglutina, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência – a forma que ela desfigura mas não revoga-, para invadí-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e por devoração. O informe bataillano não designaria, portanto, nada além daquilo que visamos na expressão das “semelhanças transgressivas” ou das semelhanças por excesso, esses contatos incessantes capazes de impor a qualquer forma o próprio poder do dessemelhante. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 149)

Temos aí um exemplo notável da atitude bataillana diante do mundo dos “aspectos”: trata-se inicialmente de escavar, isto é, de abrir as formas visíveis, e de encontrar nelas – em seu centro, em sua base – o princípio de uma reviravolta visual que ganha valor de desmentido, ou seja, de sintoma e de efeito de verdade. Trata-se, por outro lado, de fazer intervir, como já disse, a dimensão temporal de uma experiência, que reconduz e torna decisiva tal reviravolta. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 221)

O informe é um procedimento dotado de caráter processual, o informe não é resultado, ele é o próprio processo, o próprio verbo, ação posta em movimento. Decorrente de uma sedução da própria imagem, o informe abre as formas visíveis para dilacerar as relações de semelhança e embaralhar as hierarquias de modelo e cópia/eu e outro, o processo invade o resultado explicitando um lábil equilíbrio que é característico das imagens. A imagem que seduz é a mesma que através do processo informe se aglutina, se toca, se esmaga e se desmente. Bataille não pressupõe uma forma final informe porque o informe não trata de resultados, mas sim da abertura. Didi-Huberman afirma que a pele deixada por um animal é uma imagem do informe, mas não a imagem última do informe porque esta simplesmente não poderia existir.

Durante a leitura o livro de Didi-Huberman sobre o informe, me veio a ideia de experimentar uma nova abordagem em um trabalho antigo que consistia na serigrafia de uma imagem pornográfica de uma mulher nua encontrada na internet impressa em um pedaço de papel filme. A própria natureza do suporte fazia com que o objeto resultante fosse incrivelmente frágil e alterado a todo tempo, pois

o papel filme cola em si mesmo e muitas vezes não volta a seu formato natural. Na qualificação fui indagada sobre o que de fato consistiria este trabalho: no objeto, o papel filme com a serigrafia, ou nas imagens provenientes dele?

No momento, respondi que seria o objeto, apesar de nem mais saber onde ele se encontrava (o papel filme pintado vira não mais que um pequeno emaranhado facilmente confundível com descartes). Enquanto lia sobre o informe, entretanto, decidi experimentar pintar sobre o papel filme da forma que estava trabalhando as imagens pornográficas no papel couché, lidando com a imagem antes que ela de fato se formasse no suporte, deixando que rastros dos gestos se retorcessem para abrir o que antes era dado. Deleuze diz que:

O corpo se esforça, ou espera escapar. Não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta escapar por... Em suma, um espasmo: o corpo como plexus, seu esforço ou sua espera de um espasmo. Talvez seja uma aproximação do horror ou da abjeção, segundo Bacon. (DELEUZE, 2007, p. 23)

O gesto nestas pinturas vem quase com um espasmo. É o corpo da imagem outrora em repouso que tenta escapar. O espasmo é a sensação que abre e coloca em movimento a pressuposta ordem de um corpo estável e fechado; o espasmo, como o orgasmo, destroça a ilusão de um controle e da unicidade do corpo como constituinte do *eu*. A sensação que Deleuze diz que Bacon pinta, vem na mesma medida, pois o espasmo e o orgasmo não são mais que sensações. Há uma instabilidade inerente à sensação que é junção entre matéria e forma, que se tocam e confunde, a despeito da vontade. Nossos buracos e nossa pele como *ato de passagem* são sentidos no movimento. O *ato de passagem* é eterno movimento e só pode ser sentido como tal: como o toque que só se sente quando há o movimento de algo na pele, se estivermos estáticos por um tempo em contato com dada superfície deixamos de senti-la até que um novo movimento seja feito. A sensação é o que passa de uma ordem à outra, diz Deleuze. O movimento é produtor e resultante da sensação e aí se encontra o desafio de *pintar a sensação*, abrir um buraco no plano, imputar o jogo do desejo às imagens. E, no meu caso, às imagens pornográficas que já pressupõe em si a errônea discursividade de um desejo.

O referente destes trabalhos em papel filme foi uma mesma página de revista pornográfica já pintada que encontrei. Trabalhei várias vezes a partir da mesma imagem, cada pincelada resultando em algo completamente diferente, mas preservando traços em comum. No dia seguinte, após estarem secos, fiz uma sessão de fotos com cada um, tal qual uma sessão de revista, amassando e deixando que fossem sendo amassados por eles mesmos, permitindo que o papel filme seguisse sua natureza de complicado manuseio e se colasse e retorcesse através do mínimo toque ou sopro de vento. O jeito como se tocava, então, não só tinha relevância, assim como nas pinturas em papel couché, nas quais as marcas do toque são enfatizadas a todo tempo e as pinturas de massa corrida sobre revista, como era constituinte necessária das diferentes configurações da obra. Uma expiração forte ou uma

baforada de vento da janela em cima da imagem⁵⁰ já a emaranhava e criava um nó que dificilmente voltava ao formato inicial.

Após trabalhar as fotografias no computador e liberá-las da tela através da impressão, entendi que talvez o trabalho estivesse mesmo ali, nas fotografias. Uma série de imagens de caráter processual de um objeto que, no fim, se transformava em não mais do que um escarro, um cuspe, um gozo. Um pequeno emaranhado de plástico (tanto o papel filme quanto a tinta acrílica) que, no fim, tanto se escondia que podia virar lixo sem querer.

Penso que talvez a pornografia seja isso. Algo que tanto se esconde, tanto se emaranha, que se mostra belamente produzido provocando a sedução da imagem e depois de usado vira lixo.

Dar corporeidade a esses *pixels* me pareceu importante ao elevar as fotos a um outro patamar. O simples ato de “revelar” uma imagem já diz muito sobre ela nos tempos de hoje. Em um tempo em que tudo é digital e já nos acostumados a ver tudo em pixel, tudo vira *pixel* em algum momento, não mais que pequenos pontos multicolores que se juntam para projetar algo na tela. Há algo de diferente na materialização da existência destas imagens, talvez seja uma tentativa de explicitar sua labilidade e, mais que isso, exibi-la como mercadoria, análoga à construção e relação das imagens pornográficas com seus consumidores.

Não pretendo que estas imagens ilustrem o informe, mas acredito que elas dão continuidade ao meu processo de pensamento sobre o informe e o *encarnamento* como estratégia de subversão das fotografias pornográficas, que pretendem mostrar e revelar, mas não são mais que apenas aparência e produto. O contexto no qual nos encontramos, de quarentena devido à pandemia, trará a impossibilidade da exibição física deste trabalho, as imagens se manterão como *pixels*. Nada mais que pontos de luz. Puro véu. Que nada revela. E, ao mesmo tempo, revela que nada é revelado, como o nu: “O nu revela que não há nada a ser revelado ou que não há nada além da própria revelação, o revelado e o que pode ser revelado, tudo ao mesmo tempo.” (NANCY & FERRARI, 2014, p. 2)

Para além disso, a produção de trabalhos de forma seriada, partindo de uma mesma imagem referente para depois se transformar em fotografia (seriando-a novamente) abre e explicita o simulacro das imagens-produto pornográficas. A fotografia volta a planificar as imagens-pintura que são escarro-gozo-espasmo frágeis, explicitando sua característica de signos dentro de um repertório – como quando Hal Foster (1987) afirma que o *self* expressionista e os signos pertencem à um repertório de imagens pré-existentes.

⁵⁰ Noto que aqui ao invés de trabalho, utilizei o termo “imagem”, justamente porque nada mais eram que isso: a imagem frágil de um rastro de pintura.

O desejo enquanto *entrelugar* entre eu e o outro abre mão de se firmar em forma. O desejo é aquilo que nos move, nos tira da cama, nos leva a pintar, nos leva ao mestrado. O desejo é aquilo de mais potente que há e sua potência está justamente em sua incapacidade de se concretizar. A pulsão do desejo é infinita em sua pungência, porque o *entrelugar* que ele prediz nunca será habitado. O buraco que o desejo cria quando o bebê é separado do seio nutriz e se entende em descontinuidade com sua mãe cria um luto que não há como ser completamente preenchido porque ele é um abismo, o mesmo do erotismo em Bataille. Mas mesmo sem podermos fundamentalmente habitar este abismo, podemos nos jogar no buraco (e nos ver novamente caindo no mesmo lugar, como num buraco negro que aglutina, engole, abre e volta) porque sua essência é o próprio movimento.

Este trabalho trata, portanto, de tentar inserir buracos nos muros das imagens, no muro da pintura, no muro do Museu Secreto, no muro que esconde a pornografia. E o buraco aqui é pensado como furo, prerrogativa de ver e estar *entre*, não do outro lado. Buracos podem ser abertos para que se veja ou chegue a um outro lado, mas o principal aqui é tentar se colocar no meio do buraco, no *entre*, no *ato de passagem*, no que é e não é, está e não está, faz e não faz parte. Na fissura dos buracos informes que embaralham forma e matéria, eu e eu, eu e outro, eu e mundo. O buraco é o que liga e demonstra que a ligação nada mais é que frágil movimento eternamente em processo, à procura de um algo que não se concretizará jamais, e aí está sua potência. Há potência no desejo, no *entre*, no informe, no movimento, nos buracos.

Quando estava no ensino fundamental, uma professora ensinou-nos a lista dos verbos de ligação mais utilizados e, por algum motivo, nunca a esqueci. Nem os verbos, nem a ordem. Então como final deste trabalho, me despeço com: os verbos: a ligação: e os buracos:

Ser buraco

Estar buraco

Parecer buraco

Ficar buraco

Permanecer buraco

Continuar buraco

Andar-buraco

Virar buraco

Tornar-se buraco



ÍNDICE DE IMAGENS

- Imagem 1: Sem Título..... p. 5
Sem Título, 2018 - antes
Massa corrida sobre página de revista
29,7 x 21 cm
(Fonte: Kika Diniz)
- Imagem 2: Sem Título..... p. 6
Sem Título, 2018 - depois
Massa corrida sobre página de revista
29,7 x 21 cm
(Fonte: Kika Diniz)
- Imagem 3: Sem Título..... p. 7
Sem Título, 2015
Papel manteiga sobre acrílica sobre página de revista
29,7 x 21 cm
(Fonte: Kika Diniz)
- Imagem 4: Sem Título..... p. 8
Sem Título, 2015
Acrílica sobre página de revista
29,7 x 21 cm
(Fonte: Kika Diniz)
- Imagem 5: Sem Título..... p. 9
Sem Título, 2015
Acrílica sobre página de revista
29,7 x 21 cm
(Fonte: Kika Diniz)
- Imagem 6: Grafia Porno II..... p. 24
Paleta Grafia Porno II, 2018
Impressão a jato de tinta e acrílica sobre papel
23 x 21 cm
(Fonte: Kika Diniz)
- Imagem 7: Grafia Porno II..... p. 25
Grafia Porno II, 2018
Acrílica sobre papel couché
84,1 x 59,4 cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 8: Grafia Porno III..... p. 26

Paleta Grafia Porno III, 2018
Impressão a jato de tinta e acrílica sobre papel
23 x 21 cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 9: Grafia Porno III..... p. 27

Grafia Porno III, 2018
Acrílica sobre papel couché
84,1 x 118,8 cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 10: Grafia Porno IV..... p. 28

Paleta Grafia Porno IV, 2018
Impressão a jato de tinta e acrílica sobre papel
23 x 21 cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 11: Grafia Porno IV..... p. 29

Grafia Porno IV, 2018
Acrílica sobre papel couché
84,1 x 59,4 cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 12: Sem Título..... p. 44

Sem Título, 2017
Acrílica e fita isolante sobre papel couché
42 x 29,7 cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 13: Sem Título..... p. 45

Sem Título, 2018
Acrílica sobre papel couché
59,4 x 84,1cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 14: Sem Título..... p. 46

Sem Título, 2018
Acrílica sobre papel couché
59,4 x 84,1cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 15: Sem Título..... p. 65

Sem Título, 2019
Acrílica sobre papel couché
59,4 x 84,1cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 16: Sem Título..... p. 66

Sem Título, 2019
Acrílica sobre papel couché
59,4 x 84,1cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 17: Sem Título..... p. 67

Sem Título, 2019
Acrílica sobre papel couché
59,4 x 84,1cm
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 18: Sem Título..... p. 76 - p. 81

Sem Título, 2020
Impressão a jato de tinta sobre acrílica sobre papel filme
59,4 x 42 cm cada
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 19: Sem Título..... p. 83 - p. 87

Sem Título, 2020
Impressão a jato de tinta sobre acrílica sobre papel filme
59,4 x 42 cm cada
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 20: Sem Título..... p. 89 - p. 94

Sem Título, 2020
Impressão a jato de tinta sobre acrílica sobre papel filme
59,4 x 42 cm cada
(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 21: “Faça Buracos” p. 95

Flávio Nascimento. Foto: Raul Pedreira
Poema realizado como parte do Domingo Terra a Terra, 25 de abril de 1971, (série Domingos da Criação) organizado por Frederico Moraes no MAM-Rio, 1971.

Imagem 22: Sem Título..... p. 112

Sem Título, 2020
Impressão a jato de tinta sobre acrílica sobre papel filme
59,4 x 42 cm

(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 23: Sem Título..... p. 112

Sem Título, 2020

Impressão a jato de tinta sobre acrílica sobre papel filme

59,4 x 42 cm

(Fonte: Kika Diniz)

Imagem 24: Sem Título..... p. 112

Sem Título, 2020

Impressão a jato de tinta sobre acrílica sobre papel filme

59,4 x 42 cm

(Fonte: Kika Diniz)

Bibliografia

- AGAMBEN, Georgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AMARO, Danielle. “Arte e História após o anúncio do “fim”, segundo Arthur Danto e Hans Belting”. *SPA III Semana de Pesquisa em Artes UERJ*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. p. 415 – 426.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BALZAC, Honoré. “A Obra-Prima Desconhecida”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1977.
- BOIS, Yve-Alain. *A Pintura Como Modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- DELEUZE, Giles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Tradução de Roberto Machado, Aurélio Guerra Neto, Bruno Lara Resende, Ovídio de Abreu, Paulo Germano de Albuquerque e Tiago Seixas Themudo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- DINES, Gail. *Growing Up in a Pornified Culture*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_YpHNImNsx8>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- DINES, Gail. *Pornland – How Porn Has Hijacked Our Sexuality*. Boston: Beacon Press, 2010.
- DINIZ, Carmen Regina Bauer. *Movimentos Feministas da Década de Sessenta e suas Manifestações na Arte Contemporânea*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em

- Artes Plásticas: Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador: ANPAP, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/carmen_regina_bauer_diniz.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.
- DINES, Gail. *Gail Dines*. Disponível em: <<http://gaildines.com/biography/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- DUCHAMP, Marcel. “O Ato criador”. In: BATTCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DUBOIS, Phillippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. São Paulo: Papyrus Editoras, 1998.
- DUHIGG, Charles. *O poder do hábito*. Tradução de Rafael Mantovani. Rio de Janeiro: Editora Schwartz S.A., 2019.
- FOSTER, Hal. “The Expressive Fallacy”. In *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1987. p. 59 – 78.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: I Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos (1937-1939)*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. p. 117 – 125.
- GODINHO, Renato. “Como foi inventada a fotografia?”. Revista *Super Interessante*, 2018. Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-foi-inventada-a-fotografia/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- G1. “Como a indústria pornô está aumentando a audiência com a quarentena pelo coronavírus”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/03/23/como-a-industria-porno-esta-aumentando-a-audiencia-com-a-quarentena-pelo-coronavirus.ghtml>>. Acessado em: 20 jun. 2020.
- HILST, Hilda. “Da morte. Odes mínimas”. Disponível em: <<https://www.hildahilst.com.br/portfolio/da-morte-odes-minimas>>. Acesso em: 24 mai. 2019.
- HOT GIRLS WANTED: Turned On. Uma produção de Jill Bauer, Rashida Jones, Ronna Gradus, Peter Logreco e Sandra C. Alvarez. NETFLIX, 2017.
- LOPES, Marco Antônio. “A (indiscreta) história da pornografia: dos gregos que elegiam as melhores”. Revista *Super Interessante*, 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/a-indiscreta-historia-da-pornografia/>>. Acesso em: 28 mai 2019.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MATESCO, Viviane. “Cópula”. In: *Arte & Ensaios* n. 22, julho de 2011.

MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. Niterói: PPGCA-UFF, 2016.

MATESCO, Viviane. Notas inéditas do curso *Corpo Artes e o Sagrado*, ministrado no 2º semestre de 2018. Niterói: PPGCA-UFF, 2018.

MORAES, Eliane R. “Erotismo é criação”. Revista *Geni*, 2013. Disponível em:

<<http://revistageni.org/08/erotismo-e-criacao/>>. Acesso em: 19 mar. 2019. Entrevista concedida a Gui Mohallem, Marcos Visnadi e Pedro “Pepa” Silva.

MORAES, Eliane R. “Eliane Robert Moraes: ‘Erotismo atrai e gera repulsa’”. *Jornal do Commercio*, 2018. Disponível em:

<<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2018/08/12/eliane-robert-moraes-erotismo-atrai-e-gera-repulsa-350513.php>>. Acesso em: 19 mar. 2019. Entrevista concedida a Diogo Guedes.

NANCY, Jean-Luc; FERRARI, Frederico. *Being Nude: The Skin of Images*. New York: Fordham University Press, 2014.

NASCIMENTO, Flávio. “Faça Buracos”. Poema realizado no Domingo Terra a Terra, 25 de abril de 1971, (série Domingos da Criação), organizado por Frederico de Moraes no MAM, Rio de Janeiro. In: GOGAN, Jessica e MORAIS, Frederico (org). *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017. p. 75.

NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Taylor & Francis, 2001.

OLIVEIRA, Solange. “Os Sufixos nominalizadores -ção e -mento”. *Revista Estudos Linguísticos XXXVI*. v.1, p. 87-96, 2007.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Yonqui*. Espanha: Espasa, 2008.

PRECIADO, Paul Beatriz. Museu, lixo urbano e pornografia. Tradução de Bryan Willian Axt. In: *Periódicus*, Salvador, n.8, v.1, nov 2017- abr 2018.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RIVERA, Tania. “Por uma ética do estranho”. In: FABIAO, Eleonora. *Ações: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. p. 294-306.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “O corpo é imagem”. In: *Arte & Ensaios*. n.16. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, 2008.

SILVA, Paulo Soares da. "A lei de Hubble e expansão do Universo". Site Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/fisica/a-lei-hubble-expansao-universo.htm>>. Acesso em 29 de maio de 2020.

VAIANO, Bruno. "Um Universo sem Big Bang". Revista *Super Interessante*. Disponível em <<https://super.abril.com.br/especiais/um-universo-sem-big-bang/>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

HASSAL, Hayley. "O drama pouco conhecido dos homens que sofrem de anorexia". Site *BBC Brasil*, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-46357679>>. Acesso em: 17 jun. 2020.