

GABRIELA BENTO COELHO

A ESTÉTICA DEMONÍACA E DO ENTRELUGAR NAS OBRAS DE
FARNESE DE ANDRADE E EM *A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS*,
DE CARLOS DE BRITO E MELLO

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
Goiânia/ Outubro de 2015

A ESTÉTICA DEMONÍACA E DO ENTRELUGAR NAS OBRAS DE
FARNESE DE ANDRADE E EM *A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS*,
DE CARLOS DE BRITO E MELLO

Trabalho de dissertação apresentado à Banca de
Qualificação do Programa de Mestrado em Letras:
Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás sob a orientação da
Professora Dra. Maria Aparecida Rodrigues.

Goiânia/ Outubro de 2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

C672e Coelho, Gabriela Bento.
A estética demoníaca e do entrelugar nas obras de Farnese de Andrade e em *A Passagem Tensa Dos Corpos*, de Carlos de Brito e Mello [manuscrito] / Gabriela Bento Coelho – Goiânia, 2015.
172 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária, 2015.
“Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues”.
Bibliografia.

1. Literatura – Estética. I. Título.

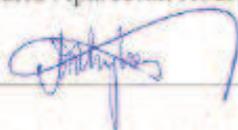
CDU 821.134.3(81).09(043)

**A ESTÉTICA DEMONIACA E DO ENTRELUGAR NAS OBRAS DE FARNESE
DE ANDRADE E EM A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS DE CARLOS DE
BRITO E MELLO.**

Dissertação aprovada em 15 de dezembro de 2015, no curso de Mestrado em Letras do
Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a
obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

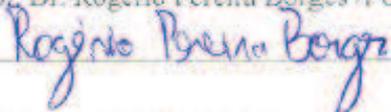
Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues /PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia UnB



Prof. Dr. Rogerio Pereira Borges /PUC Goiás



Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira /PUC Goiás



AGRADECIMENTO

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues, por compartilhar o amor pela arte e me inspirar a cada dia. Obrigada pela liberdade e confiança em relação à proposta desse trabalho, além do carinho e da amizade.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras da PUC GO e a CAPES pela viabilização do curso e apoio financeiro durante a pesquisa.

Agradeço a todos os professores do curso do Mestrado, principalmente ao Prof. Dr. Éris e ao Prof. Dr. Divino que compartilharam suas experiências em proveitosas conversas e debates artísticos. Agradeço aos professores da graduação que sempre demonstraram seu carinho e amor pela docência.

Agradeço de forma especial e emocionada à dedicação de meu pai, Heitor Coelho que me incentivou e me auxiliou na leitura desse trabalho. Além de pacientemente, aguentar a minha conversa infinita sobre esta pesquisa.

Agradeço à minha mãe Vera Michels, pelo amor e pela arte que tanto compartilhamos. Obrigada por me apresentar ao universo maravilhoso de Farnese de Andrade, objeto desta pesquisa.

Agradeço ao meu companheiro, Rogério Milani, pelo amor, pela paciência e pelas inspirações artísticas. Agradeço ao nosso filho, João Miguel, pelo sorriso, pela alegria e pela luz que traz para nossos dias.

Agradeço aos meus irmãos, Marcelo e Duda pelo amor e pelo apoio, que mesmo de longe, emanam com cumplicidade e carinho.

Agradeço ao meu sogro, Hélio Rocha, pelas conversas e por compartilhar da paixão pela literatura.

Agradeço à minha amiga Haylei, por sua generosidade, por me deixar desenhar na sua parede nos momentos de desconcentração, pelas trocas inteligentes e pelo apoio. Agradeço à amiga Mônica, pelo carinho e pela alegria criativa e estética.

Agradeço à minha teimosia por me levar em direção oposta ao senso comum.

Obrigada a todos que compartilharam de forma amorosa e paciente dessa pesquisa.

RESUMO

A ESTÉTICA DEMONÍACA E DO ENTRELUGAR NAS OBRAS DE FARNESE DE ANDRADE E EM *A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS*, DE CARLOS DE BRITO E MELLO

Os objetivos principais desta pesquisa são: a construção teórica da concepção da estética demoníaca e a identificação desta proposta na arte moderna e contemporânea. A pesquisa é fundamentada principalmente, nas abordagens contemporâneas de Jean Baudrillard (1991), Zygmunt Bauman (2001) e Goerges Bataille (1987). Com base na fenomenologia, a estética demoníaca consiste na experiência estética despertada em contato com o horror e o grotesco. O demoníaco se identifica historicamente como a ação de ruptura com o belo e com a moral. O demoníaco consiste em transgredir a ordem social dominante. É a expressão estética que revela a porção maléfica e herética da natureza humana. A realidade apolínea e racional é desmascarada para revelar a pulsão dionisíaca que resulta no retorno do homem a si mesmo, a obscuridade, ao desconhecido, ao infernal e ao nefasto. O estado de devir e o entrelugar são espaços não perspectivos de contestação e transformação, que compõem a expressão demoníaca. A estética demoníaca está presente na arte moderna e contemporânea. Nesta pesquisa, são analisadas: as obras do artista plástico Farnese de Andrade e o discurso artístico no romance *A Passagem Tensa dos Corpos*, escrito por Carlos de Brito e Mello.

Palavras-chave: Estética. Demoníaco. Contemporâneo. Arte. Existência. Entrelugar. Devir.

ABSTRACT

THE DEMONIC ESTHETICS AND PLACE BETWEEN IN THE ART WORKS OF FARNESE DE ANDRADE AND INTO *THE TENSE PASSAGE OF THE BODIES*, BY CARLOS DE BRITO E MELLO

The main objectives of this work are the theoretical construction of the demonic esthetic and the identification of this proposal in modern and contemporary art. The research was based mainly on contemporary approaches of Jean Baudrillard (1991), Zygmunt Bauman (2001) and Georges Bataille (1987). From the phenomenological perspective of Mikel Dufrenne (2008), the demonic esthetic is the aesthetic experience awakened by the horror and the grotesque. The demonic is historically, the rupture with the traditional sense of beauty and the moral. The demoniac would be a transgression of the dominant social order and the esthetic expression that reveals the transgressive and heretical of human nature. The Apollonian and rational reality is unmasked by the revelation of the Dionysian impulse that results in the return of man to himself, to obscurity, to unknown, to infernal and nefarious. In the contact with hell, the man overcomes himself and becomes what it is. The state of for coming and the between place are part of demonic expression as new spaces of contestation and transformation. The demonic esthetics is present in modern and contemporary art. For this are analyzed: the art works of Farnese de Andrade and the artistic discourse in the romance, *The Tense Passage of the Bodies*, written by Carlos de Brito Mello.

Keywords: Esthetics. Demonic. Contemporary. Evil. Art. Existence. Transgression. Between place. For Coming.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 Jardim das Delícias	56
Figura 1.2 Aula de Anatomia	57
Figura 1.3 Mulher Má	59
Figura 1.4 Sabá.....	59
Figura 1.5 A Entrada de Cristo em Bruxelas.....	61
Figura 1.6 Self-Portrait with Cat	62
Figura 1.7 Woman in the street	62
Figura 1.8 Crucifixion, Masks e Autumm- Seascap.....	63
Figura 1.9 O Grito	63
Figura 1.10 Lasar Segall A Família Enferma (The Sick Family)	64
Figura 1.11 Oswaldo Goeldi.....	65
Figura 1.12 Anita Malfatti - A Estudante	65
Figura 2.1 Medéia	70
Figura 2.2 Pater	76
Figura 2.3 detalhe do objeto resinado na obra Pater	80
Figura 2.4 Obra sem Título	83
Figura 2.5 Oratório ao Demônio	90
Figura 2.6 Oratório da Mulher	95
Figura 2.7 Tudo continua sempre	102
Figura 2.8 Hiroshima	109
Figura 2.9 Obra Sem Título. Assemblage	114
Figura 2.10 Viemos do Mar	120
Figura 3.1 Detalhe do desenho de disposição do texto e capa do livro.....	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I - O DIABÓLICO COMO FENÔMENO ESTÉTICO	
1.1 A junção do apolíneo com o dionisíaco: A força da embriaguez	21
1.2 A resignificação do belo e o artista como maldito livre-pensador	26
1.3 O simulacro e o não-indivíduo na dimensão contemporânea.....	32
1.4 O mal como ruptura dos interditos e a descontinuidade do existente	40
1.5 A estética diabólica na obra de arte	44
II - A ARTE COMO ARREBATAMENTO E A CONSTITUIÇÃO DO MAL EM FARNESE DE ANDRADE	
2.1 Breves considerações sobre Farnese de Andrade	67
2.2 O utilitário como registro de projeção e bloqueio do existente	69
2.2.1 Medéia: a condição da mulher objeto.....	70
2.2.2 Pater: a continuidade como simulacro de dominação	76
2.2.3 A obra Sem Título: o repugnante e a erotização do corpo	101
2.3 Exaltação ao Demoníaco: oratórios como devoção e consagração dos interditos	89
2.3.1 Oratório ao Demônio: sadismo e sodomia	90
2.3.2 Oratório da Mulher: androgenia e o fetiche da castração.....	95
2.3.3 Tudo continua sempre: reprodução e implosão de modelos	101
2.4 Aproximação da morte: a perda da referencialidade e a negação da descontinuidade da existência	107
2.4.1 Hiroshima: o simulacro como justificativa da violência e aniquilamento da memória histórica	108

2.4.2. Obra Sem Título: a fusão entre a realidade concreta, a vida simulada e a morte das identidades	113
2.4.3 Viemos do mar: a manipulação do duplo e a clonagem como artificialidade da continuidade da vida.....	120
2.5 A obra de Farnese no contexto da estética demoníaca	126

III - O DISCURSO ARTÍSTICO: ALÉM DO BEM E DO MAL EM A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS DE CARLOS DE BRITO E MELLO

3.1 Breves considerações sobre obra A Passagem Tensa dos Corpos	128
3.2 O Entrelugar como espaço de trânsito entre as possibilidades de existência ficcional	129
3.3 As possibilidades de existência ficcional como: o ser-não-corpóreo, o corpo putrefato e o ser-entre-mundos	133
3.4 Os elementos visuais do livro e a linha imaginária: a projeção do corpo verbal do ser como língua	140
3.5 <i>A passagem Tensa dos Corpos</i> : o entrelugar como espaço do devir e do paradoxo existencial	147
3.6 O sufocamento como origem da língua e o espaço do entrelugar na encenação cruel proposta por Antonin Artaud.....	154
3.7 <i>A Passagem Tensa dos Corpos</i> na concepção da estética demoníaca	161

CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
----------------------------	-----

REFERÊNCIAS	167
-------------------	-----

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo principal definir e identificar a estética demoníaca na arte moderna e contemporânea. A escolha do tema deve-se primeiramente ao estudo preliminar realizado sobre Charles Baudelaire durante a graduação, que despertou o olhar para a existência de um efeito estético dissonante, caracterizado por temáticas fantasmagóricas, cenários nefastos, descrições mórbidas e um sentimento de aproximação de morte, que tanto causavam espanto, como fascinavam. Depois, a mesma dissonância e temática foi identificada em outras obras e, inclusive, nas artes plásticas, o que chamou a atenção da pesquisadora, pois tais temáticas eram correntemente retratadas no âmbito da arte, tanto em objetos artísticos clássicos, como modernos e contemporâneos. A temática da presente pesquisa está relacionada à expressão artística que rompe com a noção do belo, como sinônimo de agradável e útil, para manifestar a força visceral, dionisiaca e abismal da condição humana e do fazer artístico.

A delimitação do tema para a pesquisa, relacionado à estética diabólica, foi amadurecida durante o estudo das teorias apresentadas em algumas disciplinas do mestrado e cuja abordagem do simulacro, formulada por Baudrillard, consistiu na ampliação do entendimento do contexto contemporâneo, como por exemplo: a era das incertezas, da fragmentação e da hiper-realidade. Em seguida, a dissonância estudada, numa fusão de reflexões múltiplas, uniu-se à influência da obra de Baudelaire, sendo transfigurada na presença da obra de Farnese de Andrade, incorporada, então, pela imagem. Na constituição artística foram identificadas tanto as noções de simulacro/simulação quanto à dissonância baudelaireana, concretizando, assim, a primeira formulação da estética demoníaca.

A obra de Farnese causa no espectador certo mal-estar, manifestado pelo estado de repugnância, delírio e horror. Tais sensações não são experimentadas no cotidiano e, por isso, estes aspectos se refletiram como questionamentos científicos a serem pesquisados, assim como justifica a delimitação estrutural, formal e temática que instauram uma estética demoníaca. Além disso, outra proposição seria traçar os caminhos da criação artística malograda que se manifesta por meio de objetos desconcertantes e grotescos.

A pesquisa foi desenvolvida, em uma primeira etapa, na delimitação do *corpus* teórico, fundamentado pela ótica fenomenológica defendida por Dufrenne em *Estética e Filosofia*:

A fenomenologia se justificava da suspeita de ressuscitar o idealismo e tem o direito de afirmar a identidade do constituir e do ver. [...] a experiência estética – do espectador, não a do criador – pode ser evocada para esclarecer essa difícil noção ou, ao menos, uma de suas interpretações. (2008, p.71).

A pesquisa de uma estética demoníaca foi iniciada pelo estudo da embriaguez, proposta por Nietzsche, em que ele identifica a arte como sendo composta por pulsões apolíneas e dionisíacas. Em seguida, o estudo foi sedimentado pelo pensamento acerca da existência do homem na sociedade contemporânea elaborado por Jean Baudrillard (1991), Zygmunt Bauman (2001) e Georges Bataille (1989). Também fizeram parte da delimitação do *corpus* teórico outros autores, tais como Roland Barthes (1986), Michel Foucault (1987), Pierre Bourdieu (2003), Maurice Blanchot (2005), Guy Debord (2003) e Walter Benjamin (1997).

À medida que a pesquisa foi sendo construída elaborou-se a organização da dissertação e dos grupos temáticos. O presente trabalho foi composto por três capítulos: o primeiro se relaciona com as abordagens teóricas que definem a estética diabólica, presente em expressões artísticas que revelam as pulsões dionisíacas e rompem com os valores apolíneos. O capítulo foi dividido em cinco subpartes, sendo elas: 1.1 A junção do apolíneo com o dionisíaco: A força da embriaguez, em que são abordadas a visão nietzschiana sobre as pulsões apolínea e dionisíaca na arte e na tragédia grega; 1.2 A ressignificação do belo e o artista como maldito livre-pensador, sendo que nesta etapa é retratado o maldito como livre-pensador, o homem que renega os padrões morais e vivencia a sua própria vontade e o malogro artístico, como uma dimensão de ruptura com a ordem dos simulacros; 1.3 O simulacro e o não-indivíduo na dimensão contemporânea, onde são retratadas as estratégias de dominação que mascaram a manipulação e os esquemas da sociedade capitalista; 1.4 O mal como ruptura dos interditos e a descontinuidade do existente, a crença numa eternidade em detrimento a morte e a noção descontínua do homem; 1.5 A estética diabólica na obra de arte, em que são identificados artistas e obras que articulam a estética demoníaca.

O segundo capítulo, intitulado a “Arte como Arrebatamento e a Constituição do Mal em Farnese de Andrade” consiste na análise da obra de Farnese de Andrade. O artista compõe assemblages com uma série de objetos. As imagens são desconcertantes

refletem os parâmetros que constituem a estética demoníaca. Esta parte foi organizada em quatro áreas de estudo: 2.1 Breves considerações sobre Farnese de Andrade; 2.2 O utilitário como registro de projeção e bloqueio do existente; 2.3 Exaltação ao Demoníaco: oratórios como devoção e consagração dos interditos; 2.4 Aproximação da morte: a perda da referencialidade e a negação da descontinuidade da existência; 2.5 A obra de Farnese no contexto da estética demoníaca

No terceiro capítulo são abordadas as características da estética demoníaca como discurso artístico na obra, *A Passagem tensa dos Corpos*, lançada por Carlos de Brito e Mello, em 2009. Nesta parte é analisada a estética demoníaca como expressão dos paradoxos da existência contemporânea, do entrelugar e do estado de devir. Estes estudos estão fundamentados nas teorias de Martin Heidegger (2005), Homi K. Bhabha (1998) e Gilles Deleuze (1974). Outros pesquisadores também foram utilizados para explorar a relação entre a arte e a linguagem, tais como: Antonin Artaud (1991), Susan Sontag (1986) e Jean Paul Sartre (2004).

O terceiro capítulo intitulado “O Discurso Artístico: Além do Bem e do Mal em *A Passagem Tensa dos Corpos* de Carlos de Brito e Mello”, foi dividido em sete partes: 3.1 Breves considerações sobre obra *A Passagem Tensa dos Corpos*; 3.2 O Entrelugar como espaço de trânsito entre as possibilidades de existência ficcional; 3.3 Os elementos visuais do livro e a linha imaginária: a projeção do corpo verbal do ser como língua; 3.4 As possibilidades de existência ficcional como: o ser-não-corpóreo, o corpo putrefato e o ser-entre-mundos; 3.5 *A passagem Tensa dos Corpos*: o entrelugar como espaço do devir e do paradoxo existencial; 3.6 O sufocamento como origem da língua e o espaço do entrelugar na encenação cruel proposta por Antonin Artaud; 3.7 *A Passagem Tensa dos Corpos* na concepção da estética demoníaca.

Essa dissertação concentra esforços em desenvolver os parâmetros e as especificações estéticas que delimitam o demoníaco como uma proposta de ruptura e revelação dionisíaca na obra de arte moderna e contemporânea. Não se trata de um estudo comparado, mas de um olhar sobre o objeto artístico a partir de dois momentos e de duas formas de criação estética.

I - O DEMONÍACO COMO FENÔMENO ESTÉTICO

O simbolismo arcaico não encontra qualquer dificuldade em assimilar o inimigo humano ao Demônio ou à Morte. Afinal o resultado dos seus ataques, quer sejam demoníacos, quer militares, é sempre o mesmo: a ruína, a desintegração, a morte. (ELIADE, 1979, p.39)

Diabos ou demônios habitam o imaginário do homem como incorporação da face obscura da alma. São os labirintos instintivos, abismais e rupturas presentes nas ações contrárias às convenções morais. A arte contemporânea pode ser identificada como detentora de uma estética diabólica porque promove por meios da expressão estética, a reflexão das contradições existentes entre o homem e o mundo. Sobre estes aspectos, Mikel Dufrene comenta em seu livro, *Estética e Filosofia*:

[...] a arte contemporânea me parece exprimir [...] enriquecimento e empobrecimento ao mesmo tempo, exaltação e renúncia do indivíduo, conquista do formal e perda do real às vezes até a recusa do mundo e a autodestruição da obra [...] essa arte, com efeito, se produz sob o signo da reflexão (2008, p.224).

Conforme o fragmento acima, a arte contemporânea pode ser caracterizada pela sua dualidade e também pela sua autonegação, num ato de ruptura aos cânones clássicos. Com base nisso, a estética contemporânea pode ser identificada pela busca de novas formas de expressão e por uma ampliação ao sentido de belo que exclui os princípios de agradável e funcional para assumir manifestações desconcertantes que retratam a condição de existência do homem.

As manifestações desconcertantes seriam as expressões que utilizam o universo do grotesco, da feiura, do horror e do abismal para revelar o caráter imediatista e bárbaro da sociedade pós-moderna. Por isso, o objetivo dessa pesquisa está na tentativa de definir a natureza do que seria a estética demoníaca, bem como revelar os artistas e obras que se identificam com esse modo de expressão para criar seus objetos artísticos.

Devido a esses fatores, é necessário compreender a experiência estética realizada por meio da fruição do objeto estético através do olhar fenomenológico. Conforme a fenomenologia, durante a experiência estética o espectador deve manter sua percepção aberta para contemplar a verdade do objeto. Para isso, o indivíduo reduz o objeto de tal modo que no ato da apreciação ele suspenda, abstraia suas convicções, interesses práticos e intelectuais a fim de captar o “mundo do objeto estético” para focar no fenômeno, na expressão da aparência. André Dartigues (2005, p.23) afirma que a consciência e o objeto não são duas entidades separadas, mas a consciência do objeto se define por essa correlação que também representa o campo de análise da fenomenologia. A experiência fenomenológica celebra a correlação, a interdependência entre a consciência, a subjetividade do espectador e o objeto. Nesse processo, não há uma existência determinada, mas o modo pelo qual a consciência atribui o sentido ao mundo. Como parte do fenômeno, o espectador entrega-se à experiência estética para transcender a aparência. Segundo Dufrene (2008, p.82) essa forma de percepção estética visa a expandir o conceito de parecer, tornando equivalente o “ser do objeto e o parecer”.

Quando o espectador se entrega à epifania do objeto, torna-se capaz de perceber a subjetividade do artista que criou a obra, ao ponto de identificar a expressão como sendo parte do mundo particular do autor. Isso acontece quando são verificadas certas características artísticas e formais que correspondem ao do artista. O objeto artístico exprime um mundo, um sentido próprio, distinto da realidade objetiva. Ainda sobre o fenômeno estético, Dufrene esclarece:

O objeto é capaz de expressão, se ele traz em si um mundo próprio, completamente diferente do mundo objetivo [...] ele manifesta [...] é o resultado de um fazer e que algo da subjetividade que o criou – como a marca do operário no seu trabalho – pode destarte se depositar nele. (2008, p.84)

A obra de arte reflete o sentido de mundo de quem o criou, representando o mundo em si e o ser por meio de uma determinada aparência artística. Para que o objeto seja reconhecido como artístico é necessário que seja estabelecida uma relação sensível com o espectador. Nesse contexto, o objeto artístico seria aquele que arrebatava e emociona o espectador. O ser arrebatado percebe a beleza do objeto. A respeito destes

fatores, Gaston Bachelard argumenta: “Só a fenomenologia — isto é, o levar em conta *a partida da imagem* numa consciência individual — pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens [...]” (1978, p.185).

Na antiguidade clássica, a função da arte estava em representar o que era belo, tanto no sentido estético quanto no moral, para que o espírito do espectador, por meio da contemplação do que era perfeito, fosse inspirado a praticar ações virtuosas e buscasse o conhecimento da verdade. “Desse modo, o princípio da *imitação*, invocado para explicar a natureza da Arte, define igualmente a função ética e espiritual que ela desempenha, função que consiste em induzir a alma a imitar o que é bom e digno de ser imitado” (NUNES, 1999, p.12).

Conforme Platão (NUNES, 1999, p.11), a alma humana, originada no mundo inteligível, está encarcerada no corpo, mas ainda aspira o retorno ao seu lugar de origem como o desejo de imortalidade que a conduz quando ela ama. No plano concreto a alma encontra-se dividida entre uma parte superior, formada pelo racional e que a encaminha para o alto, e uma natureza inferior que a leva para baixo, para o submundo em que habitam as paixões e os instintos. Na visão platônica, a alma libertada é conduzida pelo sentido moral e intelectual em direção à verdade e ao conhecimento. Esse pensamento se manifesta na crença de que a sedução seria uma qualidade própria dos seres e objetos belos em que o amor se fixaria e, por isso, impulsionaria o espírito em direção ao sensível e ao inteligível, considerados os fundamentos da verdadeira Beleza e do Bem. Platão não recomendava a representação de coisas feias para os mais jovens, mas considerava que no fundo, existiria um grau de beleza próprio em todas as coisas.

De acordo com a visão platônica (NUNES, 1999, p.11), a arte tem por função a *mimese*¹, a imitação da moral e do bem e, nesse contexto, o fenômeno estético consiste no prazer de apreciar o que é perfeito. De acordo com Platão, a alma também está conectada ao plano inferior, onde estão os instintos e as paixões. Sendo assim, a relação

¹ “ Interpretando-se, pois, a *mimese* num sentido mais profundo, compatível com a ideia aristotélica das relações íntimas entre Arte e Natureza, que participam de um mesmo princípio produtivo, podemos dizer que o artista não imita o que é individual e contingente, mas o que é essencial e necessário - não imita as coisas tais como elas são, mas tais como devem ser, de acordo com os fins que a Natureza se propõe a alcançar” (NUNES, 1999, p.20).

fenomenológica pode acontecer em situações cujo efeito estético da obra de arte resulte em aversão, horror e susto. Por isso, é permitido afirmar que o belo também está presente naquilo que é feio e mal.

O reconhecimento do belo ocorre quando o espectador, presente na experiência estética, transcende a realidade objetiva e passa a vivenciar o prazer na fruição artística. O objeto belo é aquele capaz de promover o prazer de forma mais imediata que outro, porém a noção de beleza é elástica, variando conforme a cultura, o tempo histórico e as singularidades individuais. Devido a esses aspectos, algumas manifestações artísticas são preferidas em detrimento de outras e, assim, condicionam o sujeito às formas específicas de expressão do belo.

A beleza não seria a manifestação de um ideal, mas a representação de uma ideia presente no objeto. A arte contemporânea não renunciou a beleza, porém ampliou seu significado. Segundo Dufrenne (2004, p.44), as buscas mais desconcertantes, aquelas que escandalizam pelo gosto esclerosado pelos hábitos ou preconceitos, visam à beleza. O belo estaria tanto nas manifestações artísticas que transmitem o útil e agradável, como nas referências plásticas que exploram as temáticas do grotesco e do feio.

A beleza seria um valor que varia de acordo com o contexto sócio histórico, como afirma Charles Baudelaire, poeta e crítico francês, em seu ensaio *Sobre a Modernidade*. Para ele, os padrões que determinam o ideal de beleza refletem a moral, as convenções às quais a sociedade está submetida. “[...] beleza particular de cada época e observamos que cada século possuía, por assim dizer, sua graça particular [...] cada qual extrai sua beleza exterior das leis morais às quais é submetida” (1999, p. 44). O sentido de belo seria, assim, delimitado conforme os contextos de época, no qual os valores de beleza são expressos na sociedade dominante, bem como, a forma como esse objeto será fruído pelo espectador.

Esse fato indica que, durante o fenômeno artístico, o belo não seria um encantamento emanado pelo objeto, mas uma percepção inerente à sensibilidade do espectador. Nelson Goodman, pesquisador americano, em seu livro *As Linguagens de Arte*, defende a tese de que a experiência estética é uma relação dinâmica em que a noção de belo poderia ser descrita da seguinte forma:

[...] o belo não é nem uma ideia em si, nem uma ideia no objeto, nem um conceito objetivamente definível, nem uma propriedade objetiva do objeto: uma qualidade que atribuímos ao objeto para exprimir a experiência que fazemos de certo estado de nossa subjetividade atestada pelo nosso prazer [...] (GOODMAN, 1999, p.41)

O belo seria a qualidade que o espectador atribui ao objeto, conforme o prazer subjetivo que experimenta na contemplação artística. A estética contemporânea comunga com a busca de novas linguagens, numa atitude metafórica de morte ao clássico. Nessa morte, o belo também pode se manifestar no que é feio ou negativo.

Nelson Goodman (1999, p.236) afirma que a repulsa pode ser transformada em encanto e que o mais sinistro retrato também pode se tornar cativante. Para ele, durante a experiência estética, tanto a emoção negativa como a positiva traduzem formas de sensibilidade e que qualquer presença de trágico ou fealdade evapora-se na fruição da obra de arte. A ideia de belo como sendo agradável e útil é desconstruída, ampliando o campo de significação para outras interpretações.

Segundo Dufrenne (2008, p.231), não há moral na arte. O significado de belo é atualizado, reinventado pela arte e pela sua capacidade de ampliar as dimensões do mundo cada vez que uma obra de arte é contemplada. A arte caminha por dois eixos: o informal e o formal. O informal corresponde ao artista contemporâneo, entregue ao delírio e perdido na intensa busca pelo novo, enquanto o formal seria o artista clássico que não se perde com tanta intensidade, porque ainda está sujeito a técnica. A arte informal reconstrói o sentido de belo e se realiza inteiramente sob o signo da angústia e o retorno à origem a dissuade de buscar a própria morte.

Sobre a desconstrução do belo, Karl Rosenkraz²(1992, p.163-169), filósofo alemão, em seu ensaio *Estética do Feio*, descreve a analogia existente entre o feio e o mal moral. Para ele, o feio se apresenta de várias formas, como o desajeitado, o morto, o

² Devido aos seus estudos sobre arte, Karl Rosenkraz contribuiu para a fenomenologia, propondo a existência de uma estética que abordasse o feio e suas acepções. Porém, na busca em caracterizar a estética diabólica, que é a proposta desta pesquisa, o objetivo está em identificar expressões artísticas que manifestam o rompimento com o belo apolíneo e revelam a essência sombria e abismal da condição humana.

vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco, o feiticeiresco e o satânico. Quando comenta, especificamente, sobre o demoníaco, Rosenkraz o apresenta como um estado de desarmonia interior que pode ser esteticamente bonito pela capacidade de despertar dois sentimentos distintos: o horror, por causa da temática demoníaca, e a compaixão, pelo fato de manifestar o sofrimento e a angústia humana.

Rosenkraz (Op. Cit., 1992, p.163-169) ainda afirma que o diabólico se manifesta como uma força que odeia o bem e possui o prazer em fazer o mal. O diabólico reproduz o apelo criminal, o pensamento do homem possuído por demônios que o obriga a um comportamento delinquente. O sujeito possuído cai em paixão profunda, finge, goza e se encontra no estado de possessão, porque ele mesmo consentiu o acesso demoníaco, em troca do êxtase da luxúria e do exercício do poder. Aquele que cede ao maligno, consciente ou inconscientemente, perde a sua porção de humanidade e se liga aos poderes do abismo. Exemplo disso são as histórias de bruxas³ que com a sua aparente feiura almejam a juventude e a beleza. Assim, o satânico, como recurso estético, é repleto de mistério, sensualidade e desejos carnis. De acordo com esse aspecto o mal seria a negação do bem, do belo e da moral. “En lo diabolico hay tambien un rasgo espectral, porque se opone de modo sustancial al ordenamiento afirmativo del mundo” (Idem). Rosenkraz (1992, p.170) relata que o demoníaco pode ser representado de três formas distintas: o sobre-humano, o sub-humano e o humano.

Na categoria do sobre-humano, são apresentados os espíritos caídos, de natureza maléfica, são as imagens bestiais sanguinolentas, dotadas de grande força e aparência animal. Estas características aparecem em figuras satânicas, como a deusa hindu Kali⁴,

³As bruxas representavam o diabólico como força espiritual Na magia negra, elas erma as seguidoras do diabo e celebravam em festividades orgásticas, o gozo frio do demônio disfarçado de homem. A bruxa, como a velha malvada, foi representada, primeiramente, na tragédia grega. Aristófanes escreveu sobre ela em *Lisístrata*, cujas mulheres fazem greve de sexo para que os maridos encerrem a guerra, ou em *A Assembleia de Mulheres*, em que surge um Estado imaginário comandado por mulheres e no qual as velhas, ainda dotadas de desejo sexual, possuem prioridade em reivindicar o amor dos jovens. (Rosenkraz, 1992, p.170)

⁴ Kali é a deusa da Morte e Sexualidade (fonte: magiaeocultismo.blogspot.com.br).

que carrega crânios e ossos em sua frente, o deus antropomórfico Seth⁵ egípcio e outros seres mitológicos como os ciclopes, a sereias e os sátiros⁶. Nesta condição, estão presentes a luxúria, a mentira, a inveja e o orgulho, como na lenda do deus escandinavo Loki⁷, que levou o mundo à catástrofe depois de provocar a morte do bondoso Baldur⁸. Na cultura cristã, o demônio assume frente a Deus a figura humana do anjo caído e absolutamente mal. Essa forma de representação se concretizou durante a Idade Média.

A forma sub-humana surge com a figura do sátiro metade humano e metade quadrúpede, tornando-se símbolo do satânico, mas, no século XV, outros animais também passaram a representar o belzebu, tal como o crocodilo, o verme, a cobra e o dragão. Os artistas mesclaram animais com coisas inanimadas como barris, jarras de cerveja, vasos com cabeça e formas humanas, nas conexões mais improváveis. Essas composições procuraram alegorizar a essência absurda e dissonante do mal.

Na versão humana, o diabo era visto como anjo malvado que pode assumir qualquer fisionomia e representar os homens reais contra a origem divina, encarnando o egoísmo, a existência da alma satânica. Romances ingleses, franceses e alemães retrataram o aspecto diabólico humano ao mostrarem personagens que, apesar de serem homens de aparente nobreza e hábitos refinados, apresentavam o lado obscuro pelo desvio de caráter e pela indolência satânica⁹.

Umberto Eco, em *História da Feiura* (2007, p.90), relata que a crença em Lúcifer, Satã, Diabo ou Demônio existe em diversas culturas e que são descritos como seres de aspecto monstruoso que habitam planos intermediários, podendo ser bons ou maus. No Egito, era Ammut, um ser híbrido de leopardo, crocodilo e hipopótamo. Na cultura hebraica, que influenciou diretamente a cultura cristã, o diabo era representado

⁵ É o deus maléfico do antigo Egito (fonte: <http://antigoegito.org>).

⁶ Semideus que possuía chifres curtos, orelhas pontiagudas, patas de bode e mãos em forma de taça ou de um instrumento musical (fonte: www.dicio.com.br).

⁷ Na Mitologia Nórdica, Loki é o deus do fogo, da trapaça e da travessura, está relacionado à magia e pode assumir a forma que quiser. Símbolo da maldade e da trapaça (fonte: distante.no.sapo.pt).

⁸ É a divindade da justiça e da sabedoria. (fonte: flavyr.blogspot.com.br).

⁹ “[...] a figura do homem enfraquecido pela ansiedade, impotente contra os instintos de prazer, infinitamente chato, senhoril cínico, adoração sem qualquer ordem, condescendente para cada fraqueza, vicioso e que flerta com o sofrimento” (ROSENKRAZ, 1992, p.174).

pela serpente que tentou Eva a comer a maçã e como o anjo rebelde que Deus precipitou ao inferno.

Na Grécia antiga (ELIADE, 1979, p.407), o demônio designa seres espirituais de natureza boa ou má que habitam o plano intermediário entre o espiritual e o real. Durante a Idade Média, a cultura cristã transformou o diabo na própria incorporação do mal. Chevalier (1987, p.407) afirma que os demônios eram seres divinos, habitantes de um plano intermediário entre os homens e os deuses, simbolizavam a capacidade de ver mais além, bem como a violação das regras da razão em nome da transcendência.

O diabo e o demônio são sinônimos, evocam o sentido da desconstrução, da transformação. Algumas sociedades arcaicas acreditavam na existência de dois planos. De um lado, estaria o plano interno, delimitado como espaço habitado, microcosmo familiar, conhecido e organizado. No outro plano, localizado no exterior do espaço familiar, existiria a região desconhecida e terrível, residência dos demônios, das larvas, dos mortos, dos estrangeiros, do caos, da morte e da noite. O plano exterior seria o universo habitado pelo que não é revelado, o local das bestas que se definiria através da dimensão que não congrega com o belo. Seriam os inimigos, aqueles que desejam romper com a ordem estabelecida. O demoníaco seria a figura arquetípica dos inimigos que trazem o caos e as trevas. Segundo Mircea Eliade, estes aspectos representam a ruptura de uma estrutura social, para reconstruí-la em outro estado sensível:

[...] ordem estabelecida, a abolição de uma imagem arquetípica equivalia a uma regressão para o caos, para o pré-formal, para o estado não diferenciado que precedia a cosmogonia. Notemos que as mesmas imagens são ainda utilizadas nos nossos dias quando se trata de formular os perigos que ameaçam um certo tipo de civilização: fala-se nomeadamente de «caos», de «desordem», das «trevas» em que mergulhará o «nosso mundo». Todas estas expressões, como bem se vê, significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos, de uma estrutura, e a re-imersão num estado fluido, amorfo, caótico enfim. (ELIADE, 1979, p.37)

O estado de caos equivale a um mergulho ao obscuro, ao submundo. É a representação do diabólico como a encarnação de uma força destrutiva, inimiga, que vem à tona para transformar a ordem convencional. No plano interior, estaria a ideia de belo como o universo conhecido, enquanto o plano exterior seria destinado ao que fosse

demoníaco, permeado pela subjetividade instintiva, pela ruptura dos padrões convencionais, pela desordem e pela reinvenção de si mesmo.

O diabólico, presente no fenômeno estético, coincide com as propostas artísticas que manifestam esse universo exterior dos povos antigos, numa atualização do belo como força que transcende as normas para retratar o mal, o caos, a dor, o prazer sexual, o trágico e a morte. Nesse contexto, o demoníaco também se relaciona ao que Nietzsche definiu como sendo a força dionisíaca, representada pelo que o homem “experimenta de grave, melancólico, triste, sombrio, são os repentinos impedimentos, as imposições ao acaso e as esperanças angustiosas” (2006, p.36). Em oposição ao dionisíaco, Nietzsche identificou como apolínea a representação do sonho, do agradável e da tranquilidade. A arte retrata estas duas forças que, quando juntas, resultam na embriaguez, na junção entre a técnica e a liberdade criativa.

1.1. A junção do apolíneo com o dionisíaco: A força da embriaguez

A embriaguez (DIAS, 2010, p.89) seria o estado destrutivo que despedaça, abole o apolíneo, o individual, rompendo com o véu das aparências para deixar transparecer uma realidade mais fundamental: o homem com a natureza. Nesse estado, o homem sente que todas as barreiras foram rompidas, como uma abertura em que ele se volta para si, para o uno-originário no qual somente existe lugar para a intensidade. A respeito da embriaguez artística, Rosa Dias comenta:

[...] embriaguez [...] o processo pelo qual a vontade satisfaz seus impulsos artísticos é o inverso do movimento de produção das aparências [...] pela intensificação das emoções dionisíacas, tudo volta a seu ponto de origem, à unidade primeira. Com a morte ou aniquilação das individualidades, o homem retorna ao estado natural, reconcilia-se com a natureza. [...] Voz e movimento [...] parecem vir de seu âmago [...] “cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: Ele não é mais artista, tornou-se a própria obra de arte”. (2010, p.89)

A expressão dionisíaca confere ao homem o estado primitivo em que havia apenas a natureza, a explosão visceral de sua vontade e de sua criatividade. A força dionisíaca vem como uma proposta de liberação da pulsão apolínea, rumo à declaração

libertária do homem sobre si mesmo. Na relação dionisiaca, autor e obra de arte se fundem na exaltação do prazer. Os antigos cultos dionisiacos manifestavam este estado libertário por meio das músicas e da narcose embriagada, em que a técnica apolínea é suprimida pela intensidade dionisiaca.

O apolíneo e o dionisiaco vinculam-se à gênese das deidades gregas. Apolo (KURY, 1990, p. 36) representava a beleza e a juventude, era o deus da claridade e sua faculdade clarividente também o tornou protetor dos poetas. Dionísio (Op. Cit., 1990, p.111) era um semideus. Filho de Zeus com a amante mortal Semele, estava associado ao vinho, à luta pela vida, ao delírio místico, ao caos e à sexualidade. O culto a Dionísio era acompanhado de festas orgásticas e bacanais.

Como expressão estética, o apolíneo estava presente na arte figurativa, de imediata compreensão. Representava a aparência, o sonho e a clareza, enquanto que a pulsão dionisiaca encontrava-se na transcendência artística, na essência selvagem e obscura. Dionísio estava vinculado aos cultos pagãos, às danças e à celebração sensual/sexual da existência “[...] as bestas mais selvagens da natureza, aqui se desencadeavam, até aquela mescla abominável de luxúria e crueldade [...]” (NIETZSCHE, 2006, p.43).

Os ritos dionisiacos representavam a possessão coletiva no cortejo que dançava o ditirambo, uma dança cíclica em que os participantes giravam tomados por um estado de transe. A dança sagrada representava simultaneamente a expressão e o exorcismo da histeria coletiva. As celebrações ao deus do vinho originaram os dramas satíricos e a comédia no teatro grego, duravam cerca de seis dias e eram celebradas três vezes por ano em honra ao deus Dionísio. As principais, por ordem de importância, eram: As Grandes Dionisiacas, As Dionisiacas Campestres e as Grandes Dionisiacas que ocorriam na cidade de Atenas.

Conforme Roland Barthes (1986, p.76-79), as festas dionisiacas eram realizadas em teatros construídos em terrenos dedicados a Dionísio. Os espectadores levavam a coroa religiosa e a arena possuía dois espaços que serviam de testemunha dos cultos. O primeiro era a orquestra localizada no *thymele*, uma espécie de altar ocupado por uma grande e pomposa estátua de Dionísio e local onde eram realizados os sacrifícios. O

thimela também servia como fossa utilizada para escorrer o sangue das vítimas. O segundo lugar era conhecido como *cavea*, uma área especial reservada ao clero.

Barthes descreve que, no primeiro dia de festividade, acontecia uma procissão em que era erigida a estátua de Dionísio. Tal procissão parecia uma verdadeira hecatombe de touros, cuja carne era assada no próprio teatro e depois compartilhada entre a plateia. Durante o evento, havia apresentação de ditirambos¹⁰, tragédias¹¹ e dramas satíricos¹². Antes das exibições ocorriam outras solenidades e, por fim, um toque da trombeta anunciava o começo do espetáculo propriamente dito.

No teatro grego a cidade se tornava dionisíaca, as funções sociais e as diferenças de classe eram abstraídas pela consagração a Dionísio. Ali, no teatro, era estabelecida uma dupla coesão entre o público e o teatro inteiro, o que fortalecia a integração coletiva. Portanto, o público era literalmente instalado no teatro para celebrar a possessão dionisíaca / demoníaca ao sabor do vinho.

Sócrates (2001, p.42) via estes ímpetos dionisíacos como manifestações irracionais, abismos delirantes e totalmente contrários a qualquer ato sensato. A influência dionisíaca era considerada perigosa e, por isso, Sócrates aconselhava aos seus discípulos que se mantivessem fieis somente ao que era agradável e útil.

Essa tendência anti-dionisíaca, ao influenciar a tragédia, transforma o teatro grego numa expressão otimista com intenção de manifestar a experiência virtuosa e moralista. O pensamento socrático levou os gregos a compreenderem o mundo como uma dádiva merecedora das ações morais, da compaixão e do sacrifício próprio em nome do saber. Nietzsche (2001, p.56) critica Sócrates ao afirmar que o indivíduo precisa reconhecer a essência dionisíaca dos fenômenos, pois, assim, o homem seria obrigado a desvendar os seus próprios males, vivenciando seu desenfreado desejo e

¹⁰ Hino em honra do deus grego Dionísio (fonte: www.aulete.com.br).

¹¹ Eram histórias dramáticas, e mostravam homens que, por não aceitarem a vontade Divina, acabavam em maus bocados. Constituída por cinco atos e, além dos atores, tinha o coro, que manifestava a voz do bom senso, da harmonia, da moderação, face à exaltação dos protagonistas. Os atores usavam máscaras, e figurinos muito coloridos e ricos contrastando com a vida cotidiana. As mulheres não participavam das apresentações teatrais (fonte: teatregodehistoria.blogspot.com.br).

¹² No drama satírico, o coro era composto de Sátiros e aparecia como personagem essencial no desenrolar da ação (fonte: www.recantodasletras.com.br).

prazer da existência. A pulsão dionisíaca convida o indivíduo a entrar em contato com a luta da sobrevivência, a dor e o prazer primitivo de ser uno com a natureza.

A cultura helênica caminhava pela unidade entre a natureza apolínea e dionisíaca vivida na cosmogonia e presente na música, nos ditirambos e no teatro. A sabedoria grega possuía uma visão mítica dos acontecimentos e dos horrores da existência. A justificativa da existência permanecia atrelada à luz, à ordem da beleza apolínea. O apolíneo manifestou-se como o sentimento do herói que vence as forças titânicas e habita numa imagem ilusória e ingênua. A beleza apolínea é, assim, a favorita e digna da existência, como a mais merecedora de ser vivida, pois oculta os paradoxos, os sentimentos dionisíacos. A arte dionisíaca nasce como contradição ao apolíneo por manifestar o submundo, o lado obscuro da existência humana.

As imagens apolíneas (NIETZSCHE, 2006, p.56) legitimaram a existência pela influência que tiveram na vida cotidiana dos gregos e porque traziam uma interpretação da existência que permitia a liberação da negatividade do cotidiano. As figuras dos deuses na natureza eram estrategicamente colocadas na tragédia para que os gregos acreditassem na dimensão divina e na sua relação com o plano físico. Diante disso, a tragédia grega significava a experiência de reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco, por meio da destruição do herói, que “traz ao grego a possibilidade de experimentar o dionisíaco e voltar ao dia a dia, sem a visão pessimista da vida [...] conforta-o proporciona-lhe a possibilidade de transformar o horrível em sublime” (DIAS, 2010, p.93).

A tragédia grega, no contexto apolíneo e influenciada pela filosofia socrática, se afirmava como uma manifestação de “otimismo interminável” e da felicidade terrestre, pela crença nos finais misericordiosos, *deus ex machina*. O espírito otimista transcendia a existência e mantinha o mal adormecido no seio da cultura teórica, nas explicações científicas de cunho razoável e universal. Devido esses fatores, o homem, desde a Grécia Antiga, viveria em constante espírito apolíneo, racional, representado pelo Belo como sendo aquilo que é confortável e útil, caminhando à margem do dionisíaco. Mesmo na dimensão racionalista, o indivíduo ainda necessitaria buscar sua essência

mais profunda para encontrar o equilíbrio artístico. Segundo Nietzsche, a natureza apolínea não bastaria para explicar a existência:

Naturalmente não atingiu a imagem luminosa apolínea, na iluminação íntima pela música [...], ou seja, aquilo que conseguem o poema extraordinário dos graus mais débeis de arte apolínea, ou seja, aquilo que conseguem o poema épico ou a pedra animada: forçar o olhar contemplativo a uma admiração clama do mundo da *individuatō*. Não se conseguiu atingir [...] Contemplávamos o drama e penetrávamos com olhar possante em seu movimentado mundo íntimo dos motivos; - e, apesar disso, somente sentíamos como que passar diante de nosso olhar uma imagem comparativa, cujo sentido profundo julgávamos quase adivinhar e, que desejávamos entreabrir, como um reposteiro, a fim de ver atrás dele a imagem primitiva, ela tanto parecia revelar como ocultar alguma coisa, e, enquanto parecia desejar, com sua revelação do véu, mantinha, por outro lado, aquela iluminada univisualidade preso o olhar, impedindo-o de mais profunda penetração. (NIETZSCHE, Op. Cit., p.210-211).

Conforme a citação, a expressão apolínea era como um véu que impedia o espectador de penetrar a essência, pois mesmo na exposição dos poemas épicos o público não conseguia atingir a profundidade, o espírito primitivo da arte. O véu apolíneo era a aparência que encobria a pulsão dionisíaca e, por isso, não representava as paixões, o delírio e o instinto do gozo. A manifestação artística apolínea era representada pelo racionalismo, pela harmonia entre as formas e a estrutura que demonstravam a busca pela perfeição estética. O apolíneo se constituía como conhecimento técnico, enquanto o dionisíaco manifestava o instinto criativo.

Esse contexto sugere que pela expressão dionisíaca, o homem seria capaz de explorar a sua própria profundidade em um movimento de retorno a si mesmo, ao seu lado mais primitivo. Nesse processo, o artista romperia com o véu da aparência apolínea e passaria a vivenciar a não-razão, a desordem, a perturbação e o delírio do fazer artístico. Assim sendo, o artista desconstrói o apolíneo para reconstruí-lo na experiência estética dionisíaca, de tal modo que o demoníaco estaria na própria atitude de transcendência da aparência.

A estética demoníaca contempla a força dionisíaca, a loucura do desatino artístico e a face obscura da existência, manifestas em propostas que transcendem a realidade, transgredindo a ilusão apolínea e a beleza das aparências para retratar a profundidade da condição humana. Diante disso, Giulio Carlo Argan (1998, p.40) descreve a ruptura

artística como sendo “o artista é testemunha do seu tempo [...] para ser do seu tempo, o artista deve ser contra o seu próprio tempo”. Cabe, ao artista, romper, rejeitar padrões e repetições, bem como a conformidade do belo apolíneo, com a intenção de reconstruir a significação sobre a arte e o homem. Nesse contexto, a arte se torna um veículo crítico e questionador, sobre o mundo e a existência.

1.2.A ressignificação do belo e o artista como maldito livre-pensador

A arte moderna rompe com o pensamento massificado apolíneo para propor o retrato do incomum, do vício, do citadino, do perverso. Esses aspectos se relacionam com a proposta nietzschiana do super-homem (2012, p.16), que deveria rejeitar os interditos impostos pelas instituições sociais como a Igreja, o Estado e a própria família para superar a si mesmo e encontrar a sua verdadeira natureza, a sua força artística.

Charles Baudelaire (1996, p.56-57) relata que a noção do belo nasce no século XVII sob a falsa concepção relativa à moral. Para o poeta, tal concepção ditava os modelos do que era bem e belo, negando o pecado original e o prazer. Esse contexto teria contribuído para um estado de cegueira coletiva que caracterizou aquela época. Para Baudelaire, foi à própria natureza instintiva do homem que o ensinou a dormir, a comer, a matar seu semelhante, assim como a devorá-lo e torturá-lo, sendo que o pudor e a delicadeza impostos pelo racionalismo impediriam o sujeito de cometer tais atos. O mal seria uma qualidade inerente e natural do homem, controlada pelas concepções de bem e moral impostos principalmente pelas instituições religiosas.

Nietzsche (2002, p.42) denomina os cristãos de “rebanhos”, como uma metáfora para descrever a submissão do homem ao poder intangível e inexplicável de Deus. Os rebanhos seriam os indivíduos que aceitam e legitimam as convenções sociais sem criticá-las. São apenas receptáculos que Baudelaire descreveu como cegueira coletiva. Nietzsche defende a tese de que a crença religiosa é responsável por uma sociedade tacanha, que ilude o indivíduo por meio de uma atmosfera otimista, simulando a beleza como sendo o sacrifício e a abnegação. Sendo assim, o homem seria submetido a uma série de condutas que o classificariam como um bom-cristão.

O sistema religioso exclui de sua existência os pensamentos divergentes e as condutas arbitrárias, classificando como *hereges* aqueles que se opusessem aos preceitos da igreja. Nietzsche, em *Além do Bem e do Mal*, considerava que o homem que transgredisse as convenções cristãs era um livre-pensador, um maldito, cujo excesso de livre-arbítrio o tornava independente e autônomo:

Livres-pensadores, ou como quer que se chamem esses bravos defensores das ideias modernas [...] gratos a Deus, Diabo, ovelha e verme que haja em nós, curiosos ao ponto de vício, investigadores a ponto de ser cruéis, com dedos impetuosos para o intangível, com dentes e estômagos para o indigesto, prontos[...] (2002, p.45)

De acordo com estes aspectos, o livre-pensador seria aquele que manifesta o espírito dionisíaco pela ação questionadora e por enxergar, o que está além da aparente misericórdia cristã. Esse maldito vê aquilo que as instituições querem excluir, as estratégias de poder e a ordem de um sistema que deseja controlar o homem por meio da negação dos instintos, dos ímpetos criativos, do desejo sexual, do visceral e do grotesco.

Nesse contexto, a Igreja e as imposições morais seriam táticas aplicadas para a domesticação do homem na substituição do indivíduo pela noção de massa, de coletividade. Seria por meio da apropriação dos corpos e das singularidades que as instituições de poder promoveriam o controle coletivo. Isso aconteceria de modo sutil, pela coerção disciplinar que se estabeleceria por procedimentos discretos e não por um excesso de imposição. Sobre estes mecanismos de poder, Michel Foucault comenta:

A disciplina fabrica indivíduos, ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e instrumentos de um poder [...] é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada [...] Humildes modalidades, procedimentos menores, se os compararmos aos rituais majestosos da soberania ou os grandes aparelhos do Estado. (1987, p.143)

A imposição disciplinar visa homogeneizar os comportamentos e, para isso, utiliza medidas que quantificam e hierarquizam as relações a partir da classificação dos indivíduos em mais ou menos capazes. Porém, ambos são vítimas da coação por conformidade. Aqueles que se não se integram aos procedimentos disciplinares são tidos como anormais e compõem a classe vergonhosa da sociedade. Para estes, a penalidade perpétua seria a exclusão por determinar que a conduta aceita seja aquela

que se encaixa nas exigências dos processos disciplinares. Michel Foucault esclarece essa relação em seu livro *A Microfísica do Poder*:

Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, dos corpos, vem se inserir em seus gestos, em suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana. (2006, p.131)

Segundo Foucault, o poder se instaura na dimensão do corpo, seja pelas ações disciplinares ou pela violência explícita. Aos poucos, a noção de um sistema dominante toma conta de todas as instâncias da vida cotidiana, sendo legitimado e inserido nas relações familiares e nas instituições dominantes. Por esse esquema, o poder se afirma como um modo homogêneo de existência, cujo interesse principal seria a motivação produtiva e de manutenção do *modus vivendi* capitalista.

Nietzsche apresenta a proposta libertária, empreendendo que para o homem se tornar livre, ele não deve se prender a qualquer discurso ou instituição, inclusive a si mesmo, para que não se perca em suas próprias convicções. Mesmo abdicando de si, o homem ainda é subjugado à força de um sistema que o coage e o manipula. Por isso, é tão importante que o homem tenha consciência dos esquemas de dominação para que possa se superar e manter a sua essência preservada. Nesse contexto, Nietzsche comenta em *Além do Bem e do Mal*:

Não se prender a seu próprio desligamento, ao voluptuoso abandono e afastamento do pássaro que ganha altura, para ver mais e mais coisas abaixo de si:- o perigo daquele que voa. Não nos prendermos às próprias virtudes e nos tornarmos, enquanto todo, vítimas de uma nossa particularidade, por exemplo, de nossa “hospitalidade”, o perigo por excelência para as almas ricas e superiores, que tratam a si mesmas prodigamente, quase com indiferença, exercitando a liberalidade ao ponto de torná-la um vício. É preciso saber preservar-se: a mais dura prova de independência. (2002, p.43).(aspas do autor)

A liberdade acontece quando o homem consegue negar a si e questionar o mundo que o rodeia. Essa atitude permite que o sujeito aprofunde-se em si mesmo. Pelo aspecto transformador, somente aquele que atinge o seu caos interno e se depara com suas sombras seria capaz de atingir esse grau de elevação da consciência. Esse aspecto também está presente no pensamento de Heidegger que afirma: “a humanidade moderna

vivia uma vida destituída de qualquer consciência essencial do que sua existência significava. Sua existência, ou “condição de ser”, perdera toda a sua profundidade, já não tinha nenhuma ressonância.” (STRATHERN, 2004, p.14).

Jean Paulhain afirma que os criminosos são considerados perigosos porque ameaçam a ordem vigente. Para ele há em cada indivíduo uma vontade de se tornar outro, de romper com os sistema e, se fosse permitido, todo cidadão seria capaz de cometer algo criminoso. Por isso o escritor considera os criminosos mais interessantes do que os indivíduos de boa conduta, principalmente por serem dotados de uma curiosidade distinta das pessoas honestas, pois são capazes de realizar o inesperado, representando o contraste de uma aparência inofensiva e um fundo perigoso. O criminoso seria uma metáfora do maldito pensador que suprime a existência humana para se sentir mudado, criativo, espontâneo e artístico. O escritor revela que a necessidade de transgredir as ordens morais faz parte da natureza humana, mas que esse desejo é sufocado por um senso de falsa moral que leva o homem a não vivenciar essa subversão. Jean Paulhain (1992) descreve:

Basta que alguém suprima a existência humana mesmo sem quere, para que se sentir mudado de ponta à outra, dizem os moralistas. E estes são imprudentes quando condizem, pois todos temos a vontade de nos sentir mudados, é um sentimento velho como o mundo; de certo modo é quase a história da arvore do bem e do mal. E se a prudência geralmente nos coíbe de mudar tanto assim, pelo menos sentimos o maior desejo de frequentar os que passaram por tal experiência [...] porque o assassino não é um personagem que deva ser encorajado; ao admirá-lo tomamos parte num qualquer grande coluio contra o homem e a sociedade [...] então sejamos de poucos escrúpulos damos conosco muito aborrecidos [...], privados ao mesmo tempo da boa e da má consciência. O castigo intervém aqui. (p. 25)

Segundo o trecho citado, o homem, inserido no contexto religioso e moral, é impedido de visualizar outra existência, outras possibilidades de significação do mundo. Cabe a ele conhecer modos de vida e personas que não se adequem ao padrão, para que também possa realizar a sua mudança. Não necessariamente significa que, para mudar, o sujeito deva cometer um crime, mas precisa fazer algo que o retire desse aborrecimento de atos prudentes para que possa alçar novos planos.

Quando o homem consegue perceber as suas sombras, demonstra coragem perante si e sua ressignificação do mundo. As grandes épocas da nossa vida seriam aquelas em

que teríamos a coragem de rebatizar nosso lado mau de nosso lado melhor (NIETZCHE, 2002, p.67). Assumir o “lado mau” sugere que o homem corajoso convive, avalia e submerge em suas sombras. A face malévola seria negar tudo o que aprisiona o sujeito. Quando o sujeito entra em contato com aquilo que possui uma natureza maléfica, ele experimenta outras possibilidades de existência e redimensiona a sua condição de mundo. Sobre esse fenômeno, Denis Rosenfield comenta em seu livro *Retratos do Mal*:

O conceito de Mal nos permite um deslocamento de nosso olhar das coisas do mundo, atento às brechas do que nos aparece como “normal” ou “natural” a partir de certa perspectiva de abordagem do que se apresenta como “existente”. Ele nos possibilita ver algo diferente sob o manto das coisas dadas [...] oferecendo-nos a possibilidade de uma outra análise de determinados produtos da ação e de articulação do mundo [...] permitem-nos um acesso específico a determinados fenômenos [...] torna possível ver outras formas de existência do que aquelas que comparecem à percepção e ao nosso pensamento por intermédio do senso comum ou de nossas representações imediatas. (2003, p.93-94) (aspas do autor)

Segundo estes fatores, o acesso ao que é mal, dionisíaco ou demoníaco, é uma forma de concretizar esse desejo de mudança, bem como, uma forma de romper com o sistema que coage os instintos do homem para vivenciar a natureza primária, o uno-original que faz parte da existência. A arte que retrata, como temática ou estrutura formal, o instintivo, questiona a ordem vigente. Nesse caso, o artista que opta por uma estética transgressora seria um maldito, um livre-pensador. A estética demoníaca, na arte, se manifestaria em objetos artísticos que expressam o inferno e o demoníaco como forças que chegam para destruir, desconstruir a realidade apolínea da moral com a intenção de revelar o dionisíaco, o desconhecido, o caos da existência humana.

Conforme Blanchot, os artistas, por serem livres-pensadores, vivenciaram a vocação artística como uma força diabólica, chama de malogro¹³ do demônio, essa vontade criativa, como um impulso, perturba e, por vezes, “nós a sentimos perto de todo escritor como sua sombra, que o precede e que ele evita, persegue, desertor de si mesmo, imitando a si mesmo ou, pior, imitando a ideia inimitável do Artista ou do

¹³ Esse malogro da criação, mesmo habitando uma civilização que estimula o indivíduo a não fazer nada de chocante, o escritor/artista que é fiel a sua vocação, em algum momento quebrará o decoro. Nesse instante, a moral é transposta e o artista assume a proteção demoníaca, a postura criativa dionisíaca de infidelidade às convenções e sujeições sociais que o levam rumo ao retrato da “gloriosa decadência” (BLANCHOT, 2005, p. 148).

Homem que ele quer oferecer, de modo espetacular” (2005, p.149). Portanto, o artista, quando cria, assume a sua própria tormenta, numa espécie de felicidade nefasta que se concretiza durante a produção artística.

A vocação do fazer artístico é a morte metafórica ao que é tradicional e belo num rompante que registra o homem moderno e sua natureza fragmentada. O artista é convidado a viver sua transitoriedade e o tempo que desejar. Revisita o passado, articula com o que não existe, transfigura a tradição e a contemporaneidade. O estado de não identidade e a perda das referências habitam numa morte moral, de limitações, de colocações racionais e desculpas econômicas, para embarcar na absurda volta a si mesmo na tarefa de reconstruir a realidade e a vontade criativa.

A arte contemporânea manifesta o deserto interior, o vazio que permite ser e não ser, estar e não permanecer. Ela não é contemplação, mas experiência que choca, aniquila, esquarteja, rasga, perfura, invade, sobrepõe e recria o significado da existência entre artista, espectador e obra. Na arte, “O belo e o feio, uma vez liberados de seus respectivos constrangimentos, multiplicam-se de algum modo” (BAUDRILLARD, 1997, p.77).

Para Giorgio Agaben (2009, p. 164), a arte contemporânea seria aquela que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. É necessário saber ver a obscuridade, mergulhando nas trevas do presente. Para realizar esse mergulho o homem não pode se deixar cegar pela luz apolínea, deve ser capaz de navegar em sua própria obscuridade, ou seja, o artista contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém de seu tempo. Para Homi K. Bhabha (1998, p.42), viver o estranho, reconhecer as ambivalências e as ambiguidades seria revelar o espírito crítico que busca afirmar um profundo desejo de transformação social.

A estética demoníaca procura desvendar a realidade para explorar temas obscuros numa ampliação e ressignificação do sentido do belo. O demoníaco expressa aquilo que a luz apolínea deseja excluir, visa registro plástico das trevas, do violento, do feio, do grotesco, do nojento e do repugnante. Nesse sentido, identificar a estética

demoníaca, como fenômeno artístico, torna-se um exercício de reflexão acerca da exclusão e da condição de existência na dimensão contemporânea.

1.3 O simulacro e o não-indivíduo na dimensão contemporânea

Para se compreender melhor a proposta demoníaca como fenômeno estético é necessário o entendimento do homem contemporâneo inserido no cenário globalizado, bem como é estabelecida a relação do sujeito com o desenvolvimento midiático e a evolução tecnológica. Esses aspectos são tratados por Zugmunt Baumam em *Modernidade Líquida* (2001, p.3), que descreve o meio social como um campo fluido, comparando-o com as características físicas dos líquidos, como a ausência da forma, a flexibilidade temporal e espacial. O conceito líquido seria a imagem do indivíduo moderno em que o espaço não é relevante. O importante seria o tempo que delimita a sua constante mutação e tendência efêmera. Baumann descreve esse fenômeno nas relações na sociedade fluida, como uma instância volátil que rejeita as raízes e assume um modo de vida nômade.

Diante disso, os nômades contemporâneos seriam aqueles que fazem de qualquer lugar a sua casa, estão sempre em movimento, circulam instáveis, tolerantes à falta de direção e itinerário certo. Esses cidadãos do mundo circulam no topo da pirâmide, frequentam as rodas do comércio e do capital internacional possuem acesso à alta tecnologia e transcendem às noções de tempo e espaço. Bauman, em *Modernidade Líquida*, esclarece o interesse econômico que existe na relação contemporânea entre o tempo e o espaço:

Numa declaração famosa, Benjamim Franklin disse que o tempo é dinheiro; pôde dizê-lo porque antes já havia definido o homem como o “animal que faz ferramentas” [...] O tempo se tornou dinheiro depois de ter se tornado ferramenta (ou arma?) voltada principalmente para vencer a resistência do espaço: encurtar distâncias, tornar exequível a superação de obstáculos e limites à ambição humana. Como arma, foi possível estabelecer a meta de conquista do espaço e, com toda seriedade iniciar a sua implementação. (2001, p.25)

O tempo nômade seria o capital que torna o homem capaz de superar a sua própria natureza, para conquistar qualquer espaço que almejar, inclusive o interplanetário. Para

cumprir o estágio de nomadismo, o homem é deslocado de seu estado natural, orgânico, para assumir uma condição dinâmica, conforme os padrões do ambiente capitalista, imediato e informacional. Donna Haraway (2013, p.36) nomeia esse novo indivíduo, que surge na evolução tecnológica, de ciborgue. Este se caracteriza por ser um híbrido entre máquina e organismo que revela a possibilidade de uma nova realidade social e política.

O ciborgue representaria a imagem de esquemas de dominação que o indivíduo introjetou como sendo um dado natural, não distinguindo os princípios que o sujeitam e os interditos que o coagem. Nessa dimensão, o homem age como se tal estrutura fizesse parte do *modus vivendi* da humanidade. Esse novo sujeito é resultado do modo capitalista que corrompe a essência orgânica por meio de estratégias ilusórias, impondo as formas de como se comportar, consumir e se relacionar com os outros, e com a tecnologia. Exemplo disso é o crescente aumento do interesse pela moda, pelo design, pela indústria da beleza e da propaganda. A humanidade ciborgue absorve a evolução tecnológica, de modo que os objetos tornaram-se um prolongamento do homem.

O habitante moderno não “consome” os seus objetos. Ele os domina, os controla, os ordena. Encontra-se dentro da manipulação e do equilíbrio tático de um sistema. [...] a publicidade nos quer fazer crer que o homem moderno, no fundo, não tem mais necessidade de seus objetos e lhe basta operar entre eles com o inteligente técnico de comunicações [...] estratégia geral das relações humanas, de um projeto humano, de um *modus vivendi*¹⁴ da era tecnológica - verdadeira mudança de civilização em que os aspectos são legíveis na vida cotidiana. (BAUDRILLARD, 2006, p. 33)

Na era tecnológica, o homem perde a referência com as tradições culturais e com a própria pátria, tornando-se cidadão do mundo globalizado. A globalização reduz os territórios pela equivalência e obedece ao sistema cambial. O indivíduo é absorvido pelos interesses do capital, sem adquirir consciência dos mecanismos de manipulação e hiper-realidade que controlam os hábitos de consumo, o fluxo de desejo, a simulação do poder, o regimento das aparências e a liberação sexual.

Dessa maneira, a sociedade líquida e fluida faz que o homem escorra, flutue na superfície como parte de um corpo coletivo, sem méritos, sem individualidades. Não há

¹⁴ Modo de viver (fonte: tradutor.babylon.com)

mais espaço para o dilema hamletiano: ser ou não ser. O capital substitui o ser pelo ter e assim, a afirmação contemporânea seria: ter ou não ter. Conseqüentemente, as relações capitalistas se tornam fruto do acúmulo e do consumo. Guy Debord esclarece essa relação:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do ter e do parecer, [...] toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. (2003, p.18)

Conforme o fragmento citado, a relação econômica se estabelece pelo acúmulo e pelo consumo. Isso acontece sem que o homem tenha uma consciência clara e evidente de que ele faz parte de um sistema de dominação. O sujeito interioriza o *modus vivendi* capitalista, absorvendo-o como um dado natural. Essa relação é tratada por Pierre Bourdieu, em seu livro *Dominação Masculina*, que a denomina como violência simbólica, cuja característica é a adesão do dominado ao sistema que o explora:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante [...] quando ele não dispõe para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele [...] não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta ser vista como natural [...] resultam da incorporação de classificações assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (2003, p.46)

Na violência simbólica, o sujeito incorpora os valores da realidade capitalista, de tal modo que os introjeta como parte natural da existência. O indivíduo vive uma simulação de si mesmo, um ideal projetado pelas esferas de poder e, sem que ele tenha consciência disso, passa a vivenciar a sua projeção e não mais a sua natureza. No simulacro¹⁵, o homem contemporâneo passa a ser a simulação dos significados. Conforme Baudrillard (1991, p.11), “a simulação parte, ao contrário da utopia, do

¹⁵ Baudrillard (MELO, 1998, p.30-33) defende que a imagem possui três ordens: a primeira seria a utopia, a segunda corresponde à ficção científica e a terceira representaria o fim do imaginário. A terceira ordem se constituiria do simulacro, em que não há mais distinção entre o real e o imaginário, pois equivaleria à da imagem que não se refere a qualquer realidade.

princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como aniquilamento de toda a referência”.

Nessa dimensão, as individualidades representam as possibilidades do simulacro, porém nesse contexto não seria necessário a fixação, mas a convivência com os modos de existência. Gilles Deleuze (1974, p.47) descreve esse fenômeno como o paradoxo em que dois sentidos são absorvidos ao mesmo tempo. Esse fato seria o efeito dos simulacros, da sucessão de possibilidades a que o homem está exposto “[...] não se trata mais de simulacros [...] mas de efeitos que se manifestam e desempenham seu papel” (DELEUZE, Op. Cit., p.11).

O simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p.26) seria determinado por uma sucessão de imagens originadas na sociedade pós-industrial, caracterizadas pelas mídias e pela conexão entre o homem e a tecnologia. Nessa sociedade midiática, o consumo e o capital determinam a perda dos referenciais, cuja consequência seria a simulação entre um o potencial e a vida concreta. A experiência passa a ser uma simulação de expectativas que não equivalem ao concreto, mas são dirigidas por um capital volátil, sem referências ou modelos. Não há mais referências, o indivíduo está a deriva num mar de aparências

Em *A Troca simbólica e a Morte* (1996, p.98), Baudrillard afirma que, na sociedade globalizada, a realidade já não é vista como única, mas como aquilo que é possível dar uma reprodução equivalente, isto é, o espectro duplicado, reproduzido, que se constitui na dimensão hiper-real. A existência estaria numa hiper-realidade em que os sentimentos de culpa, angústia e morte são substituídas por outros signos eufóricos que compõem o encantamento da simulação.

A Disneylândia, por exemplo, seria o modelo perfeito de simulacro por mascarar a realidade contraditória do estilo de vida americano (BAUDRILLARD, 1991, p.21). O parque seria um espaço de regeneração dos sonhos, protótipo de um novo plano mental em que os instintos são abolidos pela resignificação sexual, psíquica e somática (corporal). As pessoas não se olham, possuem instituto que fazem isso por elas, também não caminham mais, praticam *jogging*, assim como a naturalidade selvagem é substituída pela yoga ou pelo *health food*.

Por toda parte se reciclam as faculdades perdidas, as relações sociais e o próprio corpo. São as estratégias de uma economia de mercado que se afirma pela roupagem de ecologia, crise energética e crítica ao capital. Pode-se afirmar que o sistema de simulacros é caracterizado pela decomposição em massa e pela ausência crítica, se estabelece por um “espectro da negatividade”¹⁶, em que as questões são tratadas pelo seu contrário, como acontece com determinados fatos políticos sociais, cuja verdade é retratada por um escândalo. As instituições se definem pelo seu oposto, pela sua morte. Por meio de uma ação contrária é que se constitui a legitimidade das instituições.

Nesse cenário, qualquer ímpeto que questione a ordem vigente, será visto como ameaça e perturbação. Exemplo disso foi o que ocorreu no evento de 11 de Setembro, em que as Torres Gêmeas americanas foram destruídas por aviões. O ato foi considerado “terrorista”. Depois disso os Estados Unidos, como representantes do Bem, anunciaram a caça aos terroristas como justificativa para “instaurar uma ordem secundária, uma neutralização geral da população [...] sob o signo do liberalismo triunfante [...] Todos os poderes contra um só *alien*. E todas as racionalizações desenfreando-se contra a asserção do Mal [...]” (BAUDRILLARD, 2002, p.74).

Esse evento consistiu em uma gramática coletiva em que qualquer cidadão poderia ser acusado, preso, ou assassinado pela suspeita de ser terrorista. A consequência disso é uma submissão à tecnologia e ao mecanismo técnico, como um fenômeno global de escravidão que torna as massas domesticadas pela violência mascarada através do excesso de positividade.

Guy Debord (2003, p.21-22) afirma que, no sistema de acumulação, o fenômeno do espetáculo é o discurso repetitivo que a ordem faz sobre si mesma e, por isso, torna-se parte da natureza superficial dos meios de comunicação, definindo a produção da imagem como ferramenta da afirmação do sistema capitalista. A sociedade

¹⁶ Esse espectro de negatividade é a tática que congrega o esquema da lei que passa a ser legitimada por um ato transgressor, ou um sistema que é justificado pela crise ou ocorre o capital é instaurado pela reivindicação de revolução. “Tudo se metamorfoseia no seu inverso para sobreviver na sua forma expurgada” (BAUDRILLARD, 1991, p.21). Nesse contexto, não há mais exercício de poder, apenas a sua simulação, como no caso da família de políticos americanos *Kennedy*, que a partir da morte de seus membros, reconstruíam e ampliavam sua dimensão política.

contemporânea administra sua interface, por meio da comunicação instantânea. Isso ocorre de modo unilateral, promovido pelas instituições de poder que generalizam as informações a fim de manter os sistemas de dominação, na produção, na divisão do trabalho social e na luta de classe. Sobre o *modus vivendi* capitalista Wolfgang Fritz Haug afirma em sua obra a *Crítica da Estética da Mercadoria*:

[...] O capital individual, bem como a sociedade capitalista, assume uma manifestação atraente que atua legitimadamente na direção de todos os destinatários importantes: da esfera política, do mercado monetário e perante os trabalhadores. O que vale aqui é, digamos assim “vender” o capital como tal, e o capitalismo como forma social, isto é, provocar a impressão positiva. (1997, p.178)

Essa impressão positiva contamina a massa¹⁷ que absorve o otimismo global, formando o contexto inerente à sociedade midiática, cujos esforços de controle social buscam a homogeneização dos pensamentos por meio de estratégias que visam a espetacularização dos acontecimentos. A individualidade se dilui na massa e, por consequência, o sujeito passa a viver uma abstração da realidade, uma condição que o mantém somente na esfera dos simulacros.

A memória é armazenada e os movimentos críticos ou revolucionários são adormecidos pela supremacia exclusiva da positividade e da eficiência técnica. Conforme Baudrillard, em *Power Inferno* (2002, p.55, isso seria o “o triunfo do pensamento único sobre o pensamento universal”, em que até a democracia e os direitos humanos circulam como produtos equivalentes ao petróleo e ao capital.

A dominação também está na posição militar, na corrida armamentista que subordina o outro e impõe uma ordem, levando a violência para fora das fronteiras. Isso acontece de forma racional e planejada, são combates mascarados pelos ideais de salvação que servem para justificar, publicamente, os embates de guerra. Esse fato pode ser observado na intervenção que os Estados Unidos promovem junto ao Oriente Médio,

¹⁷ A concepção de massa (Baudrillard, 1985, p.6) é uma das características da sociedade contemporânea, sendo um conceito fluido, usado para nomear questões de classe, relação social, poder e status, sendo muito utilizado pelas ciências sociais. O sentido de massa remete aos sujeitos sem-identidade que formam o montante registrado pelas estatísticas, não tendo representante específico rosto ou corpo, apenas representa a mancha que não possui referenciais.

usando como justificativa, a caça ao terrorismo. Bataille descreve esse processo em seu livro *Teoria da Religião*:

A ordem militar [...] Determinou um emprego racional das forças para o crescimento constante da potência [...] O princípio da ordem militar é o desvio metódico da violência para fora. [...] E, desviando-a para fora, subordina-a a um fim real. É assim que, geralmente, ela procede. Dessa forma, a ordem militar é contrária às formas espetaculares de combate, que respondem mais a uma explosão desenfreada de furor do que ao cálculo racional da eficácia. [...] O dispêndio de forças subsiste, mas completamente submisso a um princípio de rendimento: se há dispêndio de forças, é visando a aquisição de outras maiores. [...] Faz da conquista uma operação metódica, visando ampliar a extensão de um império. (1993, p.31)

No processo de dominação, de uma potência em relação ao resto do mundo, todos se tornam reféns e são constantemente ameaçados, pois a ameaça terrorista se transforma em um medo abstrato por não haverem culpados, mas uma entidade sem identidade revelada. O poder não contempla soberania e se apresenta em estado selvagem, por não ter inimigo verdadeiro e ser contra todos aqueles que o questionam.

Cercados pelo valor da vida como capital e da sociedade de mercado, o sistema, por meio do simulacro, liquidou “toda a negatividade”, abafou a crítica e a capacidade de subversão do indivíduo. O sistema impõe uma falsa ideia de eternidade, um estado delirante, em que o jogo de acumulação administra e planeja o tempo de vida do indivíduo. A tática de dominação define a capitalização da vida como única forma de se viver.

A urgência em sobreviver articula a legitimação do poder, porque desvincula a vida da morte, funcionando como estratégia de controle social. Baudrillard descreve esse fator, comparando a sociedade contemporânea com as sociedades primitivas em que o homem era uno com o mundo espiritual, ou seja, com o seu duplo, a consciência de sua própria morte tornava possível o indivíduo conviver com a sua sombra. Isso possibilitava ao sujeito conviver com sua obscuridade, reconhecê-la e a se reconciliar com ela. Para o sociólogo francês, o mesmo não acontece na sociedade contemporânea, pois a estratégia de controle advinda da religião e do capitalismo unificou o homem em

alma e consciência. Nesse sentido, o sujeito passou a sofrer o enclausuramento, a aplicação da censura¹⁸.

Ao longo da história, a Igreja substituiu a consciência primitiva pelo fascínio ao sofrimento, à solidão e à morte para rogar a si a responsabilidade da salvação, cuja relação pessoal com Deus servia para justificar a acumulação de bens. Nessa troca simbólica da acumulação pela dádiva foi transmitida uma falsa ideia de temporalidade, como uma dimensão de eternidade capaz de adiar a morte. “Disso decorre o impasse absoluto da economia política: ela deseja abolir a morte por meio da cumulação – mas o próprio tempo de acumulação é o da morte.” (BATAILLE, 1997, p.198).

O sistema dominante se realiza pelo controle do tempo de vida e pela imposição de uma crença infinita, reduzindo a morte a um pensamento de falsa continuidade, seja pelo caráter divino ou pela manifestação do tempo de produção. Bataille afirma que o homem é um ser descontínuo por natureza, pois morre e nasce sozinho. A vida só se torna contínua no nascimento, quando ocorre a fusão celular para geração de uma nova vida, ou na morte, em que um corpo precisa morrer para trazer o outro à vida. A continuidade sugere um estado de morte iminente, porém esse fator foi excluído da troca simbólica, pois constitui uma ameaça ao sistema produtivo, além de simbolizar a qualidade do ser autônomo. A autonomia do sujeito seria uma ameaça para a sociedade capitalista e para consciência de massa.

Conforme estes fatores, a sociedade contemporânea se firma pelas estratégias de dominação que levam o homem a ignorar a sua natureza descontínua, bem como projetam, por meio da violência simbólica, um simulacro de vida baseado no otimismo e na falsa eternidade dos corpos. Estas táticas consideram como mal qualquer força que possa colocar em risco a ordem capitalista. Para impedir qualquer ação contrária, o sistema determina a cartilha de comportamentos e condutas morais, com o objetivo de controlar e coagir a existência humana.

¹⁸ Sobre isso, Bataille comenta em sua obra, *O Erotismo*: “É dessa maneira que o poder se instituirá [...] entre o sujeito e seu corpo separado, entre o sujeito e o corpo social separado, entre o homem e o trabalho [...] na censura surge a instancia de mediação e de representação” (1997, p.13). É nesse vácuo de separação que se instalam a repressão e o controle social.

1.4 O mal como ruptura dos interditos e a descontinuidade do existente

A sociedade capitalista considera o mal qualquer proposta de desconstrução dos mecanismos de manipulação que estruturam a ordem global, caracterizada pela coerção e pelas estratégias de controle em massa. Nesse contexto, a arte seria a ferramenta que, por meio da produção artística, consiste em expressar este mal, essa força libertária que reivindica a ruptura do que é mascarado pela moral e pelo consumo. A estética demoníaca seria o revelar, a dissecação das táticas de dominação em massa, de aprisionamento da autonomia e das relações superficiais. A proposta demoníaca retrata aquilo que é excluído pelo belo capitalista e congrega o universo da profundidade, da essência criminoso, do desconhecido, do estranho, do grotesco, do abismal, da sombra do delírio, como inerentes à condição humana.

No contexto globalizado, que reprime os instintos de morte e abole o sentido de descontinuidade do homem, o mal é interpretado como uma ameaça abstrata que coloca em risco a ordem econômica e política. Na deterioração da ideia de morte é que se constrói um fascínio contínuo ao acidental, tendo-o como um mal, uma força contrária que desobedece às leis racionais. Esse fato pode ser visto na própria mídia que substitui o real por um hiper-real e, quando torna um acidente qualquer em espetáculo, em fenômeno de massa. Baudrillard, na obra intitulada *A troca Simbólica e a Morte*, esclarece esse fato:

[...] a mídia se contenta em jogar com o fato de que os únicos eventos que significam imediatamente para todos, sem cálculo nem desvio, são os que envolvem, de um ou de outro modo, a morte. [...] É também aí a interpretação em termos de pulsões individuais reprimidas, do sadismo inconsciente etc.. Frívola e desinteressante- porque estamos diante de uma paixão coletiva. A morte violenta ou catastrófica não satisfaz o pequeno inconsciente individual manipulado pela imunda mídia. (1996, p.216)

À manipulação midiática é imposta uma instância de alucinação coletiva, causada pelo fenômeno de tornar as especificidades valores globais, cujas tragédias são tomadas por uma comoção coletiva que demonstra o privilégio de um grupo, ou nação, em detrimento de outros. Os eventos televisionados são vistos de longe, sofrem um

efeito de congelamento em que a comoção coletiva expressa prazer em relação à infelicidade alheia, instaurando, assim, um estado de perversidade que cega o senso crítico e coloca a morte no estatuto do entretenimento.

A produção midiática compõe-se de simulacros deslocadores do sentido natural da morte para outras significações, decorrentes de um assassinato, da pena de morte, da ameaça da vida, do combate ideológico ou da luta de poder. Esse cenário transforma as relações sociais em um “jogo da morte” (ROSENFELD, 2003, p.69), legitimado conforme os interesses da classe dominante que desestabiliza as noções de individualidade e alteridade. Isso gera a “dissolução do indivíduo numa massa amorfa e manipulável”. Tal fato consiste na formação da sociedade de massa.

A esse respeito, Bataille, em *O Erotismo* (2003, p.35), descreve que o reconhecimento da morte vem acompanhado da ideia de violência, que é a noção de descontinuidade do ser. A violência que o escritor explora é o instinto oposto à razão. Os princípios religiosos, por meio de uma experiência mística, promovem uma ruptura com o sentimento de descontinuidade, imprimindo no homem uma falsa continuidade que limita e condena a vontade do indivíduo. O sujeito é privado do erotismo dos corpos para vivenciar um erotismo sagrado que não perturba a ordem social. A respeito desses fatores, Pierre Bordieu assinala, em seu livro *A Dominação Masculina*:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizante. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo, e, antes de tudo, ao próprio corpo [...] ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. (2005, p.20)

Na contenção do erotismo e da consciência de descontinuidade, a Igreja interdito os ímpetus de violência, entre os quais os que respondem ao impulso sexual e destroem a tranquilidade moral. Ao introjetar tais interditos, o homem se submete, absorvendo a cartilha de censuras de forma cega, inconsciente e acrítica. Nesse processo, os impulsos libertários são convertidos em transgressões que formatam a lista da culpa e do pecado que não pode ser cometido.

Em decorrência disso, no sistema de acumulação, os ímpetus eróticos e violentos foram sufocados pelo mercado de trabalho e pela necessidade de produção. A maior

parte do tempo foi reservada ao trabalho, numa dinâmica em que os mesmos momentos que consagram o hábito da coletividade também definem o *modus operandi* capitalista. No campo do trabalho, os interditos de violência servem para abafar o desejo e a morte. Sobre as táticas de dominação e suas consequências sociais, Wolfgang Fritz Haug comenta em seu livro *Crítica à Estética da Mercadoria*:

Os indivíduos moldados pelo capital, seja como portadores de funções, isto é os capitalistas, seja como trabalhadores assalariados etc. [...] têm um destino instintivo comum, ao menos formalmente: a sua imediatividade sensual deve ser quebrada e torna-se completamente dominável [...] a sensualidade dominada pela aparência é utilizada como salário da adaptação. (1997, p.71)

O trabalho e a instituição do pecado serviram para o controle coletivo como massa de manobra para a produção. O homem absorve valores e comportamentos como sendo dados naturais, mas que numa análise mais profunda visam o aniquilamento da identidade, da expressão autônoma e da própria memória histórica, constituindo uma massa amorfa que não tem origem, permanecendo vazia e escassa de referenciais. A massa não possui oposições, vaga na imensidão dos simulacros e, por isso, também não exprime vontade ou violência.

A atividade sexual humana, enquanto impulso imediato e de violência, passa a representar uma perturbação oposta ao trabalho, à ordem produtiva. A liberdade sexual se torna limitada pela cartilha dos interditos, na qual o sujeito é definido a partir de sua conduta sexual, sendo subordinado a um conjunto de regras e restrições definidas pelas instituições de poder.

Segundo Baudrillard (1996, p.201), nessa condição de ser subordinado às regras e condutas o homem sofre interditos diante da sexualidade e da própria morte, que são formas estratégicas de coibir a violência, ou seja, atos opostos à razão. Quando o sentido da morte é desconfigurado pela dominação e pelas condutas morais, o sujeito esquece que a morte é também o nascimento da vida e se realiza como movimento natural da existência. Por outro lado, a vida representa a negação da morte, a exclusão da natureza finita do homem. A morte, também, é vista com horror devido à destruição do ser, ao estado de putrefação e à decomposição do próprio corpo. Esta se refere ao fim da vida. Provoca náusea, aversão e repugnância por contrapor à condição humana.

O horror, ao que é putrefato, se reflete na aversão a outros comportamentos, como, por exemplo, a obscenidade sexual.

A prática médica também se torna um instrumento de coerção, quando proclama as repugnâncias para socorrer a classe dominante, relacionando o bem-estar físico à pureza moral do corpo social e atribuindo uma série de males à prática do sexual. Foi por meio da renúncia do prazer, da desqualificação da carne como problema de saúde, que houve a dominação de uma classe sobre a outra. Michel Foucault relata esses fatos em seu livro *A história da Sexualidade – A vontade de saber* (2005, p. 54) “somando os velhos medos do mal venéreo aos novos temas da assepsia [...] pretendia assegurar o vigor físico e a pureza moral do corpo social, prometia eliminar os portadores de taras, os degenerados e as população abastardadas”. O mesmo acontece pela repugnância diante de um cadáver ou do sangue menstrual. Este fato gera no homem um distanciamento da consciência corporal, bem como, a absorção das diretrizes sociais condicionadoras do uso do corpo. Tais condutas são coercitivas, visam a abafar os instintos e, sendo introjetadas na cultura, de forma cega persuadem o sujeito a negar a morte como algo natural e parte da vida. O indivíduo torna-se isolado, sendo engolido pelo sistema que transforma os sentidos em abstrações, porque já não mais distingue o natural do que é artificial.

Composto pela repressão à sexualidade e ao erotismo, o homem se perde, no falso senso de continuidade, não assumindo os seus desejos. Nesse sentido, Sade foi o exemplo de uma existência libertina que buscava, incessantemente, a realização do prazer. Sade propunha a liberdade desenfreada que o desobrigava do respeito e da ternura para vivenciar a paixão e o desejo. O homem verdadeiro, nesse contexto, seria aquele que rompe com a apatia e se entrega à espontaneidade das paixões, “nega [...] a piedade, a gratidão, o amor [...] destruindo-os, ele recupera toda a força que teria precisado consagrar a esses impulsos debilitantes [...]” (PAULHAIN, 1992, p.162).

Para Bataille, o mal está vinculado aos interditos de influência cristã e aos níveis de transgressão junto às práticas sexuais. O mal faz com que o homem desloque o pensamento da ordem convencional para a revelação de outras formas de existência. O Mal seria a ação de ruptura de uma ordem para assumir o descontínuo, superando a si

mesmo e tornando-se capaz de subverter os interditos sociais. A estética demoníaca celebra uma reflexão provocadora, expressa em propostas artísticas que dialogam sobre os sistemas de dominação, utilizando temáticas que abordam a dimensão nefasta, sexual, putrefata e violenta da condição humana.

1.5 A estética demoníaca na obra de arte

Para tratar sobre a expressão da estética demoníaca, bem como analisar as obras que a manifestam, será utilizado o conceito proposto por Jacques Aumont que define expressividade como um valor presente em todas as obras de arte. Para o autor, o que é expresso no objeto artístico é o sentimento (*feeling*). Conforme Aumont, “[...] a arte transforma a realidade, é concebida como mais fortemente expressiva [...] a arte implica sempre um sistema de abstração” (2002, p.279).

A estética demoníaca na arte seria a atitude de delatar, expressar, manifestar a ordem de dominação a qual a existência humana encontra-se subjugada. Desse modo, a estética demoníaca consolida expressões artísticas que agregam o belo na dimensão dionisíaca e que comungam com as acepções do que é mal, bem como se manifestam sob a forma do medo, da angústia e da ansiedade.

De início, a origem da estética demoníaca estaria no uso figurativo do demônio como na arte medieval e de cunho religioso, porém no decorrer da história da arte essa persona tornou-se uma entidade metafórica e abstrata, simbolizando o submundo, a força dionisíaca e a pulsão instintiva da natureza humana. Assim sendo, será utilizada a noção de abstração¹⁹, como a figura do demônio, no sentido do afastamento da personagem de aparência monstruosa para a representação daquilo que rompe com a visão apolínea do belo para imprimir uma beleza delirante, grotesca, amorfa, fantasmagórica e horrível.

¹⁹ A abstração, definida por Aumont (2002, p.260) é “[...] a palavra designa um afastamento da realidade. Uma relação abstrata com o mundo é contrário de uma relação concreta e, rapidamente essa ausência de concretude acabou significando a perda de uma referência direta”.

Durante a Idade Média, a figura de Satanás estava presente nos textos apocalípticos²⁰ que retratavam a luta do bem e do mal, e exércitos de anjos e demônios batalhavam nos céus. Nessa época, a lembrança do apocalipse foi retratada nas abadias e catedrais por meio de pinturas que retratavam o juízo final, o inferno. O medo do fim era também apresentado por imagens diabólicas do apocalipse, como os dragões do abismo, as bestas com sete cabeças e dez chifres e a prostituta da Babilônia sobre a besta escarlate.

Dante Alighieri buscou inspiração nas imagens apocalípticas para compor a Divina Comédia, escrito e publicado entre 1304 e 1308. No livro sobre o inferno, Dante (1998, p.19) relata o Limbo como sendo um plano em que a salvação da alma ainda é possível, “que abriga as almas dos infantes falecidos antes da instituição do batismo e alguns personagens do passado anterior a Cristo”. O inferno em si estaria localizado em uma grande cratera que vai se afinando até o centro da Terra e onde estão as almas penitentes que sofrem o castigo eterno. Dentre as penitências, a gravidade vai aumentando conforme a aproximação ao trono de Lúcifer, sendo identificadas em quatro categorias: Incontinência, Violência, Fraude e Traição. O Inferno dantesco é, nesse sentido, um repertório de deformidades, castigos e torturas.

[...] coletânea de torturas desmedidas – dos preguiçosos que correm nus mordidos por vespas e maribondos aos gulosos flagelados pela chuva e esquartejados por Cérbero, dos hereges cujas tumbas ardem em chamas aos violentos lançados em um rio de sangue fervente, dos blasfemadores, sodomitas e usuários atormentados por chuvas de fogo aos adutores mergulhados no esterco, dos simoníacos cravados de cabeça para baixo com os pés em chamas aos vigaristas mergulhados em piche fervente e espetados pelos diabos, dos hipócritas cobertos por capas de chumbo aos ladrões transformados em répteis aos falsários contaminados pela sarna e pela lepra e aos traidores imersos no gelo [...] (ECO, 2007, p. 82).

Dante retratou o inferno de forma figurativa, descrevendo a estrutura e as torturas sofridas pelos homens que cometiam o mal no plano terreno. Durante o século XVII, Sade retratou o mal como representação da natureza diabólica do homem e da

²⁰ No vigésimo capítulo de Apocalipse, o anjo vence o demônio e o acorrenta em um abismo, onde permaneceria por mil anos. Passado o milênio, o Dragão retorna para dominar as nações “mas está destinado a ser derrotado uma última vez e jogado no lago de fogo e enxofre da Besta [...] enquanto Cristo e os bem-aventurados reinarão sobre a terra [...]” (ECO, 2007, p.76).

condição de existência na corte francesa. Ele descreveu uma sociedade libertina, em que as práticas de perversão e promiscuidade eram legitimadas nas relações de dominação e submissão do corpo.

Sade viveu, de forma arrebatadora, todo o mal e libertinagem, sendo conhecido pela natureza violenta e pelo prazer com que degustava a crueldade. Era um homem sensual e, durante sua vida, teve tórridos casos amorosos que contrariavam a moral social devido às práticas de sadismo e sadomasoquismo. A obra de Sade extravasava a simples literatura, composta através de uma visão delirante e desatinada que privilegiava os ímpetos do desejo, levando o escritor a viver de forma arrebatadora tudo o que imprimia em sua escritura. O escritor evidenciava a sexualidade e a incorporou no seu modo de vida. Por isso, “tantas pessoas com ar respeitável o consideravam divino – ou verdadeiramente diabólico, coisa de quilate idêntico” (PALHAIN, 1992, p.32). A consequência disso foram 30 anos de cárcere na Bastilha, que não impediram Sade de continuar seus escritos demoníacos.

Frequentemente; teve contas a ajustar com a polícia, que desconfiava dele, mas não pôde acusá-lo de nenhum crime verdadeiro. Sabemos que ele cortou uma jovem mendiga, Rose Keller, a golpes de canivete e verteu cera quente em suas feridas. O castelo de Lacoste, na Provence, aparentemente foi o lugar de orgias organizadas, mas sem os excessos que só a invenção do castelo de Silling permite, representado como isolado nas longínquas solidões rochosas. Uma paixão, que talvez tenha sido às vezes maldita, queria que o espetáculo da dor do outro o pusesse em êxtases que excediam o espírito. Rose Keller, num depoimento oficial, falou dos gritos abomináveis que o gozo lhe arrancava. (BATAILLE, 1987, p.107)

Dentre as polêmicas obras de Sade, destaca-se *Justine ou As Desgraças das Virtudes*, cuja narrativa descreve o espírito inocente de uma jovem órfã que, orgulhosa de suas virtudes, vivencia experiências obscuras que vão desde o convívio com criminosos até práticas de tortura e perversidades sexuais. Nesse livro, o autor revela as aparências da sociedade francesa do século XVII, na qual os títulos de nobreza escondiam a realidade da corte que era lasciva, promíscua e devassa. Nesse contexto, a personagem, depois de passar por muitos sofrimentos, é submetida a um rito libertino e sádico:

Não vedes que não há nenhum poder humano ou divino que possa retirar-vos de nossas mãos, que não há na classe das coisas possíveis, nem na dos milagres, nenhuma espécie de meio que possa conseguir fazer-vos conservar por muito mais tempo esta virtude da qual sois tão zelosa, que possa, enfim, vos impedir de transformar-vos em todos os sentidos e de todas as maneiras possíveis, vítima dos excessos impuros aos quais nos vamos entregar, todos os quatro. Despi-vos, então, Sofia, e que a mais total resignação possa tornar-vos merecedora de bondades da nossa parte, que logo serão substituídas pelos tratamentos mais cruéis e ignominiosos se não vos submeterdes; tratamentos que apenas nos excitarão mais, sem proteger-vos contra a nossa intemperança e nossas brutalidades. (SADE, 1997, p.90)

Em Sade, a ruptura com o belo apolíneo surge como um rompante de obscenidades que desconstroem a realidade fundamentada na aparência, sendo revelada como uma sociedade devassa e avessa ao pudor. Essa exaltação de um corpo libertino, influenciado pelos ditames da Revolução Francesa, é a face sombria de uma liberdade que depende dos outros para consagrar-se, e esses “outros” seriam as vítimas legitimadas por um sistema de dominação e falsa moral. Para Umberto Eco (2007, p. 150), “a obscenidade torna-se oportunidade de elegante entretenimento na literatura licenciosa seiscentista e setentista, embora em um autor “maldito” como Sade ela retome todas as características mais asquerosas”. A escritura sadiana questionava os valores religiosos, as convenções morais, o pudor, a decência e a sexualidade.

A obra conduz o leitor ao questionamento da aparência construída pela sociedade, pois, ao adentrar na intimidade das personagens, é revelado um universo dionísio, repleto de vícios que definem o modo libertino de se viver. Ao focar a nobreza, descortiná-la com as perversões, Sade congrega na arte a realidade do corpo libertino e os esquemas de poder e submissão nos quais a sociedade se fundamentava. O escritor estimulava a liberação do mal na dominação de uma classe que se apodera do corpo da minoria excluída. Isso ocorre como um pacto legitimado e construído historicamente. Nela, o maléfico se revela como uma força inerente à essência humana.

Semelhante a Sade, o poeta inglês George Gordon Noel Byron, conhecido como Lorde Byron, também apresentava uma personalidade impulsiva e violenta. Apesar de pertencer a uma tradicional família escocesa, a vida do poeta foi marcada pela instabilidade financeira e pelos escândalos sexuais. A bissexualidade, o adultério, o incesto e a prática libertina influenciaram a sua produção artística. Byron era um dândi,

arrogante e carismático “ foi magnificamente ambíguo em seu narcisismo: incestuoso, sadomasoquista, homoerótico e celebrenmente fatal para as mulheres” (BLOOM, 2008, p.23).

No poema *Trevas*, traduzido por Castro Alves e publicado no livro *Espumas Flutuantes* em 1870, Byron descreve uma paisagem infernal, dominada pela morte, pelo fogo. No início do poema, o autor anuncia que a paisagem fora vista num sonho que não era sonho. Depois, o cenário caótico é descrito como um grande incêndio que queimava os tronos, os palácios e as cidades. Aos poucos, as trevas vão adentrando e ardendo um cenário selvagem. No espaço infernal da poesia, não há alimento, árvores ou amor, e tudo se reduz a uma massa tomada por bestas.

Tive um sonho que em tudo não foi sonho!...
 O sol brilhante se apagara: e os astros,
 Do eterno espaço na penumbra escura,
 Sem raios, e sem trilhos, vagueavam.
 [...]
 Junto às fogueiras
 Abrigavam-se... e os tronos e os palácios,
 Os palácios dos reis, o albergue e a choça
 Ardiam por fanais. Tinham nas chamas
 As cidades morrido. Em torno às brasas
 Dos seus lares os homens se grupavam,
 Pra à vez extrema se fitarem juntos.
 Feliz de quem vivia junto às lavas
 Dos vulcões sob a tocha alcantilada!
 [...]
 E após em terra se atirando em raivas,
 Rangendo os dentes, blasfemos, uivavam!
 Lúgubre grito os pássaros selvagens
 Soltavam, revoando espavoridos
 Num vôo tonto co'as inúteis asas!
 As feras 'stavam mansas e medrosas!
 As víboras rojando s'enosscavam
 Pelos membros dos homens, sibilantes,
 Mas sem veneno... a fome lhes matavam!
 E a guerra, que um momento s'extinguira,
 De novo se fartava. Só com sangue
 Comprava-se o alimento, e após à parte
 Cada um se sentava taciturno,
 Pra faltar-se nas trevas infinitas!
 Já não havia amor!... O mundo inteiro
 Era um só pensamento, e o pensamento
 Era a morte sem glória e sem detença!
 O estertor da fome apascentava-se
 Nas entranhas... Ossada ou carne pútrida
 Ressupino, insepulto era o cadáver.

[...]
 Tinham morrido as vagas! e jaziam
 As marés no seu túmulo... antes delas
 A lua que as guiava era já morta!
 No estagnado céu murchara o vento;
 Esvaíram-se as nuvens. E nas trevas
 Era só trevas o universo inteiro.
 Bahia, 23 de dezembro

(ALVES, 1997, p.67)

O inferno de Byron manifesta uma estética diabólica de selvageria e desespero que conduz o leitor até o mar, como uma metáfora esvaindo-se no “universo de trevas”. Imprime uma estética mortuária, preenchida de imagens nefastas, ossadas, sangue, carne pútrida entranhas e cadáveres que convergem para uma dimensão inanimada, uma descrição das trevas como um lugar, uma realidade imaginada e fictícia, expressando o horror e o medo do homem em relação ao inferno e ao demônio.

Semelhante a Sade e Byron, o teatrólogo francês Antonin Artaud afirmava que a arte era uma forma de liberar o grito e o sofrimento. Isso está descrito na obra *O Teatro e seu Duplo* (1995, p.18) , no qual o teatrólogo descreve que com estranhezas e contradições, o mal corrói o organismo até a ruptura e o espasmo, causando a dor necessária para que a sensibilidade do homem seja atingida. O espetáculo que mostrasse o sombrio e o obscuro seria capaz de transformar o espectador. O teatro seria um exercício de exorcismo que pela encenação revela as contradições e os paroxismos da existência.

De forma distinta, no romance *Fausto* (2003), escrito por Goethe e publicado em 1806, o demoníaco é constituído como um modo de existência luxuosa e lasciva, encarnada pela figura de Mefistófeles, um demônio que se transfigura em animal e também em homem. Na narrativa, o diabo aposta com Deus que conseguirá corromper um homem de fé. Para isso, o demônio escolhe Dr. Fausto, um professor considerado por Deus como incorruptível devido a seus princípios morais e cristãos.

O demônio, Mefistófeles, afirma que a Terra é tão ruim quanto o inferno, uma vez que os homens podem ser tão maléficos quanto o diabo -“Não senhor. Quanto eu lá vejo passa até de ruim. Chega a haver dias que eu próprio tenho lástima dos homens, coitados! Nem me animo a atormentá-los” (GOETHE, 2003, p.39). Deus indaga que

Fausto é o seu fiel servo, mas o demônio o convence de que o homem pode não sê-lo, pois este “ambiciona dos céus as estrelas mais formosas e da terra gozos máximos. Nem de perto nem de longe, vê, nem sonha, em que se farte.”(p.30).

Mefistófeles, disfarçado de cachorro, aproxima-se de Fausto e, ao chegar à casa da vítima, assume a forma de uma criatura diabólica que, ao se apresentar, define a si mesmo como “ [...] Destruição, Pecado, o Mal, em suma” (Idem). Confiante em seu parecer sobre o professor, o demônio propõe-lhe um pacto que o conduzirá a uma vida de riqueza, cobiça e luxúria. Fausto aceita o acordo, assina um pergaminho com sangue e inicia um novo caminho guiado pelo anjo caído. Nesse ínterim, Fausto apaixona-se por Margarida que, ludibriada por Mefistófeles, engravida do professor e depois é presa por matar o recém-nascido.

Na obra *O Fausto*, o diabólico revela-se não pela consciência, mas pela presença de um ser maléfico que atenta o homem pelas fraquezas do desejo e das limitações da vida cotidiana. Sobre a obra de Goethe, o filósofo Walter Benjamin comenta em seu livro *Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie*:

[...] a figura de Margarida, contra imagem ingênua de Fausto, o homem primitivo sentimental, mas também a criança proletária, a mãe solteira, a infanticida, que é executada, da qual tinha se nutrido através de poesias e dramas a crítica social flamejante [...]. (1986, p.41)

Assim, a obra de Goethe seria uma crítica às personalidades de uma sociedade desigual, que sofrem e são limitadas pela exclusão. A obra apresenta a figura demoníaca como uma criatura capaz de manipular e ludibriar o homem, promovendo o acesso material e a vivência libertina.

Na década de 40, a lenda de Fausto foi retomada por Thomas Mann, quando lança a obra *Doutor Fausto* em que relata a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn. A narrativa percorre a jornada artística do músico Adrian Leverkühn que fará um pacto demoníaco para se tornar capaz de criar de forma ilimitada. A consequência disso é que o músico será tomado por um desatino insano e criativo.

Durante a vida acadêmica, Leverkühn foi direcionado para a área filosófico-teológica. E nesse período, o protagonista conviveu com professores que discutiam com

veemência os aspectos polêmicos da religião e da dialética. Exemplo disso está na fala do professor Kumpf, personagem que satirizava o diabo, assim como defendia a necessidade da existência do mal e do pecado para evidenciar a devoção, o bem e o belo:

[...] a dialética do Mal com o Santo e o Bem, que desempenha [...] essa justificação de Deus [...] O Mal contribuía [...] à perfeição – não no sentido do bem absoluto e sim no da universalidade e do recíproco reforço da intensidade da existência. O Mal, era muito mais malvado, porque havia o Bem, o bem muito mais belo, porque o mal existia. Ora, talvez [...] O Mal não seria mau, se não houvesse o bem, e este não seria bom, sem a presença do Mal. [...] Deus admitia o mal em prol do Bem [...] O Universo permaneceria desprovido daquele Bom que Deus sabia tirar do Mal, do sofrimento e do pecado e, sem ele, os anjos seriam menos motivos para cantar-lhe loas. Como a história nos ensina continuamente, nasce, porém, do Bem tanto Mal que Deus, para evitar isso, deveria evitar da mesma forma o Bem e nem sequer permitir a existência do mundo. Mas tal desistência estaria em desacordo com a índole do Criador, e por isso criara Ele o mundo assim como é – a saber, impregnado de vícios, abandonando-o parcialmente a influências demoníacas. (MANN, 1947, p. 102-103).

A citação prevê o destino do músico que depois do pacto com o diabo atinge um estado dionisíaco de genialidade. Leverkühn assume a vocação musical e direciona seu talento para a composição de sonatas dissonantes que afloram por seu constante estado criativo, delirante, abismal e artístico. O artista rompe com sua porção apolínea da técnica para empreender uma trágica vivência de pulsões desmedidas e alucinantes. Esses aspectos estão presentes na reflexão de Adrian Leverkühn sobre a arte e o objeto artístico. “A aparência e o jogo hoje já têm contra si a consciência da Arte. Esta quer cessar de ser aparência e jogo, quer tornar-se conhecimento” (MANN, 1947, p. 182). Ao final, o músico é tomado por sua própria loucura, representando o demoníaco como um estado de suspensão do real e inserção ao dionisíaco que arrebatava o músico até a completa insanidade.

Em *Dr. Fausto*, o demoníaco é retratado como um estado de loucura, insanidade em que o delírio define a concepção de um espírito malogrado. A essência dionisíaca se manifesta no mergulho, nas acepções mais profundas e obscuras do ser. O homem que se perde em si mesmo. A ampliação dos sentidos reflete o demoníaco por meio de propostas que sugerem ações transgressoras ou pela elaboração de narrativas que

provocam a reflexão e a crítica a respeito da sociedade e da natureza humana. A pulsão demoníaca/ dionisíaca se revela, na arte, em obras que romperam com o ideal de belo.

Na busca por expressar a obscuridade e o mórbido como parte da existência humana, o romantismo revela o demoníaco através da ruptura com o clássico, representando “ [...] uma revolução de atitude [...] distintas daquelas que marcaram os séculos anteriores. E, como revolução, opôs-se, basicamente, aos princípios clássicos de vida e de arte” (PROENÇA, 1991, p. 213-17).

O Romantismo nasceu na Europa e predominou entre os séculos XVII e XIX. As pulsões dionisíacas na escola romântica estão predominantes na escritura que privilegia a subjetividade e o ardor emocional, na qual o artista imprime o transcendente que empresta eternidade ao mundo sensível que o cerca. O escritor romântico compõe com imaginação criadora a desconstrução do real, pois traz para o texto um estado de liberdade plena que traduz o seu mundo interior. O romantismo transcende o real e concretiza os ímpetos do inconsciente, as percepções deformadas que descrevem a solidão, o sobrenatural, o sentimento de inadaptação ao mundo e o culto à natureza.

Foi em sua concepção ultrarromântica²¹ que o romantismo atingiu o ápice do sentimentalismo, do pessimismo e do desespero. Conhecida como “geração mau-do-século”, os escritores ultrarromânticos compartilhavam de uma estética sombria, do niilismo, do delirante, do obscuro e do mórbido. Charles Baudelaire seria um dos principais representantes desse movimento. Em sua obra *Flores do Mal* (1855), Baudelaire imprime uma poesia mística e embriagada pela visão narcotizante da realidade. A obra é repleta de temáticas amorfas, compostas de uma beleza bizarra que marcam, definitivamente, a ruptura com o belo clássico e a concretização de uma estética fantasmagórica, caótica e de essência demoníaca. Sobre esse assunto, Hugo Friedrich enfatiza em seu livro *A Estrutura da Lírica Moderna*:

Baudelaire, falou muitas vezes da beleza. Mas em sua lírica, esta limitou-se às formas métricas e à vibração da linguagem. Seus objetos já não aguentavam o conceito de beleza antigo. Baudelaire se serve de recursos

²¹ O modo ultrarromântico retrata o dionisíaco na temática que explora, profundamente, os sentimentos de tristeza e de nostalgia, “ligados à morte e à doença, à apatia exagerada e ao desespero [...]” (SENA, 2010, p.237)

equivocos, paradoxais, para dotar a beleza de um encanto agressivo, do “aroma do surpreendente”... “Puro e bizarro”[...] O disforme produz surpresa, e esta, o “assalto inesperado”, a “anormalidade” anuncia-se como premissa do poetar moderno, a nova beleza que adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação com o bizarro, e mediante união do espantoso com o doido [...] Desenvolve [...] o embate da idealidade com o diabólico e o amplia com o conceito que iria ter futuro: o absurdo”. (1998, p.44)

No poema *O Vampiro*, Baudelaire explora a dimensão erótica do feminino em contraste com uma atmosfera de mistério e da morte. O corpo da mulher é descrito de forma intensa, numa evocação ardente e demoníaca em que o feminino é descrito como maldito. O poema expressa o lascivo quando compara o amor a possessão do corpo tomado pelo vampiro. A paixão ocorre como uma apunhalada que penetra o físico e se dirige ao leito de morte.

O VAMPIRO

Tu que, como uma punhalada,
Em meu coração penetraste
Tu que, qual furiosa manada
De demônios, ardente, ousaste,
De meu espírito humilhado,
Fazer teu leito e possessão
- Infame à qual estou atado
Como o galé ao seu grilhão,
Como ao baralho ao jogador,
Como à carniça o parasita,
Como à garrafa o bebedor
- Maldita sejas tu, maldita!
Supliquei ao gládio veloz
Que a liberdade me alcançasse,
E ao vento, pérfido algoz,
Que a covardia me amparasse.
Ai de mim! Com mofa e desdém,
Ambos me disseram então:
"Digno não és de que ninguém
Jamais te arranque à escravidão,
Imbecil! - se de teu retiro
Te libertássemos um dia,
Teu beijo ressuscitaria
O cadáver de teu vampiro!"

(BAUDELAIRE, 1985, p.179)

O poeta reflete uma beleza deformada, preenchida de descrições sanguinárias que brotam no horror e na solidão da fragilidade humana. O amor é visto como

sofrimento e escravidão, cuja liberdade seria a morte. Nesse poema, Baudelaire utiliza o sonho e a fantasia advindas da morte, além de anjos e seres anímicos que transitam entre o real e o imaginário. “o mundo nascido da fantasia criativa e da linguagem autônoma é inimigo do mundo real [...] linguagem de um mundo criado quase exclusivamente pela fantasia que passa por cima da realidade ou a aniquila”. (FRIEDRICH, 1978, p.202)

Outro poeta que também expressou a morbidade dionisíaca foi o jovem francês, Arthur Rimbaud que em seu livro *Uma estadia para o Inferno* (2005), compôs poemas mórbidos, repletos de um lirismo desconcertante que congrega de forma absoluta com a dissonância baudelairiana. Deste modo, o poeta afirma a sua percepção subjetiva da realidade, repletas de elementos fantasmagóricos, diabólicos, absurdos, vazios, angustiosos e negativos. Os poemas de Rimbaud, “oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação” (FRIEDRICH, Op.cit, p.40).

Na prosa poética intitulada *Virgem Louca* (RIMBAUD, 2005, p.29), Rimbaud explora o mal, a paixão, a presença infernal e delirante. O texto é um relato em que uma mulher confessa ser amante de um demônio e durante a sua declaração descreve uma atmosfera maldita, delirante, tomada pela violência, pela tortura, pelo impulso sexual, pelo rompante emocional e pelo desejo latente de morte.

É um Demônio, você sabe, não é um homem. [...]
 Eu o escuto fazendo da infâmia uma glória, da crueldade um charme. Sou de raça longínqua: meus pais eram escandinavos, eles furavam as costelas, bebiam seu sangue. - Farei feridas em todo o meu corpo, tatuagens, quero me tornar medonho [...] você verá, eu vou berrar pelas ruas. Quero ficar bem louco de raiva. Nunca me mostre joias; eu rastejaria e me torceria no tapete. A minha riqueza, eu a queria manchada de sangue em todo lugar. Nunca trabalharei. Em muitas noites, o seu demônio me pegando, nos rolávamos, eu lutava com ele! (RIMBAUD, 2005, p.30)

Conforme o fragmento do texto, pode-se perceber que Rimbaud transfere para a poesia os anseios carnis, as explosões emocionais, os desejos e o universo sobrenatural. Numa vítima supostamente, enfeitiçada pelo demônio o relato descreve o modo de ser da entidade nefasta, acentuando a sensualidade misteriosa e delirante da paixão que causa desatino e vertigem. A mulher se confessa submissa e escrava da

vontade diabólica, afirmando que somente a morte poderia livrá-la desse estado de loucura.

Nesse contexto, escritores como Dante Alighieri (1998), George Gordon Noel Byron (ALVES,1997), Marquês de Sade (1997), Johann Wolfgang Goethe (2003), Thomas Mann (1947), Charles Baudelaire (1985) e Arthur Rimbaud (2005) trataram do demoníaco como presença concreta ou como força maléfica capaz de direcionar o homem à ruína, à morte, ao êxtase, ao delírio, ao ato libertino, ao estranhamento e ao desejo lascivo. Tais autores elaboraram objetos artísticos que romperam com a convenção do apolíneo para propor uma nova estética, fundamentada pelo diabólico.

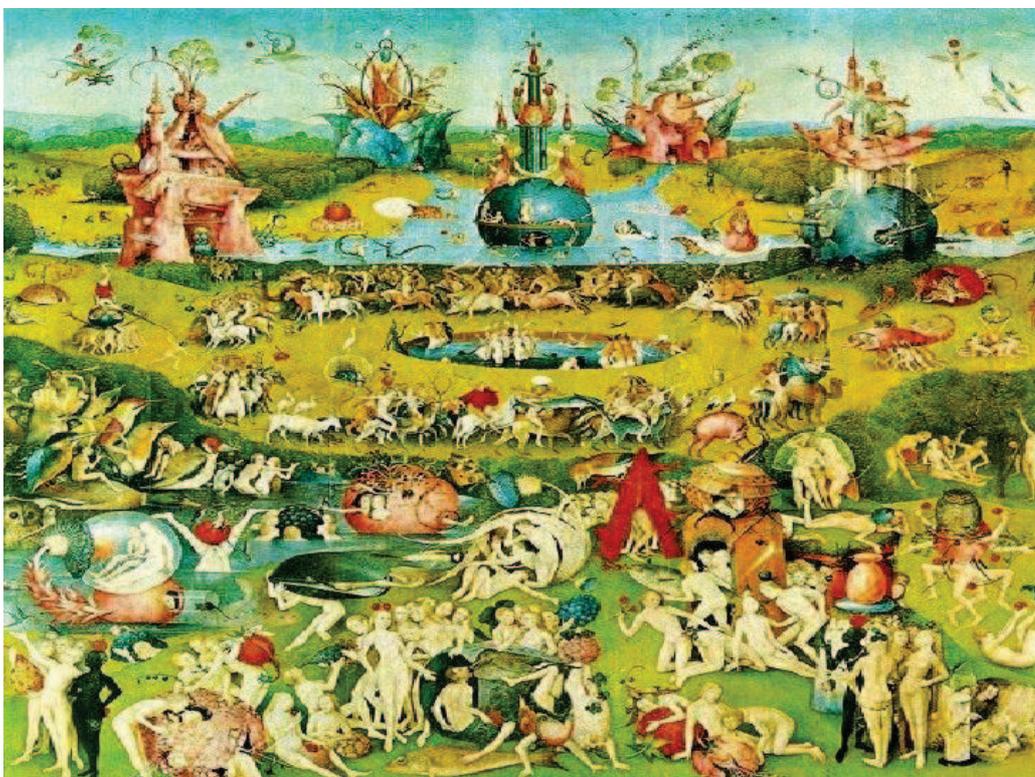
Pelos escritores e pelas obras relacionadas é possível identificar os fatores que constituem o fenômeno artístico e a estética demoníaca em expressões que exprimem esta proposta. As manifestações demoníacas rompem com o apolíneo para manifestar a subjetividade, as mudanças sociais, os impulsos inconscientes, a liberdade, o caos existencial e os sentimentos do homem fragmentado. Esses aspectos também estão presentes em outras manifestações artísticas, como nas artes visuais em que a estética demoníaca estaria inicialmente, em obras que “figurativizam” o diabo²² ou apresentavam cenários demoníacos com desconstrução absoluta do real apolíneo. Além disso, a representação demoníaca também estaria nas expressões que retratam seres híbridos, monstros, cenas de dominação ou transfiguração fantasmagórica e horrenda.

A feiura e os cenários demoníacos se tornam novas acepções de beleza como na pintura medieval de Jeroen van Anthoniszoon Aken, mais conhecido pelo pseudônimo de Hieronymus Bosch (CAIAZZO, 2001, p.26-30). Não se sabe ao certo a origem do artista, mas o seu nascimento por vezes é vinculado às cidades de Antuérpia e Bruges, ambas localizadas em Bruxelas. Há registros em pinturas e outros documentos

²² Na Idade Média, [...] a imagem do diabo torna-se bela quando representa bem a sua feiura: mas seria isso mesmo que os fiéis pensavam quando viam as cenas de inauditos tormentos infernais nos portais e afrescos das igrejas? Não reagem, talvez, com terror e angústia, como se tivessem visto uma feiura do primeiro tipo, enregelante e repugnante como seria para nós a visão de um réptil que nos ameaça? (ECO, 2001, p.20)

históricos, comprovando que o pintor viveu entre 1450 e 1500. Bosch é reconhecido pela criação de imagens ambíguas e extravagantes.

A obra de Bosch (CAIAZZO, Op. Cit., p.31) é considerada uma representação alucinatória do mal, dos aspectos mais perturbadores e terríveis da alma. Em suas pinturas, o artista recorre à visão de um mundo exposto às forças maléficas em que o homem sucumbe às tentações para alcançar uma felicidade ilusória, cuja consequência seria o sofrimento. No quadro *Jardim das Delícias*, o pintor transfere para a tela a imagem do inferno e das tentações. A paisagem é repleta de jovens que se enroscam em animais e plantas, assim como homens negros à cavalo aparecem como figuras monstruosas e diabólicas. A pintura se constitui como um grande cenário que apresenta um paraíso demoníaco tomado pela força do pecado, da impulsividade, da dependência e dos desejos sexuais.



**Figura 1.1- *Jardim das Delícias* (1480 e 1505).
Óleo sobre madeira (220 cm x 389 cm), Museu do Prado.**

O holandês Rembrandt (1606-1669) criou pinturas que transmitem fascinação, êxtase e repugnância. Rembrandt desperta essas percepções com o seu quadro *Lição de Anatomia* que mostra a dissecação de um corpo humano. “[...] em vez de apreciar a maestria com que ele representava um cadáver na mesa de dissecação, podiam ter reações de horror com o se o cadáver fosse verdadeiro” (ECO, 2001, p.20) e não uma representação. Na cena da pintura, o corpo encontra-se aberto e mostra o estômago e o intestino sendo retirados do cadáver posicionado estrategicamente, de frente para o espectador (CAIAZZO, 2011, p.60). Nesta obra o demoníaco se encontra no retrato da fragilidade humana, do corpo sem vida e da realidade da morte.



Figura 1.2 - *Aula de Anatomia* (1632). Óleo sobre tela-(169,5 x 216,5 cm), Haia, Holanda.

A estética demoníaca também está presente em imagens que revelam universos oníricos com seres fantasmagóricos e grotescos, bem como em expressões que transmitam emoções viscerais como a fúria e a loucura. Nesse contexto podem ser inseridas as obras de Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor que atuou na corte espanhola durante o século XVIII.

A produção artística de Goya (CAIAZZO, 2011, p.10-15) antecipa a passagem do iluminismo para o romantismo por explorar a obscuridade, as imagens fantásticas e sobrenaturais. Tais temáticas podem ter sido influenciadas pela própria vida do artista que sofreu com a depressão, a esquizofrenia e a perda da audição. A bruxaria era um dos temas preferidos de Goya e está presente na aquarela intitulada *Mulher Má*

(CAIAZZO, Op. Cit., p.90), cuja composição mostra uma velha de traços cadavéricos e bestiais que segura nos braços um bebê nu. A imagem é aterrorizante pela deformação e desumanidade da mulher que está ajoelhada no chão e mantém ao seu lado uma bacia, um prato e uma colher que provavelmente, são utilizados para alimentar a criança. A brutalidade da cena está na constituição dos seres indefesos que sofrem pela injustiça e pela violência. Na pintura intitulada *Sabá*, a bruxaria é retratada como um ritual que mostra um bode com chifres vestido de frade e representado Satanás diante da multidão de horríveis seguidores: “as deformações faciais, as bocas desdentadas e sua trágica feiúra são o reflexo da bestial presença do demônio” (Idem, p.133). O demoníaco expresso na obra de Goya opera entre o retrato da deformação infernal e dos ímpetos de injustiça, de morte e de violência.



Figura 1.3- *Mulher Má* (1801-1803).
Aquarela cinza (21,5 x 14,4 cm), Museu do Louvre, Paris.



Figura 1.4 - *Sabá*. (1797-1798). Óleo sobre tela (44 x 31 cm), Museu Lázaro Galdiano.

O medo, a angústia, a dor e o sofrimento foram retratados nas artes visuais com mais evidência a partir do final do século XVIII e ainda influenciam a contemporaneidade. Após o renascimento, muitas manifestações artísticas procuraram

romper com as convenções clássicas para retratar o universo imaginário e maléfico. Essas expressões destacam-se por revelarem o desejo, a angústia, o desconcertante, o estranho, e despertarem outros significados em relação à existência humana.

Toda ação humana é expressiva, um gesto é uma ação intencionalmente expressiva. Toda arte é expressiva – de seu autor e da situação em que trabalha – mas, uma certa corrente artística pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem e, talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas. (TANGOS, 2000, p.25)

Segundo o fragmento citado, as manifestações artísticas surgiram pela necessidade do homem transfigurar a própria realidade, a fim de libertar-se das concepções aristocrático-burguesas da sociedade. Os artistas expressionistas buscavam uma nova aceção do real e, por isso, criavam propostas visuais de expressão alegórica e deformante do mundo por meio de uma estética que revelasse o submundo, o caráter sombrio da existência humana.

A escola expressionista surge como proposta de desrealização e transfiguração. Não havia mais sentido em imitar o mundo pela sua aparência. Era necessário desvendar as percepções para ampliar os sentidos da experiência estética. O expressionismo significou a quebra do paradigma com o belo apolíneo nas artes plásticas, surgiu na sociedade pós- industrial e vigorou na Europa, principalmente na Alemanha e Holanda. O artista expressionista metaforiza as profundezas da natureza humana, o nefasto, o grotesco e a obscuridade para além das aparências. Conforme Jaques Aumont em seu livro *A Imagem*:

Os expressionistas combateram o que lhes parecia como uma muito tranquila "objetividade" na pintura, procuraram desencadear os poderes expressivos do material e da forma, até produzirem a visão, a interpretação mais arbitrária, mais individualmente exacerbada. Não há dúvida de que foi este excesso, este desencadeamento, que pareceu tão desejável e que sempre se quis igualar. Pelo expressionismo, a expressividade artística ficou duravelmente ligada à emoção em sua brutalidade e sua inalienabilidade. (2002, p.297)

O expressionismo remete ao exagero emocional, a expressão deformada da realidade, sugerindo o campo da fealdade e do grotesco como dimensão desfigurativa. Nesse estilo, há uma ruptura do belo apolíneo para a exploração de uma beleza fantasmagórica e delirante. Sobre a proposta artística e a distorção expressionista, Giulio Argan descreve em sua obra *A Arte Moderna*:

A deformação expressionista [...] é a beleza que, [...] inverte seu próprio significado, torna-se fealdade[...] Devido a essa beleza quase demoníaca da cor, que frequentemente vem acompanhada por figuras ostensivamente feias [...] a poética expressionista [...] é a primeira poética do feio: o feio, não é senão o belo descaído e degradado [...] sob o signo do demoníaco, seu caráter sobrenatural – a condição humana [...] é precisamente a do anjo caído. [...] Há, portanto, um duplo movimento: queda e degradação do princípio espiritual ou divino que, fenomenizando-se, une-se ao espiritual. Esse conflito ativo determina o dinamismo, a essência dionisíaca, orgástica e ao mesmo tempo trágica da imagem e seu duplo significado de sagrado e demoníaco. (1998, p.240)

A estética expressionista, fundamentada na fealdade e na deformação do belo, consistindo no exagero proposital (DONDIS, 2003, p.171), ultrapassa o racionalismo e atinge o místico, como uma visão interior da realidade, saturada de paixão e intensificada pelo sentimento. Esse estilo expõe uma essência demoníaca através de visões violentas e brutais. Porém, além da linguagem estética demoníaca, a arte expressionista também se preocupa em delatar as sociedades divididas entre exploradores e explorados, cuja luta de classes destrói a criatividade e a espontaneidade da existência humana. Destacam-se os seguintes pintores expressionistas: James Ensor, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolden e o famoso, Edvard Munch.

James Ensor nasceu na Bélgica em 1860, sendo reconhecido por suas pinturas que retratam as máscaras e multidões como uma forte crítica social. O artista explorava a sátira e o humor negro em cenas repletas de fantasias grotescas, máscaras, caveiras e esqueletos enfeitados por plumas e trapos coloridos. Em seu quadro intitulado *Entrada do Cristo em Bruxelas*, pintado em 1888, a cena retrata um festejo, uma fanfarra debochada que anuncia a entrada de Cristo na cidade de Bruxelas. Sobre estes aspectos, Mario Michelli descreve em seu livro *As Vanguardas Artísticas*:

[...] aparece um a grande farsa, uma sequência de bizarrices, um espetáculo de caretas, escárnios zombarias. “ *Vive la Sociale*” está escrito no alto, numa

faixa [...] Bufões , carolas, prostitutas, soldados, máscaras, esqueletos com a cartola de homens da sociedade , os gordos e os magros, burlescas autoridades religiosas e civis, uma multidão apinhada de rostos estranhos, deformados, fantasmagóricos , brutais, com traços de palhaços povoam essa grande tela, em meio a uma atmosfera de excitação carnavalesca, de feira e de espetáculo popular, por que o Cristo no burrico é rodeado, entre a qual ele se perde como um dos muitos personagens. (1991, p.32)

O demoníaco está na forma com que Ensor desconstrói a crença cristã e a reconstrói em outro cenário e época. Um desfile que se assemelha a uma festividade pagã, a um evento de carnaval, mas que, ao invés de uma visão eufórica, exhibe uma disforia pela presença de máscaras, caveiras e seres distorcidos. A visão assemelha-se a um ritual dionisíaco.



Figura 1.5 - A Entrada de Cristo em Bruxelas (1889). Água-Forte sobre papel (24,8 x 35,6 cm), Art Institute, Chicago.

A obra de Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938) caracteriza-se por transmitir a transfiguração pela deformidade e desconstrução do figurativo. Existe em Kirchner um estado de não-equilíbrio e angústia que se traduz pela presença de formas tensas, manchas de sombras, cores pouco saturadas e figuras decompostas. As telas do artista refletem movimento das cidades pós-industrial que deforma o ser humano e o escraviza. O estado dionisíaco está presente na forma tensa de composição, no retrato contido da fragmentação do homem citadino, imbuído da angústia da condição humana. “[...] todo tenso, todo frêmitos, elétrico e contraído, que apreendeu o isolamento, o caráter fantasmagórico do homem no fervilhar das metrópoles por sobre as quais

imperava o Apocalipse da guerra” (MICHELLI,1991, p.60). Esses aspectos podem ser observados nos quadros *Self Portait with the Cat* e *Woman in the street*.



Figura 1.6 –,*Self-Portrait with Cat* (1920). Óleo sobre tela, Harvard Art Museums.
Figura 1.7 – *Woman in the street* (1914) - Óleo sobre tela, Dusseldorf.

Outro pintor, considerado um dos expressionistas mais importantes, é o alemão Emil Nolden (MICHELLI, 1991, p.83). Sua obra é permeada de violência, excesso de tintas em tons avermelhados que surgem como labaredas em movimento de expansão, como se o artista se entregasse a um fluxo contínuo de criatividade impresso em pinceladas fortes e largas. As telas de Nolden possuem a força dionisiaca, quando transfigura a realidade em aparições fantasmagóricas, desrealiza o homem e o metamorfoseia num visual fragmentado, lascivo, erótico e intenso. Além disso, o dionisiaco também está presente na atitude do artista que busca inspiração nas forças da natureza para justificar as suas criações.

A obra noldiana evoluiu para uma total ruptura com a arte tradicional por causa da ação dionisiaca instintiva de suas paisagens, que se caracterizavam pela predominância das cores em detrimento da forma. Seus quadros inspiravam um mergulho nas sensações mais intensas, representavam o ódio, o terror, o lascivo e a presença da morte. Nolden imprimia a proposta transgressora expressionista, também expressa em obras engajadas em que ele criticava as instituições políticas e religiosas. Segundo Argan (1998, p. 259): “ A deformação de Nolden não é uma representação [...] é um processo

[...] simultaneamente de degradação e corrupção voluntária da imagem”. Assim, sendo, estes aspectos podem ser observados na obras *Crucifixion*, *Masks* e *Autumm- Seascape*.



Figura 1.8 - *Crucifixion*, *Masks* e *Autumm- Seascape* (1911), Óleo sobre tela.

Para finalizar a abordagem sobre o expressionismo é importante citar o pintor Edvard Munch, mundialmente conhecido pela sua pintura *O Grito*. O artista teve uma vida conturbada e preenchida de ocorrências trágicas. Munch participou ativamente do expressionismo alemão, sendo considerado um dos percussores do movimento. O pintor explorava a tragédia humana em quadros cujo espírito Dionisíaco estava na exploração dos sentimentos, na subjetividade extremada retratada na deformidade, na acepção do homem como criatura amorfa e desesperada. Nas telas de Munch, está configurada a distorção da realidade, da perspectiva que transmite uma tensão curvilínea de natureza sombria e angustiante.



Figura 1.9 – *O Grito* (1893), Óleo e pastel sobre cartão (91 cm x 73,5 cm), Galeria Nacional, Noruega.

Em *O Grito*, a embriaguez dionisíaca se transfigura em uma paisagem sobrenatural. A pintura sugere o grotesco pelo excesso de gestos diluídos. Munch, “[...] centraliza o rosto do homem como fonte de sons e ondas de cor que se dilatam concentricamente no ar, espalhando o sentimento trágico da vida e a sensação de catástrofe iminente” (CIVITA, 1980, p.15).

Essa estética transfigurada aportou no Brasil em 1913, junto com a chegada de Lasar Segall (SALZTEIN, 1998, p. 25). O artista influenciou a arte nacional, trazendo o expressionismo em telas que retratavam o cenário urbano das noites e dos guetos. Para isso, Segall explorou as cores saturadas, a face deformante e o espaço diluído.



Figura 1.10 - Lasar Segall (1891 – 1957) , A Família Enferma (The Sick Family).

Outro pintor que compartilha desta proposta e também contribuiu para a crescente arte brasileira é Oswaldo Goeldi que revela em sua obra, um espaço em desmoronamento, composto de imagens sufocantes pelo exílio e desmantelamento social. “[...] suas personagens espreitadas pela solidão e pela anomia social, pareciam incapazes de protagonizar alguma adesão no espaço circundante” (SALZTEIN, 1998, p. 29-31). Goeldi usa a o preto e a amorfia do corpo para criar imagens que singularizam a solidão, a fragilidade e o sofrimento. Desse modo, a estética demoníaca, na expressão artística brasileira, opera utiliza a transfiguração do real para retratar as mazelas sociais.



Figura 1.11 Oswaldo Goeldi, Mendigo (1929) . Xilogravura (14,5 x 14,5 cm) Coleção Hermann Kümmerly . Figura 1.12 Anita Malfatti, A Estudante (1915 - 1916) . Óleo sobre tela (76cm x 61cm),MASP.

Em 1917, Anita Malfatti traz da Alemanha a exasperação expressionista, através de pinturas que apresentam linhas angulosas e “ violentos estiramentos anatômicos e uma autonomia no uso da cor até então inédita na arte brasileira”(SALZTEIN, 1998, p.29). Dessa forma, a arte, na concepção demoníaca, se manifesta em expressões que provocam o desatino,

Em 1917, Anita Malfatti traz da Alemanha a exasperação expressionista retratadas em pinturas que apresentam linhas angulosas e “ violentos estiramentos anatômicos e uma autonomia no uso da cor até então inédita na arte brasileira”(SALZTEIN, 1998, p.29). Estes aspectos preponderam na série intitulada *Academia, cujos desenhos amórficos* retratam a solidão, a fragilidade e o sofrimento.

Assim sendo, a arte congrega a dimensão demoníaca em expressões artísticas que metamorfoseiam o real, transfiguram os sentidos e provocam o desatino, o êxtase e o estranhamento. Segundo Umberto Eco (2007, p.436), mesmo nos tempos atuais, o indivíduo ainda permanece cercado por espetáculos horríveis.

Com frequência, imagens são consumidas e divulgadas. A mídia mostra lugares (ECO, Op. Cit., 2007, p.436) onde crianças morrem de fome e aparecem como esqueletos de barrigas inchadas, retrata países em que as mulheres são estupradas e

corpos são torturados com pela realidade violenta. Nesse processo, também ressurgem as visões não tão remotas dos judeus cadavéricos em fila na entrada da câmara de gás. Tais imagens são desconcertantes, tanto no sentido moral como no estético, por isso suscitam no espectador o estado de nojo, susto e repulsa, independente da possibilidade de que também possam despertar a compaixão e a piedade.

As imagens revelam situações infernais e horrendas que, definitivamente, não refletem um objeto de beleza e prazer (Idem). Isso explica o fato da arte dos vários séculos representar com insistência a fealdade e o grotesco, mesmo que de forma marginal. Essa atitude é uma tentativa de recordar que há neste mundo algo de irreduzível e maligno.

A arte desponta como espelho que reflete a porção de humanidade que permanece ou é estrategicamente escondida nos escombros e nos cenário trágicos do mundo. A proposta da estética demoníaca está relacionada com expressões que revelam a pulsão dionisíaca, tanto no campo das artes visuais como no discurso artístico literário. Nesse sentido, a pesquisa segue para a aplicação da estética demoníaca no exercício da crítica de arte. Para isso, foram escolhidas, as obras do artista plástico Farnese de Andrade e o romance, *A Passagem Tensa dos Corpos*, escrito pelo jornalista Carlos de Brito e Mello.

Assim sendo, o corpus teórico constitui o primeiro capítulo. No segundo capítulo, intitulado *A Arte como Arrebatamento e a Constituição do Mal em Farnese de Andrade* são analisadas as obras plásticas de Farnese de Andrade, cuja produção artística vigora na desconfiguração de imagens e instrumentos religiosos. Por fim, no terceiro capítulo, intitulado *O Discurso Artístico: Além Do Bem Do Mal em A Passagem Tensa dos Corpos de Carlos De Brito e Mello*, identifica-se o discurso artístico como expressão da estética demoníaca na literatura.

II - A ARTE COMO ARREBATAMENTO E A CONSTITUIÇÃO DO MAL EM FARNESE DE ANDRADE

*E a que se deve tal abjeção de sujidade?
Ao facto de o homem ainda não ter formado,
Ou de o homem ter uma vaga ideia do que seja o mundo
E de a querer conservar eternamente?
(Antonin, A Procura da fecalidade, 1975)*

2.1 Breves considerações sobre Farnese de Andrade

Escultor, pintor, gravador, ilustrador e desenhista, Farnese de Andrade Neto é natural de Araguari, Minas Gerais. Nasceu em 1926 e passou parte de sua vida no interior, convivendo com a sociedade católica mineira. Mais tarde, mudou-se para o Rio de Janeiro, lugar que o influenciou na a criação de obras com temática oceânica.

A partir de 1942, Farnese reside em Belo Horizonte. Em 1949 transfere-se com a família para o Rio de Janeiro para se tratar de uma tuberculose pulmonar. Entre 1950 e 1960, o artista atua como ilustrador para diversos jornais e revistas. Em 1959 começa a frequentar o ateliê de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1964, Farnese começa sua jornada artística utilizando materiais descartados, coletados.

A análise sobre a obra de Farnese de Andrade, cuja expressão artística é reconhecida pelos materiais orgânicos em estados de decomposição, ao mesmo tempo em que usa a resina para eternizar as bonecas mutiladas e fotos antigas. O artista utilizou gamelas, oratórios, mesas de açougue e tábuas de corte, objetos transformados com parafusos velhos e fotos antigas para manifestar os seus malogros e suas inquietações. Foi no seu contato com o oceano – período em que morou no Rio de Janeiro - que Farnese criou suas *assemblages* buscando sua matéria-prima em aterros, praias, pregões e antiquários. Foram fotos de família justapostos com utensílios e bonecas de porcelana decepadas que transmitiam ao espectador um horror e um fascínio.

Foi contudo, com gamelas, mesas de açougue, tábuas de corte etc., áreas onde são nítidas as marcas de colher, das lâminas de faca e onde se deduz ter muito sangue escorrido, que o artista teria tido visualmente mais afinidade, a

ponto de , muitas ocasiões serem plausivelmente vistas como suporte. (COSAC, 2005, p.29)

A proposta deste trabalho segue para a crítica artística de nove obras de Farnese que serão analisadas sobre três pontos de vista temático e material. O critério que norteia a escolha das obras está fundamentado nos aspectos teóricos já desenvolvidos a respeito do que seria a estética demoníaca e na relevância do material usado na produção dos objetos artísticos. Em relação à identificação dos suportes materiais, a pesquisa está baseada na biografia de Farnese, intitulada *Objetos*, organizada pelo crítico arte e editor Charles Cosac. O livro foi publicado em versão bilíngue no ano 2005, que aborda a vida e a obra completa do artista, contendo dados de exposição e notas técnicas a respeito de cada produção, bem como especifica a que acervo cada peça pertence. Essa biografia é um dos raros depoimentos sobre a vida e arte de Farnese de Andrade.

De acordo com Charles Cosac (2005, p. 196-213), do ponto de vista do material usado nas composições dos objetos artísticos a produção farnesiana pode ser organizada em sete categorias distintas: 1) caixas, 2) gamelas, 3) placas, 4) oratórios, 5) caixas e objetos, 6) resinas, 7) armários, colunas, mesas, cadeiras e objetos. É importante salientar que a classificação sugerida por Cosac não segue a relevância temática ou estética da obra, mas apenas o material predominante, bem como o autor não justifica na biografia a escolha dessas categorias.

A obra de Farnese manifesta uma estética demoníaca por expressar as contradições da sociedade contemporânea, como as heranças dos interditos religiosos, a hipocrisia de uma sociedade patriarcal, o erotismo coagido e a sexualidade reprimida. O artista é reconhecido pela sua personalidade complexa e sua aversão por crianças, mas os aspectos biográficos ficam relegados ao campo da psicanálise, cabendo a este estudo, apenas a crítica e o reconhecimento dos aspectos diabólicos da obra.

Nesse contexto, Farnese de Andrade compôs *assemblages* com objetos justapostos em estruturas visuais que sugerem a transfiguração do mal. O primeiro aspecto a ser analisado é *O utilitário como registro de projeção e bloqueio do existente*, em que o artista utiliza gamelas, placas e mobiliário para retratar os interditos e os

simulacros da existência. Para isso, foram selecionadas obras que retratam as repressões sexuais e a submissão do homem a ordem capitalista cristã. Em seguida, no subcapítulo intitulado, *Exaltação ao Demoníaco: oratórios como devoção e consagração dos interditos*, são analisadas as obras em que o artista utilizou oratórios, deslocando-os da função originária cristã para a devoção ao demônio. Na última proposta, *Aproximação da morte: a perda da referencialidade e a negação da descontinuidade da existência*, verificou-se as obras que retratam acepções sobre a morte com bonecas mutiladas e temas oceânicos.

2.2 O utilitário como registro de projeção e bloqueio do existente

No uso dos objetos, Farnese registrou a condição humana e um olhar crítico em relação a temas como os interditos sociais, as relações de dominação, a sociedade patriarcal e o homem fragmentado. A obra farnesiana comunga com as mudanças da sociedade contemporânea por meio de uma estética violenta, visceral, provocadora e crítica que convida o espectador a refletir sobre o *modus vivendi* contemporâneo.

Nessa parte da pesquisa, são analisadas três obras compostas por gamelas e mobiliário. Na obra *Medéia* estão expressos os fenômenos de objetificação da mulher e fragmentação do corpo. Na obra *Pater*, identifica-se as passagens de tempo, o conflito geracional e a crise da sociedade paternalista em relação à era cibernética. Por último, na obra *Sem Título*, composta de mobiliário, avalia-se as questões sobre a abstração do corpo e a erotização das relações na sociedade midiática.

Na obra farnesiana, o objeto em justaposição com outros cria um universo de símbolos e vocabulários próprios que constituem imagens obscuras e diabólicas. Nas composições pesquisadas é possível averiguar as relações de dominação existentes em diferentes contextos e esferas sociais. Esse fato é comentado por Baudrillard: “A organização das coisas, mesmo quando se tem por objetivo na empresa tecnológica, é sempre ao mesmo tempo um registro de projeção e de bloqueio” (2006, p.35). Cabe a essa parte o reconhecimento dos possíveis bloqueios e projeções presentes nas *assemblages* de Farnese de Andrade.

2.2.1 Medéia: a condição da mulher como objeto

Segundo Baudrillard (2006, p.35), a organização de objetos, proposta por Farnese como produção artística pode refletir questões sociais, como no caso da obra intitulada *Medéia*. Nessa obra a disposição dos elementos em conjunção com o título remete à tragédia grega e, conseqüentemente, à condição feminina na sociedade contemporânea.

Para realizar a análise da obra é necessário conhecer a lenda de Medéia. De acordo com Mario da Gama Kury (1990, p.251), Medéia era filha de Hecate, padroeira das feiticeiras, foi casada com Jasón, com quem teve dois ou três filhos. Depois de anos juntos, Jason rompe com Medéia para se casar com Glace, filha de Creonte, rei de Corinto. Inconformada com o rompimento Medéia mata a noiva e os filhos que tivera com Jason. Após cometer os assassinatos, Medéia foge pelos ares em um carro puxado por cavalos alados e que fora presente de seu pai, o deus Hélios (Sol).



Figura 2.1 – Medéia (1994). Assemblage. (59x 39x 16 cm), Coleção Particular, RJ.

A descrição da tragédia de Medéia é importante para fundamentar a análise da obra que é uma *assemblages* composta de gamela usada de madeira, ornamentada com uma pintura ao fundo, cujo contorno é preto e o preenchimento vermelho. Por cima do fundo, foi disposto de cabeça para baixo, no centro da gamela, um medalhão com uma imagem feminina, cuja caracterização lembra uma mulher grega e conseqüentemente, seria uma referência à deusa que intitula a obra.

A gamela é retangular com extremidades côncavas e retas. O objeto carrega marcas de uso, como cortes e pequenos arranhões, sendo que duas fissuras se destacam por serem maiores e terem sido pintadas de vermelho. A primeira está na parte superior da gamela e possui a forma triangular, como uma seta que aponta para o centro do objeto. A segunda encontra-se na área inferior, é estreita e parece uma linha que penetra o objeto. A gamela, como um objeto antigo, remete a certo tempo histórico. Esse fato está evidente pela presença das marcas e das fissuras na estrutura da gamela. Sobre o valor dos objetos antigos, Baudrillard comenta:

Todo valor adquirido tende a se transformar em valor hereditário, em graça recebida. Mas como o sangue, o nascimento e os títulos perderam valor ideológico, são os signos materiais que vão ter que significar transcendência: móveis, objetos, joias, obras de arte de todos os tempos e de todos os lugares.(2006, p.92)

Conforme Baudrillard (Op. Cit., 2006, p.92-94), o objeto antigo, como a gamela, revela uma densidade de tempo, como se fosse algo herdado, e remete a um valor que transcendeu o espaço cronológico para uma nova significação, representando a presença de um passado, bem como a memória de suas marcas. Medéia é a tragédia grega que sustenta um feminino libertário, uma atitude adversa, a mulher invertida que ainda encontra-se enclausurada e condenada à clausura. Ao observar a obra, é possível notar que o aspecto mais predominante na composição é o posicionamento invertido do medalhão em relação às duas fissuras. O pescoço da mulher segue na mesma linha da fissura triangular, enquanto que a cabeça aponta para a fissura mais estreita. O corte triangular se assemelha ao órgão reprodutor feminino em posição de abertura, enquanto o entalhe inferior parece apenas uma fenda mais acanhada.

Pode-se observar em *Medéia*, a revisão do passado pela referencialidade carregada de peso histórico. No sistema de simulações, o homem perdeu seus referenciais, assim como Medéia se perdeu no tempo. Aquela guerreira foi confinada, é revisitada como uma tentativa de resgatar força feminina, a pulsão dionisiaca. Ela simboliza as gerações que perderam a sua dimensão revolucionária, ideológica ou contraditória, pois o ser contemporâneo encontra-se numa meta vazia de modelos, tentando resgatar alguns fantasmas para simular uma existência. Sobre a ordem das simulações e a perda da referencialidade, Baudrillard afirma em sua obra *Simulação e Simulacros*:

Enquanto tantas gerações e singularmente a última viveram na pegada da história, na perspectiva, eufórica ou catastrófica, de uma revolução – hoje tem-se a impressão de que a história se retirou, deixando para trás de si nebulosa, indiferente [...] esvaziada se suas referências. É neste vazio que refluem os fantasmas de uma história passada [...] simplesmente para ressuscitar o tempo em que pelo menos havia história, pelo menos havia violência [...], pelo menos havia uma questão de vida ou morte. Tudo serve para escapar a este vazio, a esta leucemia da história e do político, a esta hemorragia de valores[...] (1991, p.6)

A obra *Medéia* retoma um passado em que havia referências históricas mais contundentes. Na potencialidade contemporânea as pessoas fluem, encontram-se nas massas vazias de sentido e indiferentes às questões da existência. As fissuras (da gamela) são claras inscrições dessa hemorragia que se manifesta na própria condição feminina em que possuem sua sexualidade, genitália e afetividade reduzidas a um esquema de dominação. O homem abstrai do real, da agonia, do sofrimento para vivenciar o apolíneo, a condição imposta pelo sistema moral. O homem navega na concepção ilusória e apolínea do bom e do belo, passando a ignorar a dualidade, as dimensões opostas à sua própria natureza. Nietzsche reflete sobre essas questões em seu livro *Além do Bem e do Mal*:

[...] idealistas que se entusiasmam pelo bom, belo e verdadeiro, e fazem nadar em seu viveiro todas as espécies de idealidades [...] as pessoas [...] esquecem [...] que tornar maus também não são contra-argumentos. Algo verdadeiro, apesar de nocivo e perigoso no mais alto grau; mais ainda, pode ser da constituição básica da existência o fato de alguém se destruir ao conhecê-la [...] de modo que a fortaleza de um espírito se mediria pelo quanto de “verdade” ele ainda suportasse, ou mais, claramente, pelo grau em

que ele necessitasse vê-la diluída, edulcorada, encoberta, amortecida, falseada. Mas não há dúvida de que, para a descoberta de determinadas partes da verdade, os maus e os infelizes estão mais favorecidos e têm maior possibilidade de êxito, sem falar dos maus que são felizes. (2002, p.41)

A colocação de Nietzsche dialoga sobre esse sujeito “idealista” que vive na escala apolínea e classifica o que é oposto como sendo mau ou nocivo. Esse idealista viveria a verdade superficial, diluída, encoberta e amortecida pela falsa noção de que a verdade estaria no bom e no belo. Nietzsche afirma que para se conhecer a “constituição básica da existência” é necessário que alguém se destrua, se desconstrua para enxergar o mau e a infelicidade. Nesse sentido, o homem que possui êxito é aquele que assume as sombras e a verdade de forma profunda. A obra *Medéia* exhibe a heroína invertida que desconstruiu a visão dos idealistas e se metamorfoseou conforme sua vontade. A deusa grega celebra a mulher dionisiaca.

Medéia retoma a força da mulher, das bacantes que degustavam a liberação sexual nas celebrações dionisiacas e escapavam de qualquer ocupação social. As festividades dionisiacas eram dias em que o feminino gozava, participava como ser ativo da relação do indivíduo com a natureza. Estado de encantamento e embriaguez sem os sentidos de vergonha ou pudor. Nietzsche descreve o rito dionisiaco em *A Visão Dionisiaca do Mundo e Outros Textos de Juventude*:

O arrebatamento do estado dionisiaco, com a sua aniquilação das barreiras e limites habituais da existência, contem, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual mergulha todo vivenciado no passado. Assim se separam, através deste abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisiaca. [...] daqueles estados. No pensamento, o dionisiaco, como uma ordenação de mundo mais alta, se opõe a uma ordenação de mundo vulgar e má: O grego queria absoluta fuga deste mundo da culpa e do destino. Ele mal se deixava consolar por um mundo depois da morte: seu anelo ia mais alto, para além dos deuses, ele negava a existência com seu reflexo de brilho variegado nos deuses. Na consciência do despertar da embriaguez ele vê por toda parte o horrível ou absurdo do ser humano: este o repugna. Agora ele entende a sabedoria do deus silvestre. (1991, p.49)

Nesse contato com o estado caótico das festividades dionisiacas, o sujeito consegue discernir a proposta ilusória do *modus vivendi* apolíneo e passa a ter consciência do horrível e do repugnante da condição humana. A pulsão dionisiaca libera o sujeito do conformismo apolíneo para vivenciar a sua própria sombra. A obra *Medéia*

evoca a presença da pulsão dionisíaca que consegue distinguir os mecanismos de poder e convida a mulher a retomar o seu empoderamento.

Esses aspectos estão na composição que não retrata a mulher libertária, mas apresenta a imagem feminina em posição invertida com a cabeça voltada para um recorte estreito, enquanto o pescoço está voltado para uma fissura aberta que se assemelha ao seu órgão sexual. O dionisíaco estaria na inversão, no processo de subversão da ordem apolínea. O corte estreito retrata a condição feminina de sujeição, cujo sexo é racionalizado e controlado. Porém, o desejo mostra-se como situação latente, pulsa como a fissura, a ferida aberta na representação da força dionisíaca.

Em *Medéia*, a mulher representada é aquela que não experimentou a plenitude de sua existência. Está retida numa moldura, teve seu corpo historicamente violado, reduzido a objeto de prazer, tornou-se uma topografia mapeada em zonas erógenas, recortes e fissuras. Baudrillard (2006, p. 107-108) afirma que esta mulher não é mais uma mulher, mas sexo, seios, ventre, coxas, voz ou rosto, pois que ela é considerada um objeto. Por isso, a mulher objeto é retratada na própria concepção do objeto artístico que revela isso de forma plástica.

Isso evidencia a contradição existente entre a *assemblage*, que mostra a mulher interdita, e o título, que remete à lenda grega. Isso ocorre porque Medéia é uma heroína selvagem e transgressora. Nesse contexto, Medéia seria próxima da mulher honesta descrita por Bataille (1989, p. 130) como aquela de natureza forte e corajosa o bastante para assumir a sua autenticidade, a sua essência e sua pulsão sexual. A mulher honesta nega a abjeção e admite a potência de sua genitália, bem como ultrapassa qualquer horror que o prazer possa sugerir. Medéia representa o desejo instintivo que recorre à violência para desfigurar as censuras e a vergonha.

Na obra, a mulher não comanda a sua sexualidade, pois o seu órgão sexual está distante da cabeça, tornou-se objeto. A obra reflete o processo de objetificação, mostrando Medéia – a guerreira e mãe assassina – como um feminino no claustro, emoldurado por uma linha preta limítrofe e uma existência sangrenta e vermelha. A mulher representada é o inumano, cujo corpo fragmentado também resultou no processo

de não-identidade. Sobre a condição feminina, Donna Haraway, feminista americana, assevera em seu livro *Antropologia do Ciborgue*:

A objetificação sexual e não a alienação é a consequência da estrutura é a consequência da estrutura de sexo/gênero. No domínio do conhecimento, o resultado da objetificação sexual é a ilusão e a abstração. [...] A mulher simplesmente alienada se seu produto: [...] ela não existe como sujeito, nem mesmo como sujeito potencial, uma vez que ela deve sua existência como mulher à apropriação sexual (2013, p.55)

Segundo a citação, a mulher contemporânea é oposta ao mito de Medéia, pois se encontra em estado de abstração da sua sexualidade e de seus desejos mais profundos. A mulher sofre o processo de objetificação do sistema androgênico. A consequência disso é que o ser feminino foi transformado em objeto de fetiche, o qual a dominação masculina deseja consumir, ofertar, se apropriar e violentar. A condição de objeto afastou a mulher de sua autonomia e de seu instinto transgressor. Esses aspectos são abordados por Nietzsche em *Assim Falou Zarathustra*, que retrata a mulher na condição de brinquedo:

O homem verdadeiramente homem quer duas coisas: perigo e jogo, Por isso quer a mulher que é o brinquedo mais perigoso. [...] O homem deve ser educado para a guerra e a mulher para o prazer do guerreiro. [...] Em todo o homem se oculta uma criança, uma criança que quer brincar [...] Que a mulher seja um brinquedo puro e refinado como o diamante. (2012, p.64)

No trecho acima, Nietzsche torna claro o significado da mulher na sociedade masculina que além de considerá-la como brinquedo, ainda impõe uma gramática comportamental que a sujeita. Nesse cenário, somente o homem pode ser guerreiro, enquanto a mulher é domesticada para dar prazer a ele. Não há espaço moral em que se encaixe o perfil selvagem de Medéia. Apenas a mulher objeto, invertida em sua essência, subjugada, consegue habitar essa esfera de dominação.

Com base nesses aspectos, é permitido concluir que a estética demoníaca na obra *Medéia*, prevalece nas feridas e no sangramento que compõem o estado da mulher objeto. Medéia, em posição invertida, representa o estado de condenação que persegue aquela que não obedece aos interditos morais. A obra mostra a condição da mulher sujeitada, ao mesmo tempo em que evoca o retorno de Medéia como a mulher que nega os interditos, afirma seu prazer e reconhece sua identidade. A obra *Medéia* registra os

bloqueios que as mulheres sofreram no decorrer de sua história e projeta a condição contemporânea da mulher objeto.

2.2.2 Pater: a noção de continuidade como simulacro de dominação

O sistema patriarcal e religioso também está presente na obra *Pater*, formada pela composição feita num suporte de gamela, contendo um fragmento de madeira, resina oval e fotografia resinada do pai do próprio artista. Nessa *assemblage*, a gamela possui ornamentos arredondados nas extremidades e apresenta o fundo pintado de amarelo, enquanto um pedaço de madeira em formato de canoa é disposto no centro e abaixo da foto resinada.

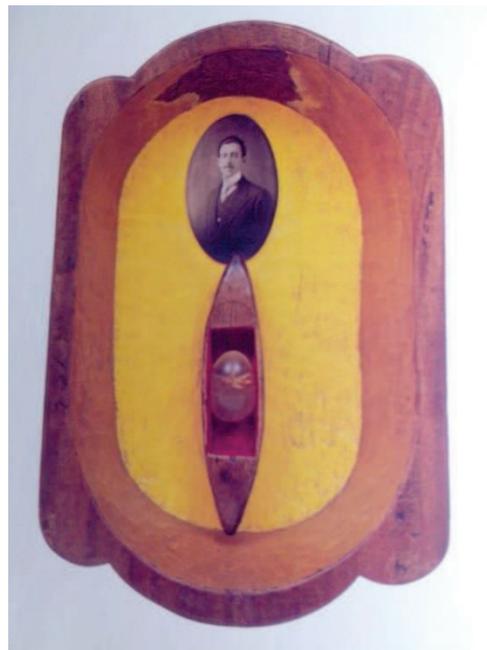


Figura 2.2 – Pater (1992-95) . Assemblage. (48x 32,5x 11 cm), Col. Stutzer, SP.

Em *Pater*, o aspecto predominante está no retrato antigo do homem em preto e branco. A foto mostra um homem com semblante sério e que usa bigode e veste roupas formais. Abaixo da fotografia está um objeto central de madeira com extremidades pontiagudas que possui um orifício em formato retangular, onde foi depositada uma esfera de resina envolvendo um pequeno boneco, semelhante a um feto.

Na obra *Pater*, a madeira é predominante, estando presente na gamela e no objeto central. A madeira é um material orgânico, por isso evoca a uma sensação de tempo e hereditariedade. Observa-se que o elemento orgânico prepondera, estando presente no fragmento e na gamela. De acordo com Baudrillard, em *O Sistema dos Objetos*:

A madeira [...] procurada pela nostalgia afetiva, uma vez que tira sua substância da terra, vive, respira, trabalha [...] conserva o tempo em suas fibras [...] Enfim, esse material é um ser. Tal é a imagem do “carvalho maciço que vive em cada um de nós, evocador de sucessivas gerações, de móveis pesados e de moradas de família.” (2006, p. 44).

Diante dessas características, a madeira transmite a ideia de passado, ao mesmo tempo em que o retrato demonstra a época específica, o período que a obra propõe resgatar. A foto também simboliza a possibilidade de recordar um passado familiar, o núcleo social que possuía a figura do provedor, do pai como autoridade. O retrato opera como um espelho que reflete o passado. Baudrillard trata destes aspectos em seu livro *O Sistema dos Objetos*:

[...] paralela ao espelho desapareceu o retrato de família, a foto do casamento no quarto de dormir, o retrato do proprietário no salão, de corpo inteiro ou só o busto, o rosto das crianças emolduradas em toda parte. Tudo isto constitui de certa forma o espelho diacrônico da família desapareceu, em um certo estágio da modernidade [...] (2006, p.29)

O trecho sugere que as fotos serviam como espelho da estrutura social de uma época. As fotografias desapareceram ao mesmo tempo em que a antiga ordem social foi sendo substituída por outra realidade. Esse fenômeno social acontece na superação de uma geração por outra, bem como nos conflitos que envolvem esse evento.

O conflito de gerações, juntamente com a renovação dos contextos sociais, são os temas abordados por Zigmunt Bauman no livro *Vida Líquida* (2007, p. 72), em que descreve que o conceito de cultura nasceu no seio familiar, sendo relacionado ao cultivo e à estrutura social agrária. Mais tarde, o termo cultura foi ampliado pela concepção de gerência, como o ato de submeter alguém ao controle (pessoas, animais etc) para força do trabalho. Em consequência disso, Bauman afirma que o homem foi submetido às relações de dominação que controlam a liberdade coletiva. Durante o processo de formação social, o indivíduo foi sujeitado às táticas de controle que legitimaram as

relações desiguais. A classe dominante fragmentou a sociedade a partir das formas de dominação entre “atores e receptores, ou objetos da ação, entre agir e sofrer o impacto da ação; entre gerentes e gerenciados, os instruídos e os ignorantes, os refinados e os grosseiros”.

Além dessa concepção de cultura, originada a partir das classes dominantes, outra noção surgiu concomitante, baseada na experiência do dominado. Essa nova noção define cultura, como representante das reivindicações contra a repressão homogeneizante e se concretiza pela crítica às instituições de poder. O choque entre as narrativas (dos dominantes e dos dominados) é também consequência de um conflito de gerações que se caracterizam pela oposição, assim como convivem pelo conflito ou pela revolução.

Por conviverem entre o conflito e a revolução, o sistema de dominação assegura o equilíbrio. Prova disso é que, mesmo se os dominantes queiram transgredir a sua própria cultura, eles ainda precisam dela para manter seu sustento. Esse fato pode ser visto nas propostas contemporâneas de transformação social e de melhora do mundo que, para se concretizarem, necessitam se articular dentro do *modus com-vivendi* capitalista a fim de serem aceitos. Caso estas propostas não levem em consideração o equilíbrio do sistema, tais projetos são condenados à marginalidade e ao esquecimento.

Os conflitos geracionais e sociais, descritos por Bauman, estão presentes na obra *Pater*. O passado evocado pela fotografia e o futuro anunciado pelo feto, simbolizam o choque geracional provocado pelas novas formas de dominação. Esse conflito se apresenta pela transição das relações agrárias, cujo poder era a terra, para a era cibernética, em que o poder está na circulação do capital, da informação e da tecnologia.

Na era cibernética, o homem circula junto com o capital flutuante. Nessa circulação, a informação também transita pelas órbitas dos satélites, são imagens transmitidas, virtuais, que tendem à circulação infinita, renovando-se nos simulacros. As informações orbitais vagam numa imensidão vazia, entre corpos sem conteúdo. A esse respeito, Baudrillard comenta em *La Transparencia del mal – Ensayo de los fenómenos extremos*:

[...] lo que dejó de existir en favor de la mera circulación; es todo lo que tendía al adelantamiento, a la trascendencia, a la infinidad, que se dobla sutilmente para ponerse em órbita; el saber, las técnicas, el conocimiento, al dejar de tener un proyecto trascendente, comienzan a tejer una órbita perpetua. Así, la información es orbital: es un saber que ya no volverá a superarse a sí mismo, que no se trascenderá ni se reflejará más al infinito pero que tampoco toca tierra jamás, que no tiene ancla ni referentes auténticos. [...] (2001, p.34-35)

Diante desses aspectos, a obra *Pater* expressa o conflito de gerações, bem como anuncia a renovação dos sistemas de dominação. Na *assemblage*, esse fator também está na contradição simbólica entre a fotografia antiga e o objeto de madeira. Este se assemelha a genitália feminina e guarda, em seu interior, uma esfera, formando um útero que protege o feto.

A esfera resinada poderia simbolizar a gestação do novo, de uma estrutura com promessas de uma dominação mais feminina, porém o feto encontra-se ainda dentro do útero. Desse modo, a esfera tornou-se o não-nascimento, sendo apenas o porvir. O novo, incorporado na figura do feto, permanece circulando dentro da transparência e proteção uterina. A respeito da presença e do uso da transparência na sociedade contemporânea, Baudrillard afirma em seu livro *O Sistema dos Objetos*:

Simbólica do congelamento, logo da abstração. Tal abstração introduz à do mundo interior: esfera de cristal da loucura, àquela do porvir: bola de cristal das vidências – àquela do mundo da natureza: pelo microscópio e pelo telescópio o olho tem acesso aos mundos diferentes [...] materializa de forma extrema a ambiguidade fundamental da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade [...] um porvir de recusa do próprio corpo e das funções primárias e orgânicas [...] é para o corpo, a versão moral. (2006, p. 48)

Conforme esses fatores, o feto flutua no útero, simboliza o porvir, a circulação que o homem realiza num sistema em que o conhecimento, as relações, as informações e os valores não mais transcendem, mas circulam nas órbitas dos satélites e das mídias. O novo sistema dominante busca o controle não pela finalização de um processo, mas pela perene circulação de modelos. Na era cibernética, o novo sistema estabelece o controle desde a mutação biológica até a alteração do código genético. Como não há mais modelos, o conhecimento vaga numa órbita infinitesimal de modelos que não se definem, mas se multiplicam como simulacros e abstrações do real. Novamente, nesse

contexto, são reafirmadas as questões de perda dos referenciais e das individualidades, bem como das questões históricas ou revolucionárias.



Figura 2.3 - detalhe do objeto resinado na obra *Pater* e a semelhança com a imagem do bebê no útero durante o a 13ª semana de gestação (fonte: <http://brasil.babycenter.com>).

Assim, a era cibernética pode destruir os referenciais e desconfigurar a origem do homem por meio da elaboração de novos mapas genéticos. Esses fatores provam que a nova era é uma mudança na aparência, pois a ordem das dominações e das relações gerenciais apenas é substituída por novas concepções de exploração. Sendo assim, no sistema contemporâneo a dominação é instituída pelo capital, pelo controle do conhecimento científico-tecnológico e pelo consumo. O discurso de poder instaura a crença na eterna continuidade do homem, seja pela reprodução genética ou pelo simulacro que nega a sua própria mortalidade. Essas noções são defendidas por Baudrillard:

Em sua reprodução indefinida, o sistema destrói seu mito de origem e todos os valores referenciais que ele mesmo secretou de acordo com seus processos. Ao destruir seu mito de origem, ele destrói suas contradições internas (nada mais de seu real ou de seu referencial com o qual confrontá-lo) – e destrói também o mito do seu fim: a própria revolução. (2006, p.78)

Sobre essa estratégia de dominação é emitida a falsa concepção de continuidade que ignora a morte. Georges Bataille sustenta que a vida humana é marcada por passagens entre o contínuo e o descontínuo. Para ele, o espermatozoide, quando se une com o óvulo, estabelece um instante de continuidade para gerar uma nova vida. Quando o novo ser nasce, ele se torna descontínuo, pois possui natureza autônoma, capaz de uma existência inteligível e que morrerá isoladamente. O autor ainda afirma que “[...] temos a nostalgia de uma continuidade perdida [...] ao mesmo tempo em que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser” (1987, p.15).

Diante desses aspectos, a obra *Pater* apresenta a continuidade congelada, pois o feto permanece no útero de resina. Isso demonstra que a noção de continuidade nos simulacros mantém o homem afastado de sua realidade concreta, pois o sujeito abstrai a percepção da morte e assume um devir que nunca se realiza. O homem permanece no contínuo estado de circulação, dando voltas sem enxergar a sua descontinuidade. O objetivo desse sistema é que o indivíduo não reflita sobre a sua finitude e não se preocupe com a sua morte. O homem se torna um ser conformado com o sistema de dominação. Baudrillard esclarece essa estratégia em seu livro *Simulacros e Simulações*:

Cercados pelo simulacro [...] pelo fantasma do poder [...] o sistema se mostrou capaz de integrar a sua própria morte, e que a responsabilidade respectiva nos é retirada e, logo, o problema de nossa própria vida. Esta astúcia suprema do sistema e do simulacro da sua morte, através do qual nos mantem em vida tendo liquidado por absolvição toda a negatividade possível [...] (1991, p.189)

Com base nessas características é possível afirmar que o homem, inserido nos esquemas de dominação, passa a se conformar com as estruturas, assim como começa a introjetar os valores dos dominantes. A estratégia de controle visa a manter o homem em estado orbital, para que ele permaneça distante das negatividades, do sentimento de morte e conseqüentemente, seja indiferente à sua descontinuidade. Na obra *Pater*, tais aspectos estão presentes na esfera que simboliza o simulacro, a bolha otimista que protege o homem de qualquer negatividade.

Devido aos aspectos analisados na obra *Pater*, é possível deduzir que a estética demoníaca se manifesta na metáfora do homem enclausurado entre tempo passado e o porvir futuro. A obra representa a existência funesta que não aporta na terra e habita a dimensão demoníaca do não existente, do não nascido, do homem contemporâneo que, apesar do desenvolvimento técnico-científico, encontra-se submetido às simulações e à falsa ideia de continuidade. A positividade ilusória torna a condição humana circundante entre o capital e o conhecimento, gerando a renovação constante de modelos vazios de significação. O homem perde sua identidade, torna-se um porvir, uma espera que renega os acontecimentos e ignora a própria história.

2.2.3 A obra *Sem Título: o repugnante e a erotização do corpo*

Ainda sobre o olhar do utilitário, como bloqueio e projeção do existente, outro trabalho artístico de Farnese complementa a reflexão realizada sobre *Medéia* e *Pater*. É uma obra que não possui título e por esse motivo será nomeada como *Sem Título*. Trata-se de uma composição que se destaca pelo uso de mobiliário, ao invés de objetos do universo doméstico.

A obra *Sem Título* é uma *assemblage* composta de armário rústico de madeira e uma canoa, também feita de madeira. A diferença entre a dimensão dos objetos é um fato predominante, pois a canoa é maior que o armário, mas, mesmo assim, foi colocada no interior do mobiliário. Para isso, no topo e no fundo inferior do móvel foram abertos orifícios com o objetivo de abrigar toda a canoa, sendo ela introduzida em posição vertical.



Figura 2.4 – Obra sem Título (1986). *Assemblage* (240 x 72,5x40 cm), Coleção. Particular, SP.

O espectador que observa o armário fechado apenas percebe duas pontas em madeira mais clara, que parecem ser parte e ornamentar o objeto. Porém, quando as portas estão abertas, o cenário se altera, revelando as pontas e o miolo da canoa. No interior do barco, há uma fenda central em cor vermelha, cujo formato curvo torna a canoa uma genitália feminina. Sobre o significado da canoa, Chevalier descreve em *Diccionario de los Símbolos*:

[...] evoca la imagen de la barca de Caronte que atraviesa el Aqueronte, río de los infiernos, y las numerosas leyendas de los barcos de los muertos y de navíos fantasmas. Todas estas imágenes llevan «el símbolo del más allá» . [...] la barca de los muertos despierta una conciencia de la falta, al igual que el naufrago sugiere la idea de un castigo; «la barca de Caronte va siempre a los infiernos. No hay barquero de buen agüero. La barca de Caronte sería así un símbolo que permanecerá vinculado al indestructible infortunio de los hombres. (1986, p.179)

Conforme o trecho citado, a canoa simboliza a morte, os infortúnios da condição humana, bem como a sensação de falta, castigo ou ausência de direção. Esses aspectos, associados à canoa como órgão feminino, ampliam a significação para os interditos

sexuais sofridos pela mulher. É como se a sexualidade feminina estivesse destinada ao confinamento, ao castigo ou pecado. Esse estado de confinamento controla o sexo da mulher e o submete ao sistema androgênico. O desejo do homem pela mulher se torna um desejo pela posse do corpo, do objeto sexual, da genitália. Sobre estes aspectos, Pierre Bourdieu aborda em seu livro *A Dominação Masculina*:

Se a relação sexual se mostra como uma relação de dominação, é porque ela está construída através de uma divisão fundamental entre o masculino e o feminino, passivo e, porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo de dominação masculino, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (2003,p.31)

A erotização do feminino, pela fragmentação do corpo, reduz o desejo da mulher como sendo apenas o desejo de ser possuída pelo homem. Na obra *Sem Título*, esse aspecto se manifesta na dominação do órgão feminino encarcerado, semelhante a um animal que aguarda o momento do abate. Há, nessa dinâmica, uma relação de dominação entre o “animal/sexual” aprisionado e aquele que decide sobre o seu destino. É permitido ao ser dominante esconder, violentar, possuir ou contemplar a vagina presa. Para Bataille, em sua obra *O Erotismo*, a mulher provoca o desejo, revelando as suas partes íntimas:

A imagem da mulher desejável, que se nos oferece como tal, seria insípida - ela não provocaria o desejo -se ela não anunciasse, ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, de uma enorme sugestão. A beleza da mulher desejável anuncia suas partes pudendas: justamente suas partes pilosas, suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo dessas partes. Mas, para além do íntimo sexual, o desejo erótico responde a outros componentes. A beleza negadora da animalidade, que desperta o desejo, vai dar na exasperação do desejo, na exaltação das partes animais. (1984, p.134)

Conforme Bataille, o armário representa o erótico que revela e esconde o objeto do prazer. A sedução ainda é vista como a exibição da genitália e não como troca erótica, pois é negando o prazer que o feminino torna-se objeto de desejo e, assim, desperta no outro o desejo de possuí-la, como quem toma um animal. É como se o armário representasse essa relação de dominação, em que a figura masculina possui o corpo feminino e o confina conforme o sistema social que o privilegia.

Outro aspecto a ser avaliado é o fato da obra não apresentar um título e acabar sendo denominada de *Sem Título*. Esse recurso pode ser uma estratégia usada pelo próprio artista para enfatizar a objetificação da mulher. No processo de dominação, a mulher sofre com a não-identidade em que ela é considerada um fetiche, um objeto. Na dimensão contemporânea, este fato é evidenciado pelo retrato social em que as individualidades são sufocadas pelos valores do grupo. O grupo abafa o indivíduo como estrutura autoconstruída, pois ele também reflete as mesmas condições de existência que os outros sujeitos. Esse fenômeno é esclarecido por Baumam em seu livro *Vida Líquida*:

Numa sociedade de indivíduos, cada um deve ser um indivíduo. A esse respeito, pelo menos, os membros dessa sociedade são tudo menos indivíduos diferentes ou únicos. São, pelo contrário, estritamente semelhantes a todos os outros pelo fato de terem de seguir a mesma estratégia devida e usar símbolos comuns – comumente reconhecíveis e; legíveis para convencerem os outros de que assim estão fazendo. Na questão da individualidade, não há escolha individual, nem dilema do tipo "ser ou não ser". Paradoxalmente, a "individualidade" se refere ao "espírito de grupo" e precisa ser imposta por um aglomerado. Ser um indivíduo significa ser igual a todos no grupo - na verdade, idêntico aos demais. Sob tais circunstâncias, quando a individualidade é um "imperativo universal" e a condição de todos, o único ato que o faria diferente e portanto genuinamente individual seria tentar - de modo desconcertante e surpreendente [...] se você conseguir realizar esse feito; e se puder sujeitar-se às (altamente desagradáveis) consequências.

De acordo com o trecho citado, na sociedade atual não há um ser único e autêntico, pois somente é considerado indivíduo aquele que assume as escolhas do grupo. A individualidade feminina está sujeita às imposições do sistema. Assim, é permitido concluir que a obra *Sem Título* reflete a condição de existência da mulher sujeitada e julgada pelas relações de poder. Além disso, é importante observar que, mesmo retida, a genitália da mulher é apresentada num tamanho superdimensionado, dentro de um ambiente muito pequeno. Esse fato tanto pode causar repugnância pelo órgão estar explícito, como provocar desejo por simbolizar a sexualidade feminina. O espectador observa o órgão feminino de forma a ser quase tragado pela presença e pela provocação do contraste entre o objeto (a genitália) e o espaço apertado que ocupa. Sobre a relação dos tamanhos na composição da arte, Jacques Aumont comenta em seu livro *A Imagem*:

O tamanho da imagem está, portanto entre os elementos fundamentais que determinam e especificam a relação que o espectador vai poder estabelecer

entre seu próprio espaço e o espaço plástico da imagem. Mais amplamente, a relação espacial do espectador com a imagem é fundamental: em todas as épocas, os artistas perceberam, por exemplo, a força que podia ter uma imagem de grande tamanho apresentada sem recuo, obrigando o espectador não só a lhe ver a superfície, mas a ser dominado e até mesmo esmagado por ela[...]. (2002, p.140)

Assim, a vagina torna-se um elemento forte, pelo tamanho e pela simbologia. Além de confirmar a erotização do objeto, também desperta a sensação de repugnância. Isso acontece porque o ser humano se sente incomodado por qualquer sugestão relacionada ao excremento ou ao sexo. Umberto Eco (2007, p.128) descreve que os órgãos genitais, em si mesmos, concernem uma dimensão excitante, porém não são considerados belos, pois causam mal-estar, através do pudor, ou seja, pelo instinto ou dever de abster-se de certas partes do corpo e certas atividades. Nesse caso, o pudor, isto é, a vergonha do próprio sexo, aparece como uma qualidade inerente à mulher e à condição de existência na dominação masculina.

A distinção entre o órgão que causa repugnância e provoca desejo, há uma instância médica que confere a condição do corpo saudável. A medicina dita uma cartilha de procedimentos que delimitam a maneira de como o órgão genital deve ser usado e cuidado. Esses mecanismos também são táticas coercitivas de objetificação do feminino e condenação dos excrementos, mascaradas pelas concepções de higiene e limpeza. Baudrillard define esse fenômeno como vetrificação da nudez e o descreve em seu livro *A Troca Simbólica e a Morte*:

Essa vetrificação da nudez deve ser aproximada da função obsessiva de revertimento protetor dos objetos – encerados, plastificados etc. – e do trabalho de escovação e de limpeza, que visa mantê-los perpetuamente em estado de limpeza, de impecável abstração – também aí, (trata-se) barrar sua secreção (pátina, oxidação, poderia), impedi-los de se desfazer e conservá-los numa espécie de imortalidade abstrata. (1996, p.140)

Essa categoria que vetrifica a nudez é exercida pelo armário que protege o órgão genital e o mantém afastado da sujeira e da poeira. A genitália é mantida numa esfera de conservação e limpeza, abstraindo a função excretora do órgão. Essa relação higiênica, entre a vagina e a clausura do armário, imprime uma conexão erotizada, semelhante ao homem que enxerga a mulher como um fetiche a ser possuído. Esse fato está presente na relação entre os objetos e o corpo humano, cuja dimensão gestual/ sensual remete ao

ato sexual. O erotismo do armário pode ser identificado no movimento de abrir e fechar as portas. A esse respeito, Baudrillard comenta em *O Sistema dos Objetos*:

Toda uma simbólica fálica se desdobra no gesto e no esforço através de esquemas de penetração, resistência, de modelagem, de atrito etc. [...] Objetos e utensílios tradicionais, por mobilizarem o corpo inteiro no esforço e na realização, retêm alguma coisa do investimento libidinal profundo da troca sexual. (2006, p.60-61)

O armário simboliza o dominante, aquele que decide quando esconder ou revelar a genitália, assim como define a dominação masculina que protege e conserva a mulher no espaço doméstico. O libidinal está na própria estrutura pesada e forte do armário simbolizando a virilidade masculina que envolve e penetra o órgão íntimo. Nessa relação também se encontram as censuras relacionadas à sedução, como a figura do homem cavalheiresco, que protege e conduz a mulher ao confinamento, da mesma forma que o armário age com a vagina.

Diante destes fatos, a superdimensão da vagina na obra *Sem Título* também pode representar a repugnância com que a sociedade midiática reforça a concepção da mulher objeto. Não existe mais dissimulação, a propaganda atual trabalha com a evidência bruta, a mensagem direta que diz: “seu sexo me interessa”. Baudrillard aborda essa situação no livro *La Transparencia del mal – Ensayo de los fenómenos extremos*

[...] la publicidad pornográfica [...] se dirige al impudor y a la lubricidad, de acuerdo con una estrategia de la violación y del malestar. Hoy podemos seducir a una mujer diciéndole: «Su sexo me interesa.» En el arte también triunfa esta forma impúdica: el montón de trivialidades que allí encontramos equivale a un enunciado del tipo: «Su debilidad y su mal gusto nos interesan.» Y cedemos a este chantaje colectivo, a esta inyección sutil de mala consciencia. (1990, p.81)

Segundo esse trecho, a sociedade midiática apresenta a repugnância nas imagens que produz, assim como na forma em que retrata a mulher. Porém, esse sentimento de repugnância foi absorvido pela massa e se traduz em seu comportamento. O indivíduo que reconhece a repugnância, também a consome. Esse dilema está presente na obra, quando a exposição do órgão genital, simultaneamente, provoca desejo e gera mal-estar.

Baudrillard (1990, p.82) comenta: o fenômeno da repugnância, sentida e consumida, é reflexo de uma sociedade que já não consegue discernir os contrários,

agindo com indiferença, tanto ao que é belo como ao que é feio. Isso retrata a indiferença que o sistema midiático gera através do esvaziamento dos sentidos e da abstração da realidade. A mulher também reproduz e consome o seu próprio fetiche que é estimulado pelas propagandas, pela moda e pela cosmética que delimitam os padrões do corpo objeto. Esses aspectos integram o homem contemporâneo, intoxicado pela tolerância, o consenso e o vazio dos sentidos. Por consequência disso, o indivíduo atual apenas reage e não interage, abstraindo as contradições. Sua existência divaga entre a atração ou a repulsão do espaço simbólico. “*El espacio simbólico, el espacio mental [...] ya no está protegido por nada. No sólo yo no soy capaz de decidir lo que es bello o feo, [...] lo que es bueno o malo para él. En esta situación todo se vuelve malo, y la única defensa es la abreacción y el rechazo*”.

Em vista desses fenômenos, a obra de arte pode também refletir essa nulidade de sentidos em que o homem contemporâneo está inserido. Uma sociedade que tende ao estado de cegueira e de negação das contradições. Em *Sem Título*, esse fato torna-se preponderante pela presença do armário como símbolo do homem viril que não guarda nada no seu interior, apenas possui o desejo de consumir a sua dominação sexual. É o ser dominado que reproduz os interditos por meio da posse do corpo feminino. Nesse sentido, tanto o homem como a mulher tornam-se vítimas de um sistema que os consome e também os repugna.

Conforme esses aspectos, a obra *Sem Título* congrega uma relação em que o órgão feminino, mesmo sendo desejado, deve ser escondido. A obra revela a natureza da mulher que foi historicamente, retida ao universo doméstico, as relações de submissão e a sujeição sexual. O armário é a clausura do órgão feminino que se deve manter puro e distante de qualquer desejo de prazer. Não é o feminino que se abre, mas o outro, um alguém simbólico que a abre pela porta do armário e a domina.

O feminino, em *Sem Título*, se comporta como o ato comedido, controlado pelo fechar e abrir, cuja fechadura pode encarcerar e, ao mesmo tempo, libertar e incentivar o gozo. De qualquer maneira, a vagina se encontra presa, suas extremidades pertencem ao claustro, ao confinamento. O demoníaco está presente na própria exposição do órgão feminino, que resulta numa estética repugnante, sensual e provocativa.

2.3 Exaltação ao Demoníaco: oratórios como devoção e consagração dos interditos

Na exaltação ao demoníaco, estão as obras que Farnese de Andrade concebeu utilizando objetos litúrgicos. O artista usou oratórios, imagens de santos, anjos barrocos e ex-votos. Essas obras expressam a presença do demoníaco, a partir da desconstrução dos ritos católicos, por meio de altares que exaltam a constituição visual da humanidade dominada, castrada e abnegada de si mesmo.

Os objetos utilizados por Farnese rompem a função litúrgica original, para serem incorporados em novas estruturas que retratam a força maléfica dos interditos, como instrumentos devocionais. A exaltação demoníaca, na obra de Farnese, está expressa em diversas composições, porém, no uso dos oratórios, essa qualidade se torna mais evidente, porque este objeto, originariamente, é utilizado no universo doméstico para consagrar a religiosidade familiar. A respeito do oratório, Charles Cosac afirma em seu livro *Objetos*:

Os oratórios eram e, talvez sejam, comuns às residências mineiras. Neles deixamos nosso desespero, nossas súplicas, nossos pedidos de perdão, acendemos velas, colocamos santos ou um crucifixo, fazemos promessas e juramos lealdade eterna ao Nosso Pai. (2005, p.41)

Os oratórios seriam objetos sagrados com a função de proporcionar a satisfação para a alma cristã através da comunicação espiritual. Entretanto, essa lealdade cristã, nas obras de Farnese, se manifesta por um deslocamento do universo sagrado para o culto profano, demoníaco, sexual, lascivo e obscuro. Nos oratórios farnesianos, a religiosidade é transgredida para a devoção junto às perversidades, aos órgãos repugnantes e à erotização do corpo.

2.3.1 Oratório ao Demônio: sadismo e sodomia

Em *Oratório do Demônio*, o maléfico, além de estar presente no título da obra, também está na combinação dos objetos dispostos na *assemblages*, composta por um oratório de madeira, fragmentos de ornato, uma esfera, um parafuso e uma imagem mutilada do menino Jesus.

O título da obra, automaticamente, remete a um estado de negação a Deus. Quando o espectador observa o posicionamento dos objetos no interior do oratório, encontra um menino Jesus sem braços, sentado sobre um parafuso que, preso em uma esfera, lhe penetra o ânus. Essa cena expressa uma espécie de exorcismo que apresenta os interditos sexuais que a religião impôs à condição humana, assim como as proibições e os tabus relacionados às práticas do prazer. Sobre esses aspectos, Baudrillard aborda em seu livro *La Transparencia del Mal*:

Esta estratégia de exorcismo del cuerpo por los signos del sexo, de exorcismo del deseo por la exageracion de su puesta scena, es mucho más eficaz que la tradicional represion por la prohibición. Pero al contrario de la outra, ya no se acaba de ver a quien beneficia, pues todo el mundo la sufre indiscriminadamente. (1991, p.29)

Ao observar esses fatores, pode-se supor que o corpo sofreu com o exorcismo dos desejos. Além disso, o exagero com que a mídia o retrata o corpo revela que há uma extrema repressão, cuja proibição atinge qualquer indivíduo. A obra em questão parece sugerir a restrição que o corpo sofreu no decorrer da história humana, a começar pela própria presença da religião, evidenciada pela imagem do menino Jesus mutilado, preso, encarcerado dentro do oratório.



Figura 2.5 - Oratório ao Demônio (1976). *Assemblage* (90 x 40 x 37 cm), MAM, RJ.

Diante das proibições e dos interditos, a obra expõe a condição do homem que age de forma diabólica, ou seja, contrária à ordem moral. Na sociedade coercitiva, o homem, pela certeza da punição se mantém afastado do crime.

Antigamente, os criminosos eram colocados em lugares públicos para que a multidão presenciasse o seu suplício. Esse recurso tornava a tortura e o enforcamento em espetáculos, admirados por uma plateia que deveria seguir as condutas morais para não sofrer o mesmo fim. Aos poucos, essa prática foi substituída por punições discretas, confinadas ao cárcere e às demonstrações públicas, e passaram a ser vistas como algo negativo.

O suplício do corpo punido está contido na obra de Farnese pela presença do menino Jesus torturado, violentado pelo ânus. Sobre o suplício do corpo, Michel Foucault descreve em seu livro *Vigiar e Punir*: “[...] em algumas dezenas de anos, desapareceu o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como um espetáculo. Desapareceu o corpo como alvo principal da repressão penal” (1987, p.12).

A obra, *Oratório do demônio*, expressa o homem condenado pela transgressão da ordem. Isso explica o fato de o corpo permanecer preso, mutilado e violentado pelo ânus. O menino Jesus perdeu sua identidade santificada, encontra-se punido, simbolizando a oposição, o exercício diabólico de quem subverte a moral. Nessas condições, o menino é exposto em um objeto devocional, o oratório, assim como o corpo era exposto nos suplícios públicos, ao mesmo que também articula o castigo como limitação de movimentos e da liberdade²³.

A obra expressa a condição do homem contemporâneo, preso ao sistema que controla e líquida os desejos. Os interditos também estão evidentes pela presença de um parafuso que penetra o ânus e pela ausência fálica do menino Jesus. Essas cenas

²³: “A relação do castigo-corpo não é idêntica ao que era nos suplícios. O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos” (FOUCAULT, 1987, p.14).

demonstram o questionamento a respeito do significado dos próprios órgãos sexuais que, deslocados dos contextos éticos ou científicos, estão atrelados a concepções de obscenidade.

Obsceno seria tudo aquilo que, de alguma forma, agride a concepção de pudor que é uma qualidade inerente ao belo e ao santo. O que é obsceno está relacionado ao ato sexual e, por isso, se manifesta pela ambiguidade entre o desejo (a fantasia) e a vergonha. Através da vergonha o homem é levado a esconder o desejo, o membro fállico, assim como as mulheres também devem disfarçar seu prazer, pois os órgãos reprodutores são estrategicamente, considerados feios e repugnantes pelas suas características físicas e por serem condutos certos para um prazer autônomo. O sujeito que renega sua própria genitália é considerado um ser digno, não cabendo a ele a condenação ou a punição. Porém, na obra *Oratório do Demônio*, o menino Jesus, forjado em suas genitálias, encontra-se na pior das condenações cristãs, sendo destinado à vergonha, ao inferno e à devoção demoníaca. Sobre esses fatores, o filósofo alemão Karl Rosenkraz afirma:

Para mitigar lo obsceno el espiritu usa la astúcia de la ambigüedad, es decir, alusiones mas o menos ocultas y enmascaradas, a funciones inevitablemente cinicas o a las relaciones sexuales del hombre. La ambigüedad es [...] aquello que produce vergüenza. Lo obsceno comienza solo con la relacion sexual porque el sentimiento de la especie excita los genitales del hombre y les da una forma fea, que en este crea desproporcion com el resto del cuerpo. La mujer ha sido tratada mas pudicamente por la naturaleza, pero la menstruacion le lleva a cubrir sus vergüenzas. Toda representacion de los genitales y de las relaciones sexuales em imagenes o palabras que no se refieren a la ciencia o a la etica y sean hechas por lascivia, es obscena y fea porque es una profanacion de los santos misterios de la naturaleza. Todo elemento fállico, aunque sea santo para la religion es esteticamente feo. Todos los dioses falicos son feos. (1992, p.117)

O corpo que é considerado como obsceno é aquele que renega o prazer em nome da manutenção da ordem e do pudor. O corpo é, ao mesmo tempo, o que excita e provoca desejo, como aquele que se fecha e se pune pela busca do prazer. Para mediar o controle das pulsões sexuais, a Igreja mantinha um esquema de vigilância dos indivíduos que davam satisfação de seus atos sexuais durante as confissões feitas para os padres. Desse modo, a Igreja era responsável pelo controle da sexualidade, bem como de sua classificação, cabendo, aos libertinos, as categorias de hereges e devassos.

Conforme Michel Foucault (1999, p.42-47), o poder tem o dever de identificar os sintomas das lesões sexuais, examinando os corpos, acariciando-os, olhando-os de perto e dramatizando seus conflitos. Portanto, há uma sensualização das relações em uma dupla incitação: prazer e poder. Há prazer no poder que persegue e no poder que se afirma no prazer em se mostrar, escandalizar ou resistir. Isso está presente em diversas esferas sociais, entre pais e filhos, médico e paciente, educador e aluno, assim como na relação do psiquiatra com o enfermo. As perversidades acontecem nas relações sociais, no poder de um corpo sobre o outro. O sadismo seria uma perversão que se caracteriza pela busca do prazer por meio do sofrimento alheio. Jean Paulhan descreve o sadismo como sendo :

[...] uma característica do homem, o mais imediata e natural possível [...] que pode resumir-se, pensando bem, numas poucas palavras: exigimos ser felizes; e também exigimos que os outros não possam, de nenhuma forma, sê-lo. Dito isto, que tal uma característica consiga degenerar em horripilantes manias sob o peso das circunstâncias (1992, p. 55)

É na condição de ver o outro infeliz e em sofrimento que na obra *Oratório ao Demônio*, o sadismo se manifesta sob dois pontos de vista: o primeiro seria a relação do espectador que, ao apreciar o objeto artístico, contempla o sofrimento do menino Jesus que possui as mãos mutiladas e sofre a tortura pela violação anal. A segunda se concretiza pela própria estrutura da *assemblage*, que sugere o fato de o artista, o criador da obra, ser o personagem sádico, pois foi ele que violou a imagem do menino e a decepcionou. Outra possibilidade de leitura está em pensar que o sadismo também estaria presente na relação do fiel, cristão, que admira o sofrimento do Cristo crucificado. A sodomia também pode ser identificada na obra, pela presença da sexualidade anal.

Esse movimento de testemunhar ou promover o sofrimento alheio retorna aos procedimentos dos corpos supliciados, condenados, enforcados e esquartejados em locais públicos. Nesse sentido, a obra também remete às práticas medievais, ligadas ao comércio das partes do corpo de um santo, como o dente de São João Batista e a costela de Santa Sofia, que mesmo tendo origem duvidosa, eram artigos que evidenciavam a crueldade humana, manifestada pela veneração do corpo esquartejado. Sobre o prazer cruel, Umberto Eco comenta em *A História da Feiura no Ocidente*:

Esqueletos passíveis de desmembramento, de verdadeiras profanações de cadáveres devidas a um excesso de piedade popular. A piedade popular era tão somente vítima de um comércio [...] a crueldade pode nascer não apenas do ódio ou do gosto perverso pela violentação, mas também do amor e da veneração vividos de modo despropositado (2007, p.224)

O despropósito e a crueldade estão presentes na obra *Oratório do Demônio*, manifestados através da veneração ao mal e da adoração demoníaca, sendo que o demônio é o próprio menino Jesus transfigurado, destruído e violentado. Mesmo em sua forma mutilada, a *assemblage* é a própria incorporação da força maléfica que desconstrói os vínculos religiosos, o pudor e o pecado, para ressurgir como uma nova dimensão de mundo. Essa nova dimensão seria arrebatada pela celebração orgástica e pela realização dos desejos sexuais, representando a versão diabólica da sociedade. Não existiriam mais os interditos, nem as categorias de heresia. Toda prática seria liberada e fundamentada no sistema do corpo libertino proposto por Sade, em que o corpo é uma entidade que pode ser possuída e dominada sexualmente, não havendo limites para a realização do prazer, bem como para as práticas perversas. Nesse cenário, a paixão e a violência sexual são permitidas para a realização do prazer. Sobre o sistema do corpo libertino, Georges Bataille descreve em seu livro *A literatura e o Mal*:

[...]o crime tem por si mesmo um tal encanto que, independentemente de toda volúpia, ele pode bastar para inflamar todas as paixões. Ser arrebatado não é sempre ativamente a ação do objeto de uma paixão. O que destrói um ser também o arrebatava-, o arrebatamento, por outro lado, é sempre a ruína de um ser que se impusera os limites da decência. A nudez somente, já é a ruptura desses limites (ela é o signo da desordem que desafia o objeto que a ela se abandona). A desordem sexual decompõe as figuras coerentes. “A desordem sexual decompõe as figuras coerentes” que nos estabelecem, para nós mesmos e para os outros, enquanto seres definidos (ela de antemão os desliza num infinito que é a morte). (1989, p.109)

Nesse sentido, em *Oratório do Demônio*, o mal se constitui pela ressignificação do mundo, por meio da liberação da força dionisíaca, da violência e da crueldade, bem como, da afirmação do *modus vivendi* libertino, cujo limite para o prazer seria a própria morte, o arrebatamento do ser possuído pelo gozo.

2.3.2 Oratório da Mulher: a androgenia e o fetiche da castração

Outra obra de Farnese que possui o oratório para exaltação demoníaca é a *assemblage* intitulada Oratório da Mulher. Nesse objeto artístico, além do oratório ornamentado de madeira, foram utilizados busto de madeira feminino com resina esférica incrustada e ex-voto/vagina. Nessa composição, os ornamentos de madeira que enfeitam o alto do oratório possuem certa força visual por causa dos elementos orgânicos em espiral e pelas duas hastes laterais que se assemelham a um falo. Dentre esses elementos, o espiral duplo (em movimento para fora e para dentro) é reproduzido em sequência, nas laterais, e simbolizam as mudanças lunares, as fases do feminino, a tormenta e os trovões. Em relação ao significado das espirais duplas, Jean Chevalier esclarece em seu livro *Diccionario de los Símbolos*:

La doble espiral de enroscadura opuesta (en S) es un símbolo de los cambios lunares y del trueno, mientras que la tormenta está a menudo asociada a los cambios de la luna. Es pues una expresión gráfica del simbolismo de la fecundidad asociado al complejo tormenta-truena-relámpago. (1986, p. 480)

Além das espirais duplas, o formato triangular se repete diversas vezes e também se destaca na estrutura superior do oratório. O conjunto de ornatos forma um triângulo que se dirige para cima, enquanto os elementos orgânicos compõem um triângulo que aponta para baixo. Há uma oposição de direções, porém o apontamento para o alto também está presente nas hastes laterais fálicas, em cujas extremidades estão dispostos objetos triangulares. Segundo Chevalier (1986, p.600), o triângulo com a ponta para cima simboliza o fogo e o sexo masculino; com a ponta para baixo simboliza a água e o sexo feminino.



Figura 2.6 o Oratório da Mulher (1976-83) . *Assemblage* (57,5 x 38 x 20 cm), Col. Particular, RJ.

De acordo com as características do triângulo e das espirais, é permitido supor que a obra *Oratório da Mulher* sugere o equilíbrio entre forças contrárias, manifestado pelo movimento duplo das espirais e pela ambígua direção dos triângulos, cujos masculino e feminino se anulam para sustentar a estrutura. Esse fato pode ser o indício da androgenia da imagem “feminina” no interior do oratório.

Quando a imagem da mulher é analisada, a essência andrógena é justificada pela presença dos seguintes aspectos: o busto da mulher não aparenta feições femininas, não há sinais que identifiquem a idade dela, porém, pela aparência é possível perceber que não é criança e nem idosa. Além disso, a imagem também não mostra marcas de vestuário feminino e, como a mulher está de olhos fechados, é permitido supor que ela esteja morta ou dormindo. Entretanto, para a plena interpretação da imagem feminina, é importante compreender a simbologia dos olhos, que representam a recepção da luz, a visão do mundo. Em algumas tradições simbolizam o coração, a luz espiritual, a clarividência “[...] La imagen percibida [...] constituye un doble material, que el ojo registra y conserva. Durante el acto sexual, «la mujer se une a su marido por los ojos, así como por el sexo.[...] es el deseo” (Chevalier, 1987, p.285). Diante desses aspectos, os olhos fechados podem significar a negação ao desejo do mundo, bem como a abertura espiritual, o olhar para dentro.

Para confirmar a androgenia, é preciso verificar também a simbologia do cabelo e da cabeça. Os cabelos indicam o poder, a virilidade e remetem ao personagem bíblico, Sansão, cuja cabeleira era fonte de sua excepcional força física. Além disso, na França medieval, somente os reis e os príncipes podiam usar cabelos longos, como status de autoridade e poder. Já o significado da cabeça varia de acordo com a cultura. Para os celtas, a cabeça do inimigo era levada aos povoados como símbolo de vitória. Em geral, a cabeça indica autoridade, capacidade de governar e tomada de posição. Para Platão, era descrita como o universo, o “[...] microcosmos. Todos estos sentidos convergen hacia el simbolismo del uno y de la perfección, del sol y de la divinidad” (CHEVALIER, 1987, p. 219-222).

A androgenia simboliza um estado de perfeição em que convivem todos os atributos sexuais, na unidade divina. Platão acreditava que, em sua origem, o homem

possuía os dois gêneros, que depois foram separados por Deus. Assim, a androgenia representa “signo de totalidad; restaura no solamente el estado del hombre original considerado como perfecto,[...]” (Chevalier, 1987,p.94). Com base nesta concepção e no significado de cada elemento pode-se supor que a figura é divina, porque está num oratório, objeto devocional. A espiritualidade, simbolizada pelos olhos voltados para dentro. A divindade também está presente na figura da cabeça que representa a perfeição, ou pelo estado andrógino, que sugere a, convivência entre os opostos. Por fim, os cabelos da figura revelam autoridade, força e poder. Todas estas características, juntas, formam a concepção andrógina de ser original perfeito e dotado de atributos masculinos e femininos.

Na androgenia evidencia-se o estágio anterior à separação dos sexos, um estado em construção em que não há concepções específicas e nem dualidades. As forças opostas ocupam um mesmo espaço, uno e divino. Esse fator também pode indicar uma existência nula, que desconhece as diferenças entre as pulsões masculinas e femininas, caracterizada por não apresentar individualidade, nem referências. Esse indivíduo, sendo assim, não consegue enxergar o mundo, bem como não é capaz de interagir com a sua dimensão social.

O sujeito andrógino seria a metáfora do cidadão contemporâneo, que está mergulhado na sociedade de massa. Este ser inerte é indiferente às condições de existência e desconhece os esquemas sociais de dominação. O indivíduo massificado permanece navegando na superficialidade das relações virtuais e da era cibernética. A respeito da noção de massa, Baudrillard (1985, p.10) comenta: “[...] a maioria silenciosa é despossuída até de sua indiferença, ela não tem nem mesmo o direito de que esta lhe seja reconhecida e imputada, é necessário que também esta apatia lhe seja insuflada pelo poder”.

Por consequência, as contradições relativas à sexualidade ou à ordem dos gêneros são absorvidas pela sociedade de massa e, por isso, anunciam o surgimento de uma sociedade fortemente vinculada à máquina. Donna Haraway classifica esse novo homem como ciborgue, cujo comportamento ela descreve em seu livro *Antropologia do Ciborgue*:

[...] não busca identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos [...] o intenso prazer na habilidade da máquina- deixa de ser um pecado para constituir um aspecto do processo de corporificação [...] podem expressar de forma mais séria o aspecto – parcial fluido do sexo e da corporificação sexual. (2013, p.96-97)

O caráter do ciborgue é semelhante ao do andrógino, pois busca liquidar os dualismos e corporificar a sexualidade na revolução cibernética. Essa revolução é representada pela relação entre o homem e a máquina, em que não há barreiras entre o artificial e o orgânico. O ser ciborgue se torna semelhante à imagem do robô, pois, apesar de possuir a polifuncionalidade tecnológica, ainda representa o ser controlado, monitorado e assexuado. Baudrillard (2006, p.130), descreve que o robô seria a metáfora do “fim de uma sexualidade genital ativa, pois a sexualidade projetada no robô é nele neutralizada, repelida, conjurada, congelada [...]”. Assim, o robô também apresentaria uma essência androgênica.

O ser andrógino possui aspectos parecidos com o ciborgue e o robô, sendo que todos apresentam uma sexualidade nula. Essa condição de nulidade é subvertida na obra *Oratório da Mulher*, quando o interior do oratório é analisado. Nesse espaço, o elemento que se destaca é a vagina de madeira, posicionada logo acima da cabeça da imagem andrógina. Esse destaque é explicado pela teoria do centramento, cujo fundamento descreve que os objetos centralizados pendem para falta de movimento e inércia, mas quando possuem algum elemento de contraste, despertam a atenção e criam uma atmosfera dinâmica. Por isso, elementos descentralizados empreendem uma percepção mais dinâmica. Sobre a teoria do centramento, Jacques Armont :

Nela a imagem é pensada como campo de forças e sua visão como processo ativo de criação de relações, freqüentemente instáveis e mutáveis [...] a teoria do centramento, [...] desenvolve a respeito das imagens uma verdadeira estética do descentramento permanente; a imagem só é interessante e funciona bem se alguma coisa nela estiver descentrada (e puder, portanto, ser imaginariamente confrontada com o centro absoluto mas inquieto que somos nós). (2002.p.150).

A predominância do órgão genital é justificada pelo descentramento por contraste. Isso leva o espectador a refletir sobre a concepção do feminino, como objeto de fetiche. Nessa condição, o corpo da mulher é fragmentado em zonas erógenas que

servem para despertar o prazer e proporcionar o gozo masculino. Logo, a vagina, em *Oratório da Mulher*, sugere a sexualidade dominada e fragmentada do corpo feminino, assim como, também, demonstra essa condição pelo excesso de exposição. A respeito da construção social do corpo, Pierre Bordieu descreve em sua obra *A Dominação Masculina*:

[...] o próprio corpo em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita [...] na realidade da ordem social. (2003, p.20)

No contexto da obra, a vagina simboliza a construção do corpo na visão androgênica, em que o feminino se transforma em objeto de desejo. O destaque dado ao órgão feminino também reflete o excesso de sexualidade da sociedade contemporânea, que desgasta a subjetividade do erotismo. Baudrillard compara esse fenômeno com a dinâmica do *strip tease*. Ele assinala que a mulher, enquanto realiza o *strip tease*, hipnotiza o olhar pelo domínio do próprio corpo. Lentamente, ela revela a sua beleza e incita o desejo sexual. O gestual constitui uma esfera de sensualidade narcísica, que confere o espetáculo da nudez, bem como transforma o corpo no próprio falo, pelo fato de designar a si como objeto do desejo. O *strip tease* seria a metáfora do olhar controlado pela sociedade midiática. O sociólogo aborda esse assunto em *Troca simbólica e a Morte*:

Esse olhar é o olhar neutralizado do fascínio auto/erótico, o da mulher/objeto que se olha e, com os grandes olhos abertos, volta a fechá-los sobre si mesma. Não se trata do efeito de um desejo censurado trata-se do auge da perfeição e da perversão. É o ponto culminante de todo o sistema sexual que deseja que a mulher nunca seja tão plenamente ela mesma, e, portanto tão sedutora quanto a partir do momento em que aceita primeiro agradar-se, deliciar-se, de não ter nenhum desejo, nem transcendência além dos de sua própria imagem. (1996, p. 146)

A mulher cerca o seu corpo de um paradigma narcísico, que retoma a qualidade fálica quando se faz de boneca para se tornar mais desejável. Na versão boneca, a mulher legitima a sua condição de objeto, se transforma no próprio fetiche e, simultaneamente, no fetiche do outro. Nesse sentido, a mulher assume e reproduz a

concepção da castração que instaura a hipnose sobre o órgão genital, bem como sobre todo o corpo fetichizado. Ainda sobre o assunto, Baudrillard conclui que:

O fascínio do strip-tease como espetáculo da castração viria [...] da iminência de descobrir [...] de procurar e nunca chegar a descobrir [...] o espanto diante dos órgãos genitais da mulher que não falta a nenhum fetichista; estigma indelével da repressão que ocorreu [...] a obsessão do orifício se torna fascínio inverso do falo. Eis o mistério do maravilhamento negado, barrado, de onde surge uma população de fetiches [...] O próprio corpo da mulher fetichizado, vem barrar esse ponto de ausência do qual ressuscitam essa vertigem de toda a sua presença erótica, signo de um triunfo sobre a ameaça da castração e proteção contra essa ameaça. Todo o agir ocidental [...] é afetado por esse estrabismo de castração: a pretexto de restituir o “fundo das coisas” andamos às cegas [...] em lugar de um reconhecimento da castração, criamos todo o gênero de álibis fálicos, e depois [...] procuramos afastar um a um esses álibis a fim de encontrar a “verdade” – que é sempre a castração. (1996, p.146 -147)

Diante desses aspectos, a mulher boneca possui a falsa impressão de se liberar da castração, crendo que, assim, estará protegida dos interditos. Na condição de boneca, a mulher se veste de objeto fetichizado e reproduz os interditos da castração. Nessa dinâmica narcísica se estabelece a cegueira do olhar midiático, que não reconhece a castração e os mascara pela multiplicação dos álibis fálicos.

Em vista disso, o *Oratório da Mulher* poderia ser interpretado como o feminino que não se tornou modelo/boneca, mas que habita um estágio (andrógeno) anterior à construção do gênero. Esse fato está na presença da figura andrógina que, dotada de qualidades femininas e masculinas, permanece adormecida e não participa da dinâmica castradora. Mesmo ausente, acima da mulher andrógina, está o órgão genital, como representação da estrutura que sustenta o fetiche e estabelece a castração.

Ao mesmo que o feminino está adormecido e representa o ciborgue, também rompe com a construção social do corpo, mostrando a genitália, o gozo do prazer sexual. Parece que tanto nos ornamentos já analisados, em que o feminino e o masculino se anulam para formar uma mesma estrutura, a presença da mulher ciborgue e da vagina também se anulam para sustentar um mesmo sistema. A ambiguidade é castrada, pois, mesmo que o desejo feminino esteja latente, na presença vaginal, ainda é racionalizado e anulado pela imagem da mulher como ser andrógino. A androgenia

sugere, então, a versão original da mulher divina que cedeu ao sistema de castração e à multiplicação dos álibis fálicos.

Nessa *assemblage*, o mal está na composição que retrata a condição do feminino contemporâneo e nas censuras que a mulher sofreu como corpo social, cujas qualidades foram fragmentadas até que ela mesma assumiu o estado de anulação dos desejos e da sexualidade. O oratório invoca ou registra a força feminina, mesmo demonstrando que sua condição de existência foi castrada e congelada pela conformidade com que absorveu a dominação androgênica.

2.3.3 Tudo continua sempre: reprodução de modelos e a implosão de modelos

A última obra analisada é a *Tudo Continua Sempre*, formada por um oratório de madeira, cálice de vidro e cabeças de boneca de porcelana em tamanhos variados. A princípio, a parte superior do oratório é composta por um arco arredondado e uma base quadrada. Essa estrutura remonta aos antigos templos romanos e materializa a dialética entre o que é terreno e celestial, perfeito e imperfeito. O quadrado rompe com a perfeição do círculo e provoca um estado de ruptura de ritmo e linha, simbolizando movimento de mudança ou a busca do homem pelo mundo superior. Seria a investida do herói que supera os valores inferiores e alcança um nível divino de conhecimento e espiritualidade. “[...] el héroe es el santo, que ha triunfado sobre las tendencias inferiores de su naturaleza. Cada uno de ellos accede, en su orden, a otro mundo de vida participando más de cerca en el de la divinidad, considerada en su poderío, su sabiduría o su santidad” (CHEVALIER, 1986, p.302).

A própria arquitetura do oratório (Op. Cit., 1986, p.300) sugere a evolução do que está em baixo, nos níveis terrenos, e segue para a razão divina, rumo ao céu. Essa relação também está presente no ornamento de formas curvas, cuja alternância é definida por semicírculos que apontam para baixo, seguidos de linhas contendo dois arcos, virados para cima e para baixo. O arco para baixo simboliza a descida, a involução das almas à matéria, sendo que o arco para cima indica movimento de

ascensão em direção à luz. Na obra *Tudo Continua Sempre* há quatro arcos que sugerem a descida, o movimento para as instâncias inferiores, enquanto apenas um arco central aponta para cima, para o céu. Além disso, o número quatro também equivale à quantidade de linhas que evocam o equilíbrio entre céu e terra, porque apontam para as duas direções ao mesmo tempo.

O número quatro simboliza potência e está presente na repetição dos elementos, bem como no quadrado da base. Conforme Chevalier, na Bíblia quatro são os cavalos e cavaleiros do Apocalipse, as quatro pragas, e cada um corresponde a uma cor e um período do dia: o cavalo branco é a Morte, o leste e o amanhecer; o cavalo vermelho simboliza a Guerra, o sul e o meio-dia; o cavalo verde claro é a Peste, o oeste e o crepúsculo; e o negro indica a Fome, o norte e a noite. Nesse contexto, o número seis também está presente na obra e remete à quantidade de cabeças empilhadas no interior do oratório, além de reconhecer “[...] el falso profeta, el Anticristo e la Bestia o con la cifra de su nombre. y [...] la cifra de la Bestia el símbolo del poder o del Estado divinizado” (1986, p.350).



Figura 2.7 - Tudo continua sempre (1974) . *Assemblage. Col. Particular.*

Em relação aos outros elementos da obra, a cabeça (Ibid., p.220 e p.335) simboliza poder e capacidade de governar e sabedoria divina, assim como o cálice

representa a carne e o sangue de Cristo durante os ritos eucarísticos. Porém, no contexto da obra *Tudo Continua Sempre*, esses símbolos estão numa representação oposta, pela predominância de símbolos heréticos, como as seis cabeças invertidas, que podem aludir à capacidade de governar ao avesso, ao maléfico ou à construção de uma nova sabedoria.

Diante desses aspectos, pode-se concluir que a obra remete ao maléfico, à condição nefasta da existência humana, bem como às catástrofes por guerra, peste e fome que acarretam a morte. Esses entendimentos estão reforçados pelas cores pintadas no fundo do oratório, cuja predominância branca sugere a primazia do mal, do anticristo, do herege. Já o cálice (CHEVALIER, 1986, p.335) é o símbolo eucarístico do corpo e do sangue de Cristo, mas, na obra, este sentido é invertido por causa das seis cabeças em posição contrária, que simbolizam a inteligência divina como força maléfica. Do mesmo modo, as relações: do azul do cálice com o branco e o vermelho do fundo do oratório, podem indicar o combate²⁴ entre o céu e a terra, pois, segundo a simbologia da obra *Tudo Continua Sempre* é permitido afirmar que a composição expressa o conflito entre o espiritual e o material. Enfim, entre o bem e o mal. Esse fato também está evidente pela posição piramidal das cabeças, que possuem na base um formato maior e na ponta um tamanho menor. Assim, o conjunto propõe um movimento de elevação para o céu, formando um cone piramidal. Sobre este tipo de composição, Jacques Aumont comenta:

A noção de pirâmide visual corresponde então à extração, pelo pensamento, de uma parte do ângulo só lido formado por esse cone parte que tem por base um objeto ou região relativamente restrita, em direção ao centro do campo visual. A pirâmide visual é, portanto, a cada instante, o ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e o objeto olhado por base. (2002, p.152)

Esse cone piramidal pode sugerir a sucessão de sentidos que as instituições de poder, como a Igreja e o Estado, atribuíram para estabelecer o *modus operandi* capitalista. Nesse contexto, havia uma substituição de modelos que tanto eram

²⁴ “En el combate de! cielo y la tierra, azul y blanco se alían contra rojo y verde, como testimonia a menudo la iconografía cristiana, principalmente en las representaciones de la lucha de San Jorge contra el dragón” (CHEVALIER, 1986, p.164).

absorvidos pela parte que dominava, como pelas que se aclamavam revolucionárias. Entretanto, esse movimento foi substituído por uma implosão de sentidos, uma produção extrema que culminou no esvaziamento dos sentidos e na formação de uma massa social oca e absorvida pelos simulacros. Sobre esses fatores, Baudrillard afirma:

Assim, durante muito tempo bastou que o poder produzisse sentido (político, ideológico, cultural, sexual), e a demanda acompanhava, absorvia a oferta e ainda a excedia. Se faltasse sentido, todos os revolucionários se ofereciam para produzi-lo mais ainda. Hoje tudo mudou: o sentido não falta, ele é produzido em toda parte, e sempre mais - é a demanda que está declinante. E é a produção dessa demanda de sentido que se tornou crucial para o sistema. Sem essa demanda, sem essa receptividade, sem essa participação mínima no sentido, o poder só é o simulacro vazio e o efeito solitário de perspectiva. Ora, aí também a produção da demanda é infinitamente mais custosa que a produção do próprio sentido. No limite ela é impossível, todas as energias reunidas do sistema não serão suficientes. A demanda de objetos e de serviços sempre pode ser produzida artificialmente, a um preço elevado mas acessível, o sistema já o demonstrou. O desejo de sentido, quando falta, o desejo de realidade, quando se faz ausente em todas as partes, não podem ser plenamente satisfeitos e são um abismo definitivo. (1985, p.16)

Conforme citado, esse distanciamento entre as cabeças, também pode simbolizar a crise contemporânea, cuja implosão de sentidos configura um apocalipse, uma dimensão catastrófica gerada pela sociedade midiática e pelo fluxo inesgotável de informações. Assim, na implosão de sentidos, a mídia carrega em si o sentido e o contra-sentido, manifestado pela simulação interna do sistema e de destruição do sistema. Ao mesmo tempo, a massa nega e reproduz o sentido sem absorvê-lo. Em *Simulacros e Simulações*, Baudrillard descreve tais fenômenos:

Sistema cujo argumento é de opressão e repressão, a existência estratégica é de reivindicação libertadora do sujeito [...] argumento atual do sistema e da maximalização da palavra, de produção máxima de sentido. A resistência estratégica, pois, é de recusa de sentido e de recusa de palavra – ou se simulação hiperconformista aos próprios mecanismos do sistema, que é uma forma de recusa e de não aceitação. É o que fazem as massas: remetem para o sistema a sua própria lógica reduplicando-a, devolvem, como um espelho, o sentido sem o absorver. Esta estratégia [...] leva a melhor hoje em dia, porque essa é a fase do sistema que levou a melhor (1991, p.111).

Assim, na obra *Tudo Continua Sempre* estão embutidas as questões referentes aos simulacros e à crise contemporânea do excesso de informação, que não tem mais sentido, mas várias possibilidades de significação. Nesse sentido, a menção aos

Cavaleiros do Apocalipse (Fome, Guerra, Morte e Peste), a partir da análise dos ornamentos e do número quatro, também serve como uma metáfora da sociedade do espetáculo, que, em que qualquer evento, deve ser socializado e consumido. Tornando-se simulacro midiático, que abstrai o sentido e distancia o homem da realidade.

Esses fatores estão nas cabeças empilhadas que permanecem sorrindo, mesmo separadas do corpo. Estão distanciadas do corpo, como a realidade está do simulacro. Nessa instância encontram-se os eventos que cobertos, pela mídia, tornam-se ilusões absorvidas, reproduzidas e socializadas pela massa. Guy Debord esclarece sobre isso em *Sociedade do Espetáculo*:

O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas onde os homens tinham colocado os seus próprios poderes desligados de si: ela ligou-os a uma base terrestre. Assim é a mais terrestre das vidas que se torna opaca e irrespirável. Ela já não reenvia para o céu, mas alberga em si a sua recusa absoluta, o seu falacioso paraíso. O espetáculo é a realização técnica do exílio dos poderes humanos num além; a cisão acabada no interior do homem. (2003, p.20)

A sociedade do espetáculo, portanto, seria uma nova ordem que, num esquema semelhante ao das instituições religiosas do passado, passa a ocupar uma posição de poder e se torna responsável pela salvação dos corpos. Esse fato pode ser observado na relação hegemônica e cultural que os Estados Unidos exercem em relações às outras nações. Sobre o papel estadunidense e o jogo das divindades, Baudrillard (2002, p.17) critica: “[...] no jogo do terrorismo. Disse-se: “Deus não pode declarar guerra a si mesmo”. Sim. Pode. O Ocidente, na posição de Deus, divinamente Todo-Poderoso e de legitimidade absoluta, torna-se suicida e declara guerra a si mesmo”.

Conforme Baudrillard, a relação que pertencia à Igreja foi substituída pela crença em uma cultura como o ideal do *modus vivendi* capitalista. Dessa forma, é necessário que o homem, que tem sua cabeça deslocada de si mesmo (como na obra de Farnese), tenha consciência dos esquemas de dominação para que não seja um reprodutor de modelos de alienação e conformismo. Nietzsche critica as relações de poder que se apoderam da consciência do homem sobre si mesmo e o desloca da realidade, vivendo por causa do mandamento religioso ou do padrão hegemônico.

“Falsos valores e palavras ilusórias, são os monstros mais perigosos. Por muito tempo, neles dorme e aguarda o destino” (2012, p. 85).

A obra *Tudo Continua Sempre* também expressa a inserção do homem no sistema de dominação que restringe os desejos e o coloca em uma posição passiva diante do próprio caminho. Nesse esquema, a tática é manter o indivíduo afastado de sua capacidade autônoma, para absorver os interditos e as censuras da dominação. Tais fatos estão presentes na própria imagem do cálice, que mantém a cabeça elevada, longe do chão, como se o a ordem hegemônica também mantivesse o indivíduo distante de sua própria realidade. Baudrillard esclarece:

Paradójicamente, esa incertidumbre proviene de un exceso de positividad, de una baja inexorable de la tasa de negatividad. [...] Ni la Revolución, ni la filosofía de las luces, [...] se han realizado en una superación de las contradicciones, y si los problemas se han solucionado, ha sido por la ruptura de la balanza negativa, por la dispersión de las energías malditas al hilo de una simulación totalmente entregada a la positividad y a la facticidad mediante la instalación de una transparencia definitiva. [...] hombre que ha perdido su sombra: [...] o es iluminado por todas partes, sobreexpuesto sin defensa a todas las fuentes de luz. Así que nos hallamos iluminados por todas partes por las técnicas, por las imágenes, por la información, sin poder refractar esa luz, y estamos entregados a una actividad blanca, a una socialidad blanca, al blanqueo de los cuerpos como del dinero, el cerebro y la memoria, a una asepsia total. Se blanquea la violencia, se blanquea la historia [...] sólo existen una sociedad y unos individuos incapaces de violencia, incapaces de negatividad. Ahora bien, todo lo que ya no se puede negar como tal queda entregado a la incertidumbre radical y a la simulación indefinida. (1990, p.51)

Segundo a citação, a sociedade encontra-se num processo de branqueamento, admite os valores hegemônicos, os padrões de consumo e de produção, para amortecer os impactos da dor, da violência e da negatividade. O indivíduo suaviza as consequências de qualquer evento, se colocando como uma vítima do sistema midiático, que o controla através dos simulacros de otimismo e felicidade.

Segundo esses fatores, é permitido concluir que a obra intitulada *Tudo continua Sempre*, por meio do título e das características citadas, constitui o mal, expressando a manipulação midiática que condiciona o *modus vivendi*, assim como institui a reprodução dos modelos. Dessa maneira, o demoníaco está no retrato do apocalíptico

contemporâneo que, por meio dos simulacros de otimismo e salvação dos corpos, impõe uma ordem de dominação cujas dores e negatividades são branqueadas e amenizadas.

2.4 Aproximação da morte: a perda da referencialidade e a negação da descontinuidade da existência

Nessa parte da pesquisa, são abordadas as obras de Farnese de Andrade que utilizam os bonecos fragmentados. O artista utilizou os bonecos em várias de suas criações. Nas obras que retratam a catástrofe atômica em Hiroshima, Farnese usou bonecos de plástico e porcelana, incinerados e mutilados, para retratar o drama e o sofrimento. Sobre esse aspecto, Charles Cosac relata em seu livro *Objetos*:

Foi acredito, na mutilação e na decepagem assim como no uso da resina, que Farnese realizou plenamente seu exercício fetichista. A manipulação da figura humana evoca um sabor implícito ou inconsciente de propriedade. Particularmente, no caso de Farnese ela também é um afronta ao cristianismo, mais um sacrilégio, mais uma ação um não às suas raízes. (2005, p.29)

São analisadas, nessa etapa, obras que possibilitam a leitura da sociedade do espetáculo, do simulacro, da manipulação religiosa e da morte em massa. Além disso, também são observados os aspectos de continuidade e descontinuidade do existente que tanto fascina e assusta o homem. Ainda são tratados os aspectos de dominação e simulacro que caracterizam a sociedade de massa. Baudrillard descreve a noção de massa em seu ensaio *A sombra das massas silenciosas: o fim social e o surgimento das massas*:

A massa se cala como os animais e seu silêncio é comparável ao silêncio dos animais. Embora examinada até a morte (e a solicitação incessante a que é submetida, a informação, equivale ao suplício experimental dos animais nos laboratórios), ela não diz nem onde está a verdade: à direita, à esquerda? Nem o que prefere: a revolução, a repressão? Ela não tem verdade nem razão. Embora lhe emprestem todas as palavras artificiais. Ela não tem consciência nem inconsciente. (1985, p.18)

Nesse contexto, o homem não encara a condição de vivência do sujeito contemporâneo, que absorve os simulacros de morte sem ter consciência de sua

existência e nível de manipulação. Ele é levado a introjetar a voz da hegemonia, de dominação, bem como na delimitação de sua forma de viver, consumir e produzir.

2.4.1 Hiroshima: o simulacro como justificativa da violência e aniquilamento da memória histórica

A *assemblage Hiroshima* é constituída de caixa de madeira com tampo de vidro, bonecos de plástico incinerados, pedaço de madeira. Nessa composição, é possível observar que os bonecos são corpos que escorregam, por um determinado caminho delimitado pela madeira, até desembocarem em uma base coletiva. O título da obra desperta o olhar do espectador para os terrores da guerra, bem como as consequências que pode causar para o próprio corpo.

Na imagem farnesiana, é possível visualizar as torturas cometidas durante a Segunda Guerra Mundial, o extermínio de judeus, de orientais, e a tentativa violenta de eliminar referências culturais que não pertencessem à raça ariana. Segundo Charles Cosac, essa exposição do corpo violentado por meio da mutilação revela o seguinte:

O exercício de poder e da submissão, por mais pernicioso que nos pareça e que clamamos em público ser, é profunda e proibitivamente erótico. A injustiça e a dor física não nos limitam a sentimentos de injúria e indignação. Para muitos, além de simbolizar a vitória ou a conquista sobre a parte adversária, são também instrumento de prazer, desejo e êxtase. (2005, p.31)

A arte contemporânea resgata essa iniciativa de retratar o horror, fomentando, por meio da estética, a crítica social e o retrato da sociedade atual. A obra farnesiana relembra as *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire que, no século XIX, foi polêmico, por retratar a beleza do que é desprezado, asqueroso e maldito. No século XX, a arte, mesmo sendo considerada degenerada, concebe o feio como uma forma de subverter a ordem midiática e revelar a violência silenciosa que o corpo ainda é vítima. A respeito desses aspectos, Umberto Eco explica em seu livro a *História da Feiura*:

[...] arte contemporânea [...] pratica e celebra o feio [...] não somente se exhibe o mal-estar de uma mutilação ou de uma deficiência, mas o próprio artista se submete à violação cruenta de seu corpo. [...] os artista declaram

que pretendem denunciar muitas atrocidades de nosso tempo [...] (2007, p.423)

Diante disso, a obra de Farnese retoma a catástrofe cometida pelos Estados Unidos, que explodiram duas bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki durante a Segunda Guerra Mundial. Esse fato também é observado pelo próprio título da obra.



Figura 2.8 – Hiroshima (1966-72). Assemblage (70 x 19 x 10 cm), Col. Henry Adler, RJ.

A obra parece dialogar com o espectador sobre o sofrimento que os próprios japoneses passaram, colocando em evidência a violência do corpo, a dor física e a fragilidade humana diante da condição da guerra. Tal sensação se compara a uma cena de decapitação, mencionada por Walter Benjamin em *Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie – escritos escolhidos*, quando descreve o quadro *Pensamentos e visões de um decapitado* do belga *Antoine Wiertz*:

“Horível! A cabeça pensa!” Agora estava querendo me livrar do que inevitavelmente iria acontecer, mas era como se um pesadelo me segurasse. A cabeça do executado enxergava, pensava e sofria. E eu via o que ele via, entendia o que ele pensava e sentia o que ele sofria. Quanto tempo durou? Três minutos, como me disseram. O executado deve ter pensado: trezentos anos. (1986, p. 176)

Tal como Benjamim mencionou, a obra *Hiroshima* traz ao espectador a visualidade do sofrimento, a realidade de um evento, bem como a horrível consequência de um genocídio em massa. Estimula os questionamentos, reaviva na memória os campos de concentração, os fornos que queimavam judeus, assim como a realidade da guerra. A relação com os eventos históricos acontece pela memória visual que a obra pode sugerir, mas vale ressaltar que as bombas atômicas foram atiradas pelos Estados Unidos e a ação anti-semita foi causada pela Alemanha. Porém, a relevância está na expressão visual que a obra manifesta pela sua composição.

Ao observar os corpos dos bonecos já incinerados, escorrendo pela madeira até o cadafalso, o espectador experimenta a sensação de queimadura dos corpos, de violação do individual e da hegemonia de uma cultura sobre a outra.

Nesse sentido, os bonecos sugerem o descarte humano, a dimensão sem identidade na ordem das dominações. Existem duas formas de discriminação e concepção do outro que são usadas para justificar a violência junto ao que se julga diferente. A primeira seria a antropomórfica, que consiste em impedir o contato físico, o diálogo, o contato social entre sujeitos de culturas distintas, cabendo ao dominante o encarceramento, a deportação ou o assassinio do dominado. Nesse aspecto, situam-se a criação dos guetos e o acesso seletivo a determinados espaços. A segunda forma é a antropofágica, que seria equivaler à cultura do dominado ao mesmo nível daquele que domina, num processo de canibalismo em que uma potência ingere a outra. Esses fenômenos são abordados por Bauman em a *Modernidade Líquida*:

Ingerir. devorar corpos e espíritos estranhos de modo a fazê-los, pelo metabolismo, idênticos aos corpos que os ingerem, e, portanto não distinguíveis deles. Essa estratégia também assumiu ampla gama de formas: do canibalismo à assimilação forçada - cruzadas culturais, guerras declaradas contra costumes locais, contra calendários, cultos, dialetos e outros preconceitos e superstições. Se a primeira estratégia visava ao exílio ou aniquilação dos outros, a segunda visava à suspensão ou aniquilação de sua alteridade. (2001, p.119)

Diante da descrição de Baumann, é possível distinguir ambas as formas de dominação na obra *Hiroshima*. À primeira, antropomórfica, confere a área em que os bonecos estão quase enfileirados, à espera do encontro antropofágico, concebido quando

os corpos são devorados e empilhados juntos no cadafalso. Essa imagem também remete aos horrores da Segunda Guerra Mundial.

A obra Hiroshima sugere atenção à fragilidade do homem diante da estrutura de dominação. Na década de 1940, o grande inimigo mundial era o nazismo, mas, hoje, o terrorismo cumpre o papel de ameaça universal e faz parte de uma rede de esquemas de dominação que concentram a salvação em uma única nação hegemônica. Sobre a ação nazista e a justificativa da violência, Walter Benjamim comenta em sua obra *Documentos de Cultura – Documentos de Bárbarie – escritos escolhidos*:

[...] toda a terra em volta foi transformada em terreno do idealismo alemão, toda cratera formada pela explosão de uma granada se transformara num problema, todo arame farpado numa anatomia, toda farpa numa definição, toda explosão numa tese, e o céu, durante o dia, no forro cósmico do capacete de aço, e de noite, na lei moral acima de nós. Com lança-chamas e trincheiras, a técnica tentou realçar os traços heroicos no rosto do idealismo alemão. Foi um equívoco. Pois o que ela julgava serem heroicos eram traços hipocráticos, os traços da morte. (1986, p.138)

À luz desse trecho, o soldado, durante a guerra, impunha a justificativa da morte no ideal nazista que concedeu a ele uma permissão imaginária de dominar o outro pela violência e assassinatos. Tanto a estratégia antropomórfica, como a antropofágica foram utilizadas para justificar as ações antisemitas, assim como, para convencer o próprio povo alemão da veracidade do idealismo hitleriano. A morte era a finalidade primeira, mas foi mascarada pelo discurso do Estado Nazista, que também buscava a hegemonia da raça ariana perante as outras nações do mundo.

A morte se mostra como a ação de um sistema que visa dominar. O mundo se torna escravo de uma nação que classifica como mal, qualquer força que ousa ameaçar ou perturbar a ordem. É uma estrutura que comporta articulações de âmbito social, econômico e religioso, que se comprometem aos encargos de controle coletivo por meio da criação de simulacros e instituição de modelos.

Na mídia, a Segunda Grande Guerra tornou-se um fenômeno de massa, televisionado e reconhecido como Holocausto. A ameaça de um evento atômico se transformou em um medo universal, representando o próprio simulacro do sistema que

visa à dominação das massas. Baudrillard revela esse mecanismo de poder em seu livro *Simulacros e Simulação*:

[...] o Holocausto é [...] um acontecimento televisivo [...], isto é que se tenta aquecer um acontecimento histórico frio, trágico mas frio, o primeiro grande acontecimento nos sistemas frios, dos sistemas de arrefecimento, de dissuasão e exterminação que em seguida vão se desdobrar sob outras formas (inclusive a guerra fria e etc.) e dizendo respeito as massas frias [...] de esquecer este acontecimento frio através de um médium frio, a televisão, e para as massas elas próprias frias, que terão aí a ocasião de sentir apenas o calafrio táctil e uma emoção póstuma, calafrio também ele, que lhes fará lança-lo no esquecimento com uma espécie de boa consciência estética da catástrofe [...] (1991, p.68)

Dessa forma, o simulacro do Holocausto foi reproduzido intensamente pelo cinema e pela TV, de modo a recriar e projetar uma memória estética do que teria sido realmente, a guerra. Portanto, a massa fria não precisa de uma memória factual e histórica, pois esta já se encontra na dimensão estética e na visualidade das mídias que massificaram a guerra, esvaziando o sentido e a gravidade do acontecido.

Diante desses aspectos, a obra *Hiroshima* retoma a memória catastrófica de um evento histórico, assim como também alerta o espectador acerca do amortecimento criado pela mídia que “esfriou” (BAUDRILLARD, 1991, p.68) a tragédia, transformando-a em um espetáculo midiático. A caixa de madeira presente na obra *Hiroshima* pode representar o simulacro que encarcera o homem, enquanto o tampo de vidro seria a metáfora do esquite, da tela, do monitor e da tecnologia das mídias.

Nesse sistema de ilusão e unificação da dimensão cultural, a mídia e o simulacro estão presentes como táticas de projeção do *modus vivendi* capitalista e globalizado. Para que esse cenário se estabeleça, o sistema necessita articular a espetacularização do real para que não haja barreiras entre o mundo simulado e a vida concreta. Esse sistema mantém o objetivo de abstrair o indivíduo de sua realidade objetiva, influenciando-o através das imagens e da estetização da existência. A respeito desses fatores, Guy Debord argumenta:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação. As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade

considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, com inversão concreta da vida é o movimento autônomo do não-vivo. O espetáculo é ao mesmo tempo da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo o olhar e toda a consciência. Por ser algo separado, ele é o foco do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada. (2003, p.13-14)

O espetáculo do real confere a unificação dos pensamentos, bem como a massificação dos eventos em projeções únicas que atuam no conflito entre a dimensão objetiva da vida e sua simulação. O indivíduo inserido nesse contexto experimenta uma não-vivência, uma morte metafórica de sua autonomia para pseudo vivenciar a experiência simulada.

A obra *Hiroshima* expressa a ideia da morte por meio da representação dramática e trágica da catástrofe nuclear. Os corpos incinerados em fila e empilhados no cadafalso remontam o sofrimento físico gerado pela guerra, bem como expressam a dimensão trágica e putrefata dos sistemas de dominação. De acordo com esses fatores, é permitido afirmar que a estética demoníaca, na obra *Hiroshima*, está, na transfiguração da morte e da putrefação dos corpos cuja *assemblage* se transforma em uma imagem, um retrato da violência e do terror, que a humanidade é capaz de cometer para manutenção das estruturas de poder.

2.4.2. Obra Sem Título: a fusão entre a realidade concreta, a vida simulada e a morte das identidades

A *Obra Sem Título* é uma composição formada por fragmento de madeira e bonecos incinerados. O fragmento de madeira cumpre a função de base e mostra sinais de uso e passagem de tempo pela aparência gasta e pelo quebrado na ponta superior da peça. Encrustados na fissura vertical da base de madeira estão dispostos quatro bonecos que foram queimados. Nessa fileira, os bonecos se misturam com a base, de uma maneira que parecem ser parte da própria estrutura orgânica da madeira. Outro aspecto que chama atenção, numa leitura de cima para baixo, é que o primeiro boneco está menos queimado e é mais claro que os outros. Esse fato mantém os traços do rosto do

primeiro boneco mais evidente do que nos outros, que possuem deformidades que vão da cabeça até o resto do corpo.



Figura 2.9 - Obra Sem Título. *Assemblage* (100 x 42,5x 5 cm), Col. Israel Furmanovich, SP.

Nessa obra, a madeira é o material preponderante e, por isso, é importante averiguar os significados que ela pode assumir. Conforme Chevalier (1986, p.673), a madeira simboliza o valor da matéria, a herança das tradições artesanais e a sabedoria. Na Grécia, madeira significava matéria-prima, mas na China era considerada a manifestação da natureza pelo despertar do yang, a ascensão da força masculina. Na liturgia católica, a madeira é frequentemente associada à cruz que congrega a salvação humana e de onde se originava a morte ressurgia a vida, pois Cristo morreu na cruz.

Diante disso, é observado que na obra *Sem Título* a madeira pode simbolizar o orgânico, a relação entre a vida e a morte, a passagem do tempo e a força da natureza. Essas características estão evidentes, tanto pela referência religiosa, realizada por Chevalier, como no contraste entre as matérias-primas que compõem os elementos da *assemblage*. Esse contraste está presente entre a madeira, como a porção orgânica, e o

plástico dos bonecos, que corresponde à parte artificial, industrial e capitalista. Dentro da fissura, ambos os materiais se fundem, à medida que a queimadura camufla a matéria do boneco, causando a falsa impressão de que o brinquedo também seja feito de madeira. Sobre essa questão material, assim como a relação entre o artificial e o natural na sociedade contemporânea, Baudrillard, expõe em seu livro *O Sistema dos Objetos*:

Em nossos dias todos os processos orgânicos ou naturais praticamente encontraram o seu equivalente funcional em substâncias plásticas e polimorfos [...] superação entre da oposição formal matérias naturais/ matérias artificiais: não há diferença “de natureza” [...] Tais materiais, em si discordantes, são homogêneos. (2006, p.44-45)

Desse modo, é possível afirmar que a obra *Sem Título* imprime a ambiguidade entre a vida natural e a morte orgânica, identificada pela presença do plástico. Essa dualidade, que em alguns pontos da obra torna-se camuflado, pode demonstrar o cenário da ambivalência contemporânea, em que não há barreiras que distingam o universo industrial do ambiente natural. Roland Barthes dialoga sobre a questão da matéria-prima e seus significados na obra de arte, em seu livro *El Obvio y lo Obtuso*:

El material es la matéria prima, como lo era para los alquimistas. La matéria prima es lo que existe com anterioridade a la division de sentido: enorme paradoja, pues, em el orden humano, todo lo que llega al hombre llega de inmediato acompañado de um sentido, el sentido que otros hombres le han dado, y así sigue sucessivamente, remontándose hasta al infinito. El poder [...] del pintor reside em que hace que la matéria exista como matéria; incluso cuando um sentido surge de la tela, [...] siguen sendo “cosas”, sustancias empecinadas a las que nada (ningún sentido posterior) puede disuadir su obstinacion em estar ahí. (1986, p.182)

De acordo com a citação de Barthes, é possível dizer que a obra de arte renova os significados das matérias-primas utilizadas na elaboração de um objeto artístico. Nessa atitude de renovação, a arte reconstrói os sentidos dos materiais, de modo que não importa quais os significados que possuíam antes de compor a obra de arte. O importante é o significado que a matéria assume ali, na constituição do produto artístico. Por isso, na obra *Sem Título*, a relação entre os materiais está afinada com as condições de existência contemporânea, em que não há mais separação entre o que pertence à natureza ou à artificialidade.

Diante destes fatores, pode-se entender que o contraste material entre a madeira e o plástico, presente na obra *Sem Título*, serve como metáfora do sistema de poder que se articula a partir de relações opostas, perdendo, assim, as suas ambiguidades, pois estas se fundiram como proposta única e, dessa maneira, passam a constituir-se em uma nova forma de dominação. Nesse contexto, o contraste entre a madeira e o plástico simboliza a artificialidade do *modus vivendi* capitalista, em que a indústria reproduz a natureza no gosto, no cheiro, na aparência e na própria evolução tecnológica. A respeito desses aspectos, Donna Haraway esclarece em seu livro *Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano*: “As máquinas do final do século XX tornam completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado” (2013, p.42).

Segundo Donna Haraway, no cenário contemporâneo, o homem perde a referência do que é natural e passa a viver numa indústria de imitações que simula a vida orgânica. Esse aspecto se reflete na produção industrial, nas relações de trabalho, bem como na manutenção da ordem capitalista. Assim, a dimensão contemporânea é regida por uma ordem que cria um jogo de aparências conforme as demandas de mercado, com o objetivo de sustentar as relações de dominação, sejam elas nas esferas econômica, religiosa, política e social. Sobre estes aspectos, Baudrillard comenta em seu livro:

O signo moderno simula ainda, no entanto a necessidade de considerar-se ligado ao mundo [...] ele não encontra mais [...] esse “natural” de que vai viver. É, portanto, no simulacro de uma “natureza” que o signo moderno encontra o seu valor. Problemática do “natural”, metafísica da realidade e da aparência [...]. Ainda hoje, a nostalgia de uma referência natural do signo está viva, apesar de inúmeras revoluções que vieram abalar essa configuração, como a da produção, na qual os signos cessam de referir-se a uma natureza, referindo-se apenas à lei da troca, e passam à lei de mercado do valor [...]. mas os simulacros não são apenas jogos de signos, eles implicam relações sociais e um poder social. (1996, p.66)

Diante desses aspectos, pode-se afirmar que a obra *Sem Título*, por meio do contraste material e dos pontos em que a madeira e o plástico aparentam ser o mesmo material, sugere que as relações da sociedade capitalista estão fundamentadas na produção de simulacros. A ordem dos simulacros afasta o indivíduo de sua realidade, gerando uma fusão entre a realidade concreta e a vida simulada. A simulação congrega

um jogo de imagens que projeta uma falsa realidade, como, por exemplo, nas imagens midiáticas em que o sujeito não necessita viajar para conhecer outras culturas, pois já possui essa vivência pela imagem televisionada, bem como não precisa usar a madeira, bastando-lhe consumir peças que imitem o amadeirado e aparentem ser naturais. Nesse contexto, a realidade concreta torna-se artificial, sendo determinada por relações de poder e estratégias de dominação.

Esse sistema de dominação resulta na morte dos valores universais, como a liberdade, a cultura e a democracia, transformando-os em objetos globalizados que geram a perda dos referenciais e a unificação do pensamento. As noções universais são incorporadas às demandas capitalistas, diluindo-se nos simulacros que visam à equivalência dos comportamentos e do *modus vivendi*. Baudrillard comenta esse fenômeno em sua obra *Power Inferno*:

Na realidade, na globalização, o universal perece. A globalização das trocas comerciais põe fim à universalização dos valores. É o triunfo do pensamento único sobre o pensamento universal. O primeiro que se globaliza é o mercado, a profusão de negócios e das trocas de todos os produtos, o fluxo permanente do dinheiro. [...] Não há mais diferença entre o global e o universal. [...] com a passagem do universal ao global ocorre, ao mesmo tempo, uma homogeneização e uma fragmentação ao infinito. Não é o local que toma o lugar central, mas o deslocado. [...] A discriminação e a exclusão não são uma consequência acidental disso, porém decorrem da própria lógica da globalização. (2002, p.55)

Conforme esses fatores, o processo de desaparecimento dos valores universais, por meio da incorporação à ordem global, pode ser visto na obra *Sem Título* quando o espectador observa o primeiro boneco com um semblante inocente e natural, cujo corpo foi sendo moldado, incinerado, imerso na materialidade e, depois, transformado em outra figura que não possui rosto. A figura foi consumida pelo excesso de aquecimento, perdeu o domínio sobre o próprio corpo, tornando-se uma forma inerte, passiva, submissa e condenada aos interesses do mercado.

Essa nova figura sofreu queimaduras por fogo, foi aquecida e deformada, para depois ser colocada na obra da arte. No contexto da obra *Sem Título*, o aquecimento resultou num esfriamento e essa dinâmica pode simbolizar a situação do homem contemporâneo que se encontra numa dimensão massificada que, mesmo sendo

“aquecida” pelos excessos de informação, tornou-se fria, neutra e quase morta em relação a qualquer motivação ou fato social. Baudrillard, em seu livro *À sombra das massas silenciosas: o fim social e o surgimento das massas* comentam sobre o perfil das massas:

[...] a informação sempre produz mais massa. Em vez de informar como ela pretende, isto é, dar forma e estrutura, neutraliza sempre mais [...] cria cada vez mais massa inerte impermeável [...] violência “irracional” dos meios de comunicação e de informação - o resultado final sendo exatamente a massa atomizada, nuclearizada, molecularizada [...] A massa só é massa [...] um estoque frio, capaz de absorver e de neutralizar todas as energias quentes. Ela se assemelha a esses sistemas semimortos em que se injeta mais energia do que se retira, a essas minas esgotadas que se mantêm em estado de exploração artificial a preço de ouro. (1985, p. 16)

Segundo a citação, é permitido afirmar que os bonecos presentes na obra *Sem Título* formam a metáfora da sociedade de massa que, mesmo sofrendo o aquecimento informacional da produção midiática, ainda se mantém inerte, fragmentada e semimorta, como receptáculos abertos para a exploração e de onde não se consegue retirar qualquer sentido, pois se encontram vazios de referenciais e de contradições. Esse esvaziamento de sentidos também se reflete nas relações capitalistas, pois o homem perde a identidade e, por consequência, tem a sua percepção reduzida ao estado de mera mercadoria. Na dimensão do sujeito como mercadoria, ele se encontra exposto ao capital volátil e, por esse motivo, ele precisa se adequar, se moldar aos padrões sociais. Sobre estes aspectos, Baumam discorre em sua obra *A Modernidade Líquida*:

O capitalismo não entregou os bens às pessoas; as pessoas foram crescentemente entregues aos bens; o que quer dizer que o próprio caráter e sensibilidade das pessoas foi reelaborado, reformulado, de tal forma que elas se agrupam aproximadamente com as mercadorias, experiências e sensações, cuja venda é o que dá forma e significado a suas vidas. Num mundo em que coisas deliberadamente instáveis são a matéria-prima das identidades, que são necessariamente instáveis, é preciso estar constantemente em alerta; mas acima de tudo é preciso manter a própria flexibilidade e a velocidade de reajuste em relação aos padrões cambiantes do mundo (2001, p.77)

Segundo Baumam, as relações capitalistas deterioram a noção de identidade que passam a ser diluídas pelas possibilidades identitárias construídas pelos padrões de consumo. Esses fatores geram instabilidade e dilaceramento das individualidades, pois

as identidades estão em constante mudança, tornando-se possibilidades infinitas que o sujeito pode assumir e trocar a qualquer momento. Esse fato pode ser observado na obra *Sem Título*, quando o plástico e a madeira se moldam ao ponto de parecerem a mesma matéria-prima. A respeito da adequação do sujeito à sociedade, Walter Benjamin esclarece em seu livro *Documentos de Cultura – Documentos de Bárbarie – escritos escolhidos*:

Ele deve apenas se ajustar a uma representação, ou melhor, a uma imagem, seja da hierarquia, do militarismo, [...] ou de qualquer outra. Por essa razão: ao padre o confessionário, ao general a condecoração e ao homem das finanças o seu palácio. Quem não paga sua contribuição ao tesouro imagético das massas, está condenado ao fracasso. (1986, p.186)

Diante desses aspectos, a obra *Sem Título* reflete as relações sociais construídas a partir dos moldes capitalistas, cujo indivíduo deve se adequar a qualquer perfil, seja militar ou hierárquico, pois, caso contrário, ele estará condenado à exclusão e ao fracasso. Esse processo se concretiza através das seguintes táticas: a eliminação das individualidades, o excesso de produção de modelos, o esvaziamento dos sentidos e a artificialidade da existência.

Desse modo, a sociedade se torna a aparência midiática, cujo bombardeamento de imagens e informações manifesta a dominação pela renovação constante de simulacros. Nesse contexto, o homem é inserido em um universo simulado, que o distancia da realidade concreta e, assim, o torna um ser volátil, vagando pelas possibilidades, buscando formas de adequações para se moldar aos interesses do capital. Devido a esses aspectos, a estética demoníaca, na obra *Sem Título*, está na imagem dos corpos dilacerados, na deformação do homem em sua totalidade, cuja versão humana é incinerada até ser transformada em uma massa amorfa. Por fim, a obra expressa a morte das identidades e do senso de natureza, para prevalecer a artificialidade como imagem da sujeição do homem contemporâneo ao sistema global, simulado e capitalista.

2.4.3 Viemos do mar: a manipulação do duplo e a clonagem como artificialidade da continuidade da existência

A princípio, esta análise da obra *Viemos do Mar* é delimitada pelo título e pela presença de elementos marinhos que reconstróem o ambiente aquático como sendo a origem da vida. Esse aspecto se justifica pela presença de uma concha e de dois bonecos imersos no meio resinado, que simula a água. Os bonecos, semelhantes a bebês, parecem flutuar no fundo do oceano, mergulhados num infinito marinho e uterino.



Figura 2.10- Viemos do Mar (1983). Resina (410 x 24 x 24 cm), Col. Valéria Braga, RJ.

Dentre os componentes da obra, a concha reafirma o sentido de origem da vida, como símbolo da fecundidade, do órgão sexual feminino e, conseqüentemente, da reprodução. Além disso, a concha também está relacionada à morte, “ [...] la idea de muerte, en el sentido de que la prosperidade [...], para una persona o para una generación, procede de la muerte del ocupante primitivo de la concha, de la muerte de la generación precedente.” (CHEVALIER, 1986, p.332). Nesse contexto, a pérola, gerada a partir da morte de outro ser que penetrou a concha, significa prosperidade para quem a possuir, devido ao seu valor como riqueza e ornamento em joias.

Na obra *Viemos do Mar* encontra-se a representação da continuidade da vida, manifestada pela presença da concha como símbolo do órgão feminino e da fecundidade. Além desses aspectos, a obra também reflete o sentido de descontinuidade

da existência, por meio dos bebês que retratam a condição solitária e autônoma da vivência humana. Bataille aborda estes aspectos em seu livro *O Erotismo*:

[...] a reprodução sexual, que em sua base põe em ação a divisão das células funcionais [...] faz intervir uma nova espécie de passagem da descontinuidade à continuidade. O espermatozoide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (1989, p.14)

De acordo com Bataille, a continuidade do ser sexuado se estabelece na união das células, masculina e feminina, durante o decurso da fecundação. A fusão celular configura o estado de continuidade que deve morrer para que o novo ser possa se desenvolver. Nesse processo, a nova vida é concebida como a descontinuidade da existência, pois o homem, mesmo trazendo os traços genéticos do estado uno, possui uma natureza autônoma e solitária. Desse modo, é permitido afirmar que a vida manifesta estados passageiros de continuidade que ocorrem durante o nascimento e a morte.

O homem passa a maior parte de sua existência no estado descontínuo, porém, sua vida é marcada por uma nostalgia que o leva a uma busca constante pelo resgate da continuidade. A descontinuidade consagra a existência do homem primitivo, uma época em que não havia separações entre a vida e a morte, porque a morte era parte do convívio social. Esse fato era visto na convivência do homem com o seu lado sombrio e com a consciência da morte. Na atualidade, a morte está separada da vida, confinada em locais distantes da convivência urbana, tornou-se uma esfera espectral, possuindo a forma de um espírito quase material, como se fosse um duplo do que era vivo. Sobre estes aspectos, Baudrillard comenta em sua obra *A Troca Simbólica e a Morte*:

[...] o estatuto do duplo na sociedade primitiva [...] é, por conseguinte o oposto da nossa alienação; o ser se decompõe aí em inúmeros outros, tão vivos quanto eles, ao passo que o sujeito unificado e individuado, só pode encarar a si mesmo na alienação e morte. Com a interiorização da alma [...] é então que se perde o pensamento primitivo do duplo como da continuidade e da troca e surge a assombração do duplo como descontinuidade do sujeito [...] na morte. [...] Duplo vampiro, duplo vingador, alma irreconciliada, o

duplo transforma-se em morte prefigurada do sujeito, que o assombra no próprio coração da sua vida [...] Nós todos perdemos a nossa sombra do real, aquela produzida pelo sol, porque ela deixou de existir em nós, não lhe falamos mais e, com ela, é o nosso corpo que no abandonou – perder a sombra e já esquecer o próprio corpo [...] Ocorre, com efeito, um momento em que as coisas próximas, que são como o nosso próprio corpo, e esse corpo mesmo, nossa voz, nossa imagem, caem na separação, na medida em que interiorizamos esse princípio de subjetividade ideal que é a alma (por qualquer instância ou abstração equivalente) é ela que mata a proliferação de duplos[...] tal como deuses antigos transformados em demônios pelo cristianismo. (1996, p. 191)

A morte transformou-se em uma instância diabólica, assombrando o homem contemporâneo, cujo desejo seria mantê-la longe, por medo ou repugnância. Isso acontece de tal modo: a morte é vista como uma entidade que deve ser temida e distanciada. A noção do duplo é substituída por um ideal uno, incorporado pela instância da alma que seria um estado de negação das sombras e consagração de apenas uma parte da natureza humana. O sujeito passa a viver de forma incompleta, alienada e abstraída de sua real natureza, assim como é determinado por um sentimento constante de falta, de ausência de sua própria continuidade. Esses aspectos podem ser identificados na obra, *Vimos do Mar*, através da presença dos dois bebês que podem simbolizar a relação do homem contemporâneo, separado de seu duplo. A respeito dessa relação do homem com o seu duplo, Baudrillard comenta em seu livro *Simulações e Simulacro*:

[...] o duplo [...] é uma figura imaginária que, como a alma, a sombra, a imagem no espelho, persegue o sujeito como seu outro, que faz com que seja, ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo, que o persegue como uma morte sutil e conjurada. Contudo, nem sempre é assim: quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente. Isto equivale a dizer que o poder e a riqueza imaginária do duplo, aquela onde se joga a estranheza e, ao mesmo tempo, a intimidade de sujeito consigo próprio[...] residem na sua imaterialidade, no fato de ele ser e permanecer um fantasma. Todos podem sonhar e devem ter sonhado toda a sua vida com uma duplicação ou uma multiplicação perfeita de seu ser, mas isto não tem senão a força do sonho e destrói-se quando se quer forçar o sonho no real [...] próprio da nossa época querer exorcizar esse fantasma [...] realizá-lo, materializá-lo [...] mudar o jogo do duplo com uma troca sutil da morte com o Outro na eternidade do Mesmo. (1991, p. 124-125)

De acordo com essa citação, tem-se que o duplo é o apelo da continuidade que apenas se manifesta no nascimento e na morte, seria o contato direto do homem com a sua versão assombrosa. Quando o duplo se materializa é sinal de que a morte se aproxima, por isso o ímpeto da continuidade, no imaginário, sonha com uma existência que possa ser duplicada ou multiplicada. A negação do duplo permeia a sociedade contemporânea que, no âmbito das simulações, assimila apenas a continuidade como a duplicação de si mesmo.

No contexto da obra *Viemos do mar*, esses aspectos podem ser observados na presença dos dois bonecos, como representação do homem e seu duplo, mas também no retrato da origem, do berço humano. Nesse contexto, de busca da continuidade e da obra, como sugestão da origem do homem, é permitido afirmar que há na relação entre os dois seres e a concha, como símbolo da reprodução, uma associação que manifesta os feitos da clonagem. A presença dos bonecos pode indicar a reprodução assexuada, a multiplicação dos corpos a partir de uma combinação genética. “A clonagem vai fabricar até a perpetuidade seres sexuados [...] a genética molecular [...] nível de abstração e de simulação bem superior, o nível nuclear da célula [...] cada célula de um corpo que se torna uma prótese embrionária deste corpo” (BAUDRILLARD, Op. Cit, 1991, P.127).

A clonagem torna-se a redução do corpo ao mínimo, ao núcleo celular, abstando as relações parentais. O homem é fragmentado até o ponto de que cada célula pode ser um protótipo embrionário, capaz de reproduzir infinitas duplicações deste mesmo corpo. Nesse processo, o homem perde a referência original, de pai e mãe, para assumir o potencial de reprodução. O excesso de reprodução pode gerar a perda da origem e da autenticidade dos corpos. Walter Benjamim retrata esse aspecto, dialogando sobre a arte na era da reprodução em seu livro *Magia e Técnica, Arte e Política*:

Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objeto. Os vestígios da primeira só podem ser detectados através de análises de tipo químico ou físico, que não

são realizáveis na reprodução [...] O domínio global da autenticidade subtrai-se à reprodutibilidade técnica [...]. (1997, p.167).

De acordo com a citação, é possível imaginar que a reprodução por clonagem tem, por consequência, a perda dos referenciais, a diluição do corpo autêntico que acaba por se tornar mera manipulação técnica, submetida a uma ordem que o reconhece apenas como protótipo para multiplicação de seres idênticos. Nesse sentido, o indivíduo se transforma em vítima da extinção de sua própria história, de suas tradições, bem como de sua própria hereditariedade, pois quando é reduzido ao potencial nuclear da célula, automaticamente ocorre à liquidação de sua memória histórica e biográfica. Dessa maneira, a reprodução técnica e a clonagem, podem ser consideradas dimensões políticas que compõem parte do engendramento dos simulacros e das estratégias de dominação de massa.

Esses aspectos sobre a origem reproduzida podem ser observados na obra *Vimos do Mar*, quando esta parece sugerir a perda da referência original, expressando que a origem do homem seja o ambiente biológico assexuado, através do universo marinho descrito no próprio título. Além disso, a obra também indica a reprodução sexuada por meio da presença da concha, como símbolo do órgão feminino, bem como dos bonecos que se parecem com bebês flutuando. Expressa a eternidade por meio do invólucro de resina, o qual protege os objetos das ações do tempo.

De acordo com os aspectos vistos, a clonagem reflete o sentimento do homem contemporâneo que não possui consciência de sua realidade descontínua, negando a presença da morte e de sua sombra. O indivíduo é separado de sua natureza, sendo reduzido ao nível molecular, equivalente ao estado dos objetos, das coisas que podem ser fabricadas, reproduzidas e distanciadas de sua realidade original e orgânica. Como objeto, o sujeito torna-se fragmentado, manipulável, cujo valor é relativo à sua capacidade de produção. Diante disso, o homem é submetido a um sistema de trabalho, normas e outras delinquências sociais que o alienam de sua essência e o expõe ao quadro das mercadorias e da ordem global. Bataille descreve esses fatores em sua obra *Teoria da Religião*:

O indivíduo separado é da mesma natureza que a coisa, ou melhor, a angústia de durar pessoalmente que a individualidade coloca, está ligada à integração da existência no mundo das coisas. Dito de outro modo, o trabalho e o medo de morrer são solidários, o primeiro implica a coisa e vice-versa. Nem mesmo é necessário trabalhar para ser em algum grau a coisa do medo: o homem é individual na medida em que sua apreensão o liga aos resultados do trabalho. Mas o homem não é, como poderíamos acreditar, uma coisa porque tem medo. Não haveria angústia se ele não fosse o indivíduo (a coisa), e o que alimenta sua angústia é o fato de ser essencialmente um indivíduo. É para responder à exigência da coisa, é na medida em que o mundo das coisas colocou sua duração como condição fundamental de seu valor, de sua natureza, que ele aprende a angústia. Ele tem medo da morte desde que entra no edifício de projetos que é a ordem das coisas. A morte desorganiza a ordem das coisas e a ordem das coisas nos mantém. O homem tem medo da ordem íntima que não é conciliável com a das coisas. Senão não haveria sacrifício, e tampouco haveria humanidade. A ordem íntima não se revelaria na destruição e na angústia sagrada do indivíduo. E por não estar no mesmo nível, mas sim atravessando uma coisa ameaçada em sua natureza (nos projetos que a constituem), que no tremor do indivíduo, a intimidade é santa, sagrada e coroada de angústia. (1993, p.25).

Conforme o fragmento, o homem que ocupa o nível das coisas possui uma angústia que resulta da imposição de sua duração, delimitada a partir de sua capacidade de produção. A substituição de seu duplo pela crença na alma levou o sujeito a enxergar a morte como uma ameaça. Nessa negação da morte, o indivíduo também nega a sua intimidade com o duplo. Assim, por meio da instituição da crença na alma, como a personificação de um estado sagrado, a morte ou a intimidade não podem ser reveladas. Nesse contexto, a obra, *Vimos do Mar*, expressa esses aspectos por propor o estado de origem da vida, retratando a condição da separação dos duplos e do distanciamento entre a vida e morte.

Em *Vimos do Mar*, retrata-se a aproximação da morte, por meio da expressão visual do duplo, do sentido de continuidade e descontinuidade da existência, assim como, também, reflete a negação da morte como tática de simulação que reduz o homem a dimensão nuclear, como protótipo para reprodução de outros corpos.

A morte é vista como uma ameaça ao sistema e renegá-la pode ser parte da estratégia de dominação procura equivaler o indivíduo a uma mercadoria com prazo de vencimento e duração delimitada conforme sua capacidade de produção. Dessa forma, a obra, ao mesmo tempo em que retoma e propõe a origem do homem, também sugere

que a clonagem seria a artificialidade das relações da abstração do homem diante da própria existência e a possibilidade de multiplicação dos corpos.

2.5 A obra de Farnese no contexto da estética demoníaca

As atribuições da estética demoníaca surgem como recurso, conjunto teórico ou proposta reflexiva com o intuito de ampliar a compreensão e a contextualização da produção artística. Para isso, a estética demoníaca engloba o estudo do homem a partir de abordagens sociológicas e filosóficas a respeito da existência humana.

No contexto da estética demoníaca, a produção farnesiana pode ser vista como o retrato do mal constituído, ou seja, como o retrato do homem contemporâneo inserido submetido à esfera dos simulacros.

As composições de Farnese expressam o estado do malogro, da essência humana possuída. Não há um antes ou depois, mas o instante de dominação, como na *Obra Sem Título* que mostra uma vagina confinada entre o abrir e fechar do armário, ou na mulher de ponta-cabeça posicionada entre os cortes, na assemblage *Medéia*, ou no aprisionamento resinado entre o submergir e o emergir de *Vimos do Mar*, bem como no anjo confinado entre a tortura e o pecado em *Oratório do Demônio*. As obras são compostas por um vocabulário mórbido, sanguinolento, antirreligioso, lascivo, plástico e orgânico que revela a face putrefata, queimada, carnal, pecadora, transgressora, uterina, dupla e dionisíaca da realidade transfigurada.

A criação farnesiana manifesta a estética demoníaca por meio da imagem do entrelugar, uma dimensão malograda que vigora entre as dominações ou entre as possibilidades de relação com o mundo. As *assemblages* se metamorfoseiam em instantâneos que revelam visualmente, a condição do homem em estado de dominação. O entrelugar artístico de Farnese de Andrade equivale ao que Giorgio Agambem descreveu como sendo a essência do objeto artístico contemporâneo:

[...] ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz, que, dirigida para nós, distancia-se

infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (2009, p.165)

Dessa forma, o objeto artístico desfigura o real para transformá-lo em algo novo, cujo mal sugere um novo homem, um ser disforme, desrealizado e imerso no entrelugar. No espaço não perspectivo, em que predomina o devir e os paradoxos. O artista compõe imagens que semelhantes à um retrato, expressam o momento, a humanidade nova e que vaga no “entre”.

Assim, a obra de Farnese de Andrade como revelação do mal constituído, manifesta a estética demoníaca e convida o espectador a olhar as trevas e a obscuridade do tempo presente, como um compromisso vazio pela falta de referências ou pela sucessão de modelos que constituem a existência contemporânea.

O estado do entrelugar como condição de manifestação da estética demoníaca é visto com mais profundidade na obra literária, *A Passagem tensa dos Corpos*. O romance revela a estética demoníaca no plano do discursivo, revelado pela existência ficcional e infernal de um protagonista que não possui corpo e habita um plano intermediário entre a vida e a morte.

III - O DISCURSO ARTÍSTICO: ALÉM DO BEM E DO MAL EM A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS DE CARLOS DE BRITO E MELLO

Reconhecer a inverdade como condição de vida: isto significa, sem dúvida, enfrentar de maneira perigosa os habituais sentimentos de valor; e uma filosofia que se atreve a fazê-lo se coloca, apenas por isso, além do bem e do mal. (NIETZSCHE, 2002, p.11)

3.1 Breves considerações sobre obra *A Passagem Tensa dos Corpos*

Quando Nietzsche (2002, p.11) recomenda que o homem conheça a inverdade e enfrente os padrões sociais de forma perigosa, sugere que o indivíduo transfigure sua realidade para conhecer a sua própria natureza. Nessa empreitada, o dionisíaco surge pela revelação, pelo desmascarar do moralmente correto, tornando-se uma ação libertária em que o mal seria a subversão das convenções e a re-significação da existência. A partir da essência maléfica mal, da aproximação da morte e da ruptura apolínea, que esta pesquisa inicia a análise da obra literária como realização discursiva da estética demoníaca.

A obra analisada se trata do romance, *A Passagem Tensa dos Corpos*, publicado em 2009 e escrito pelo jornalista e professor mineiro, Carlos de Brito e Mello. A narrativa é intimista, pelo tom pessoal com que o narrador insere o leitor nos acontecimentos e nas percepções subjetivas sobre a realidade. O narrador não possui corpo, nem órgãos humanos. O protagonista é uma entidade não corpórea que se manifesta no discurso que articula, enquanto registra as mortes em diferentes localidades. O enredo é construído pelo olhar que narra e descreve as mortes testemunhadas no interior de Minas Gerais, “na cidade onde ainda estou, houve um homem arruinado [...] sofrendo os transtornos provocados pelo trânsito do plasma em seus tecidos e assumindo, na minha frente, a forma horrenda dos envenenados” (MELLO, 2009, p.22).

A obra, *A Passagem Tensa dos Corpos*, possui 156 capítulos que variam entre escritas longas e descrições de apenas três linhas. Nos capítulos, o artístico consiste em uma escritura de parágrafos desalinhados, cujo final não é pontuado e continua numa sentença posterior. Entre a linha e a continuidade, resulta um vazio que sugere a lacuna de um pensamento, como se esperasse a opinião do leitor. O livro pode ser visto como um relato amorfo, permeado pela morte e pelo horror, cujo efeito estético transita entre a repugnância e a fascinação.

3.2 O Entrelugar como espaço de trânsito entre as possibilidades de existência ficcional

O narrador não-corpóreo, que trafega entre o tempo e o espaço, coincide com as características da arte contemporânea descritas por Haroldo de Campos (1969, p. 15-17), cujo relativo e o transitório constituem dimensões inerentes do objeto artístico contemporâneo. A leitura de *A Passagem Tensa dos Corpos* convida o leitor a trafegar entre as dimensões que separam tempo e espaço como um retrato discursivo e artístico da contemporaneidade.

Na dimensão contemporânea (BAUDRILLARD, 2001, p.47-55), o homem habita um mundo aleatório e imprevisível em que os referenciais estão desaparecendo e geram incertezas. Perdeu-se o referencial de origem–fim através de um processo que se torna ilimitado e ilimitável, porque também não existe mais término. Não se sabe se o contemporâneo é o esgotamento de um processo ou um estado interminável pela constante renovação de possibilidades. Os modelos se desenvolvem no vazio, distantes da dimensão humana. Nessa dinâmica perdem-se a memória do passado e a projeção do futuro, tornando o tempo uma noção de passagem e de transitoriedade entre os simulacros.

Giorgio Agamben (2009, p.165-171) quando aborda a transitoriedade, descreve que o contemporâneo possui as vértebras quebradas em que o homem ocuparia o ponto de fratura, o ponto de quebra, o entrelugar entre as metades. Agamben identifica o ponto como sendo o local de encontro entre os tempos e as gerações. Desse modo, o

entrelugar seria uma localidade ou um estado de percepção em que não há o presente e nem futuro, mas um olhar de distanciamento entre os tempos e o que pode vir a ser.

Segundo Anthony Giddens (2009, p. 25- 29), nesse processo, há uma intrínseca separação entre a noção de espaço e tempo, devido ao desenvolvimento de uma dimensão vazia de tempo. Isso acontece porque o mundo se tornou um sistema universal com zonas e tempo padronizados. Não existe mais lugar, pois o mapa é global e a noção de tempo foi esvaziada pelas diversas formas de “tempo vivido” separada do espaço. Por consequência disso, o fazer contemporâneo é coordenado em uma dimensão aleatória em que a referência do local ou do tempo não possui relevância.

Esse vazio, entre o tempo e o espaço, opera como um estado intermediário e transitório em que não há contingente fixo, mas uma alternância de modelos e simulações. Tais características determinam o modo de vida do indivíduo atual. Conforme Homi K. Bhabha (1998, p.19-20), na existência contemporânea as noções de princípio e fim estão diluídas pelos processos transitórios entre o espaço e o tempo que se cruzam e se fundem, assim como as sensações de passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Por isso, perdura um senso de desorientação em que não há mais planos ou ideais fixos, mas um movimento exploratório incessante que se desloca por todos os lados, resultando em novas possibilidades de existência.

Nesse contexto inovador torna-se necessário reconhecer os momentos e processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Bhabha nomeia esses momentos de entrelugares que fornecem terreno para a elaboração de estratégias de formação do sujeito e que dão início a novos signos de identidade, assim como a novas formas de comunicação, colaboração e contestação.

Ainda segundo Bhabha (Op. Cit., 1998, p.64-69), o entrelugar seria algo novo, um lugar de enunciação entre o “eu” e o “você”, formando um Terceiro Espaço como uma relação presente no interior dos esquemas e das estratégias de discurso. Este seria o entrelugar em que os polos se encontram diluídos, gerando uma atmosfera de instabilidade e constante mudança. No Terceiro Espaço, o discurso se articula no vazio através da assimilação dos contrários.

Esses aspectos podem ser observados na obra, *A Passagem Tensa dos Corpos*, quando o protagonista não-corpóreo percorre o lugar enunciativo e afirma a existência por meio do discurso e do deslocamento temporal. Nesse sentido, o narrador configura uma espécie de nova existência em que não se relaciona com a morte e nem com a vida, mas condensa nele mesmo, o paradoxo de ser-não-vivo e de não-estar-morto.

No lugar enunciativo ficcional, o narrador ocupa o Terceiro Espaço que, além de ser uma travessia entre a vida e a morte, significante do vazio sem identidade ou ideias fixas. O vazio instaura o estado de mutabilidade em que o indivíduo pode transitar entre múltiplas possibilidades de existência. Nesse vazio, o narrador não-corpóreo se desloca entre a vida e a morte e entre o passado e o presente, assim como também se movimenta pelo plano físico, ao ponto de estar em vários lugares ao mesmo tempo.

Talvez o narrador não-corpóreo seja a representação do novo e das novas possibilidades de existência que constituem o *modus vivendi* contemporâneo. Pode ser uma alusão à velocidade midiática, à abstração do tempo e do espaço e à simplificação virtual em que “tudo poderá ser medido, pela mesma medida redutora que é o binário 0/1. Nada escapará a essa equação simplificadora. É essa a forma última da troca, sua forma mais abstrata, sua forma-limite, próxima da troca impossível” (BAUDRILLARD, 2001, p.73).

Por outro lado, a existência no entrelugar também pode simbolizar uma atitude de libertação das morais e convenções sociais, permitindo ao indivíduo acessar as suas profundezas e a sua pulsão dionisíaca. O entrelugar seria o terreno de enunciação, o Terceiro espaço que fomenta os discursos de transformação e ação libertária. Segundo Nietzsche (2002), o homem que se libertar das amarras morais deve negar todos os valores, assumir o estado de subversão e ser forte o bastante para resistir. Na negação da moral, do agradável e do belo, o indivíduo passa a vivenciar a sua sombra, a liberdade dionisíaca e demoníaca.

E se no entanto [...] se cansar e suspirar e esmorecer e nos achar duros demais, desejando vida melhor, e mais fácil e gentil, com um vício agradável: permaneçamos duro [...] e enviemos em sua ajuda o que possuímos de demoníaco – nosso nojo ao que é grosseiro e aproximado, nosso “*nitimur in vetitum*” (lançamo-nos ao proibido), nosso ânimo de aventura, nossa curiosidade aguda e requintada, nossa mais sutil, mais encoberta, mais

espiritual vontade de poder e superação do mundo, que adeja e anseia cobiçosa pelos reinos do futuro – ajudemos ao nosso “Deus” com todos os nossos “Demônios”! É provável que por isso sejamos incompreendidos e confundidos; que importa! ‘ Sua honestidade’ – “é seu demonismo, e nada mais”, dirão: mas que importa! E mesmo que tivessem razão! (2002, p.119)

Nietzsche revela que o homem precisa mergulhar ao que é “moralmente” proibido para estabelecer uma nova condição de existência, livre de qualquer noção religiosa e social. Quando o homem assume o seu lado demoníaco, torna-se capaz de identificar os interditos e transfigurar-se. A atitude diabólica visa à libertação de qualquer proposta de controle, das crenças religiosas e dos esquemas de dominação. “Livre da felicidade servil, libertada de deuses e orações, impávida e terrível, grande e solitária [...] espíritos-livres, como senhores do deserto” (NIETZSCHE, 2012, p.96).

Nesse sentido, o universo ficcional, o Terceiro Espaço, seria o plano de transformação que apresenta múltiplas possibilidades de ser e aparecer. O lugar enunciativo se constitui como a capacidade de mudança e de deformação em que o homem se posiciona para além do senso comum. Não há limites para a existência, pois nesse espaço ficcional, até a morte foi ultrapassada e possibilitou uma nova forma de nascimento em que o ser depois da morte, ainda pode operar a vida e assumir um novo corpo. Não há morte e nem nascimento, mas uma terceira forma de transitar entre a vida e a morte. O narrador não-corpóreo seria a presentificação do espírito-livre, sendo liberto do próprio corpo para assumir a aparência que desejar, assim como qualquer modo de existência. Esses aspectos estão presentes no seguinte fragmento do livro *A Passagem Tensa dos Corpo*:

Além de reunir em pequenas narrativas os pedaços d gente para compor um corpo, sou forçado a concluir agora [...] que eu, para retornar como homem inteiro, de modo similar aos outros homens que vivem inteiros devo, eu mesmo, tornar-me responsável por pelo menos uma morte, assumí-la integralmente, fazê-la desaparecer para transformar-se na porção de civilização que pretendo constituir aquela que me cabe viver. (p.226-227)

O narrador transforma o seu estado intermediário em uma nova existência que conclama uma nova civilização ou entendimento sobre a vida e a morte. O protagonista representa a superação do homem diante de si e do mundo. O personagem evoca a

atitude libertária de voltar a si e resgatar a chama dionisíaca da transformação, numa epifania autônoma e extrema. Para isso, o narrador foi capaz de transpor a existência infernal para assumir integralmente uma vida reconstruída.

O discurso artístico, em *A Passagem Tensa dos Corpos*, consiste na evocação do retorno dionisíaco e do significado da humanidade para a humanidade. O homem que rompe com as inculcações sociais (DIAS, 2010, p. 103-104) celebra o retorno ao uno-originário, à sua natureza primeva e triunfa diante dos apelos dominantes.

O romance, a partir da estética demoníaca, sugere um fenômeno de efeito desconcertante que estabelece uma experiência de contato com o horror e com a visão putrefata do corpo. O discurso artístico se realiza como fenômeno nefasto que está além das pulsões agradáveis e apolíneas, revelando a natureza profunda, sombria e visceral do homem. *A Passagem Tensa dos Corpos*, como objeto artístico, transpõe a pulsão dionisíaca para o plano discursivo, por meio da evocação da morte, do infernal, do corpo putrefato, da crueldade, do perverso, do lascivo, do choque, do violento e da angústia.

3.3 As possibilidades de existência ficcional como: o ser-não-corpóreo, o corpo putrefato e o ser-entre-mundos

No decorrer da narrativa de *A passagem Tensa dos Corpos*, o narrador se mostra como uma entidade não-corpórea, responsável por registrar as mortes. O registro é oral e somente pode ser realizado, quando o morto é reconhecido publicamente, depois do sepultamento. Porém, o narrador é impedido de seguir com os relatos quando se depara com um cadáver, cuja família adia o enterro. Devido a isso o protagonista é obrigado a se manter na casa do cadáver, aguardando os ritos de morte. A partir desse fato, o enredo é fundamentado na ambiência na casa, nos moradores e no diálogo que o narrador trava consigo à respeito da existência e da condição de não existência em que ele e o morto se encontram.

Durante o período de espera pelo enterro, o narrador começa a interagir com o ambiente da casa e passa a ver o morto como um “vizinho”. O narrador inicia uma

verdadeira reflexão sobre seu estado no entrelugar e sua condição de discurso, demonstrando o desejo de tomar o corpo do morto para reassumir sua condição de vivente. Por fim, o narrador toma o cadáver na tentativa de reacender a vida. Esses aspectos podem ser vistos no seguinte trecho de *A Passagem Tensa dos Corpos*:

C. é meu estranho vizinho, C. é meu colega inoportuno, meu repudiável avesso. Como eu, ele conhece a matéria e seu desfazimento, e o que dele se esvaiu com a ingestão do veneno eu desejo obter. Enquanto C. passa de um lado a outro da constituição

tento passar, eu também [...]

Em parte, eu invejo C. por que

Obteve mais sucesso em sua empreitada rumo ao desaparecimento e pode continua-la sem ter que se esforçar. Invejo lhe o êxito de inocente, e o modo como a curvatura do corpo, desde que o observemos de longe, dentro da escuridão da casa, incapazes de distinguir a decadência [...] é meu oposto, meu inimigo.

Eu não posso descansar, nem obter, por ora satisfação. O feito que desejo realizar exige que eu vigie e torça pelo enterro de C. (p.92)

Conforme pode o trecho citado, o protagonista reflete sobre a situação dele e do corpo putrefato em que compartilham diferentes possibilidades de existência, uma avessa à outra. O corpo putrefato seria a existência sem o ser, enquanto o narrador representaria a existência do ser sem o corpo. Entretanto, ambas as possibilidades também representariam uma terceira forma de existência, ser-entre-mundos. Como ser-entre-mundos, o morto habita a realidade objetiva e aguarda os ritos de morte, porém o narrador que ocupa o plano intermediário entre a vida e a morte deseja retomar a condição de vivente. Esses modos de existência retratam a condição do ser e do não-ser, predominantes na narrativa.

Em vista disso, o ente não seria propriamente o corpo e nem uma relação espacial com o ser, mas a extensão infinita em que o ser não estaria dentro do ente, mas seria a noção de ser que o “eu sou” está habituado, acostumado e familiarizado. Por isso, o ser seria uma extensão infinita do eu sou e expressão formal e existencial da presença no mundo.

Heidegger (2005, p. 78-84) aborda que o ser reside no interior do ente. O ente como seria a pre-sença no qual o ser está em jogo. Essa pre-sença seria o “eu sou” que

se manifesta nas possibilidades de existência, tais como: assumir, escolher, ganhar, perder ou, simplesmente, não ser. Heidegger chama de *Dasein* o ser-aí, a presença do ser que se torna acessível na interação com o mundo circundante, ou intramundos.

A expressão *ser-no-mundo* nem exprime um nexo de continuidade entre o *Dasein* e os outros entes nem exprime uma relação de encaixe desse ente no mundo natural. Significa antes de mais nada um ser *familiar a*, traduzido pela locução alemã *sein bei*, e que corresponderia, em nossa língua, ao que conota o verbo estar. Ser-no-mundo implica por isso transcender o mundo. Mas a transcendência pertence ao *Dasein*, isto é, à sua constituição fundamental. A relação com o mundo é um engajamento pré-reflexivo, que se cumpre independentemente do sujeito por um liame mais primitivo e fundamental do que o nexo entre sujeito e objeto admitido pela teoria do conhecimento. (NUNES, 2002, p.14)

Dessa forma, o *Dasein* representa o ser dos entes que se tornam compreensíveis dentro do mundo, isto é, configuram o ser-no-mundo como a constituição da subjetividade do ser. Além disso, o *Dasein* também seria a transcendência do mundo pelo fato do ser questionar a sua própria existência. O ser-no-mundo sugere que a reflexão sobre ser seria um engajamento que acontece independente do desejo do sujeito.

Em relação à *Passagem tensa dos Corpos* é permitido afirmar que o ser proposto pelo narrador se encontra como uma possibilidade de “ser” na realização que intereage com o mundo e preside numa dimensão além do corpo. Assim, o narrador não-corpóreo se torna uma possibilidade que apresenta o *Dasein* pelo questionamento do próprio ser e da condição de sobrevivência. Esta personagem retrata o modo fictício de existência em que não há ente e nem presença, apenas a consciência de existir que é manifestada pela articulação do discurso: “Minha tarefa de registro reivindicarei de posse das minhas pequenas narrativas que produzi sobre mortes, minha salvação”(p.93).

O *Dasein* também representa o espaço de passagem, a via de delimita tempo e espaço, como uma manifestação que espacializa, abre as possibilidades de ocupação do mundo, assim como o narrador que é o responsável por descrever e conceber a existência da narrativa, convivendo no espaço entre o discurso e o leitor. O protagonista desliza em direções variadas, na tentativa de resgatar a sua densidade humana e operar o ser-no-mundo. A respeito disso, Benedito Nunes afirma:

O *Dasein* é também espacial nesse sentido, que difere do cósmico e do geométrico, aos quais, no entanto, dá origem por ser o mesmo *Dasein* aquele que delimita a proximidade e a distância, segundo as direções fixas do corpo, o alto e o baixo, a direita e a esquerda, o longe e o perto. O *Dasein* não habita o espaço, ele espacializa: abre o espaço que ocupa como ser no mundo. Preocupado em agir e fazer, e desta forma ocupado com ações e obras, o *Dasein* também cuida de outrem. Seja de maneira positiva, negativa ou indiferente, a existência não é só a minha existência, mas também a de outro, comigo compartilhada num *ser-em-comum* (*Mitsein*). Ser-no-mundo, o *Dasein* é igualmente ser com os outros, tendo nisso uma outra via de acesso ao mundo, capaz, no entanto, de subtrair-nos a nós mesmos, de englobar-nos nessa busca de si em que nos empenhamos como um poder estranho, superior, anônimo, impessoal – a gente (*das Man*) – em que nos demitimos, e que a todos se sobrepusesse, sob a máscara do pronome Eu, depois de ter origem em cada qual. (2002,p.17)

De acordo com a citação, é permitido afirmar que o narrador não-corpóreo também estabelece novas possibilidades de existência em que articula discursos que estão além do entrelugar e ocupam os espaços do mundo. Para isso, o protagonista decide tomar um corpo em putrefação para deslocar-se de si mesmo e assumir um outro eu, um corpo estranho que o torna capaz de se movimentar como ser-no-mundo. Nesse contexto, o corpo putrefato sugere a pre-sença e o ente como se estivessem ausentes do ser, ou seja, da consciência que reconhece e questiona a natureza ontológica. Desse modo, o corpo se converte em uma modalidade que existe somente porque os familiares não enterraram o morto e agem como se o homem ainda estivesse vivo.

Então eu me sentarei, portanto todas as palavras que empreguei para recolher dos mortos suas partes reconhecendo-as e as organizando, doravante, como partes minhas. abandonarei a passagem, ocupando, daí em diante, um lugar próprio e um corpo inteiro, deleitando-me com as qualidades de uma constituição dada pela linguagem. todos os cadáveres já terão recebido seu protocolo de cadáveres, já terão sido encaminhados, ao passo que Eu, diferente deles todos, serei alçado exclusivamente ao lado oposto à terra Sem quase, sem meio, sem entre Um homem completo. (p.191-192)

O narrador não-corpóreo discursa sobre a vontade de transformar a sua existência tomando o cadáver envenenado como instrumento de atuação do ser-no-mundo. Assim, o protagonista amplia a sua possibilidade de ser que interage como ser-entre-mundos para se tornar o ser-no-mundo. O corpo putrefato passa a ser uma

existência fictícia manifestada pela carne em decomposição e pelo tratamento que os familiares apresentam quando o tratam como vivo.

O corpo putrefato se torna pre-sente pelo não sepultamento, o que implica numa existência como sendo um mero dado em que reside a pre-sença sem consciência e questionamento. A manifestação do ser estaria na ausência de vida, demonstrada pelo estado de putrefação e desaparecimento. Dessa forma, o estado putrefato interage com o mundo pelo mau-cheiro, pela aparência deteriorada e pelo desfalecimento orgânico. Esses aspectos podem ser observados no seguinte trecho:

O veneno ingerido conservou satisfatoriamente a carne corporal, mas algumas notas de deterioração já começaram a exalar pela casa. Que assombrosa é a morte, mas que terror é se impedido formalmente de morrer. (p.128)

C. tornou-se um problema para mim, resistindo, contra a minha constituição, nesse trono emporcalhado. Aproximo-me. Você, a quem me dirijo agora com especial rancor, é o próprio envenenar de prolongada duração. Você é o pior de todos os mortos que observei porque não move e ainda me engana. Mas foi por você que estive sempre aqui, cadáver! Conheci seus filhos tristes, sua mulher, que eu quase pude lambe morto corno, eu quero mais! Como poderei ser amado nesta minha condição de escassez [...] (p.199)

No discurso, o próprio narrador se dirige ao cadáver, tratando-o como alguém dotado de ser. Esse fato sugere que ainda existe um ser que emanado pela condição de morto que se realiza no mundo, seja pelo reconhecimento dos familiares ou pela condição de objeto. O corpo-putrefato representa a condição do homem no mundo, enquanto sua existência ainda depende do discurso do protagonista que afirma a existência do ser em putrefação e expressa o desejo de possuir o corpo do morto. Na narrativa se encontram estados distintos de existência que imprimem modalidades distintas de pre-sença do ser.

Nesse contexto, o estado do corpo sem-pre-sença e da pre-sença sem corpo, revelam possibilidades de existência fictícia. Heidegger descreve a presença como um “estar-fora” junto ao objeto, de tal modo que para conhecer e perceber o mundo a presença permanece fora. “ Tanto num mero saber acerca do contexto ontológico de um

ente, num mero representar a si mesmo, num puro pensar em alguma coisa [...] eu estou fora do mundo, junto ao ente" (2005, p.101-105).

Dessa forma, o sentido de ser está relacionado com a pre-sença que se encontra fora do mundo, mas não porque está distante, mas pelo fato de se encontrar dentro, no interior da subjetividade do ente. O ser em pre-sença não seria a aparição física, mas a percepção que a pre-sença promove em seu conhecimento e apreensão junto ao mundo.

Heidegger (Op.cit, 2005, p.153-155), descreve que os entes no mundo não estariam distantes um do outro porque nenhum deles seria capaz de distanciar seu próprio modo de ser, mas apenas possuem um intervalo em que a pre-sença possui possibilidades de distanciamentos e aproximações que configuram modos de ocupação do mundo. A pre-sença não atravessa o caminho como uma coisa corpórea, mas sendo ser-no-mundo descobre, a cada passo, o próprio mundo. Esse descobrir mostra que o ser-no-mundo é uma noção espacial pela capacidade de se distanciar ou se direcionar no mundo circundante. Na medida em que se familiariza do mundo e suas ocupações é que a pre-sença constrói a noção de espaço.

O pensamento heideggeriano em conjunção com a obra literária converge para as propostas de existências fictícias como modos de ser. Tais modos possuem um intervalo, um entre que resulta em noções opostas de distanciamentos e aproximações em relação ao mundo. O universo fictício implica em propostas de ser e não-ser que não atuam diretamente no mundo, mas nesses intervalos entre os entes, cujas ocupações encontram-se distante do mundo e residem na dimensão do desaparecimento, da morte e de uma circunvisão entre a vida e a morte. A narrativa perdura em um plano intermediário em que o ser-no-mundo seria substituído pela existência fictícia do ser-entre-mundos, como a manifestação do ser no entrelugar.

Heidegger, na segunda parte de *Ser e o Tempo* (2005, p.17-19), relata que a morte consiste na perda do ser, a transição para não mais estar pre-sente. Nesse sentido, o movimento de passagem da pre-sença não representaria uma mera coisa corpórea, pois mesmo cadáver ainda é um objeto de anatomia, cuja compreensão reside na ideia de vida. Por esse motivo, quando o morto é objeto de ocupação nos enterros e de cerimônias de culto, ele passa para a categoria de finado. Quanto mais clara é a

declaração como finado, mais clara se torna a visão de que aqueles que o acompanharam em vida não fazem a experiência de morte porque apenas estão juntos ao morto, acompanhando-o nos ritos de transição.

Nesse sentido, o ser não-corpóreo, como ser-entre-mundos e habitante do entrelugar, ocupa uma dimensão ficcional que possibilita o deslocamento temporal e o trânsito entre a vida e a morte. Nesse contexto o registro das mortes configura o entrelugar como uma via de passagem dos corpos em direção à morte. O narrador não-corpóreo demonstra o senso de presença pela articulação do discurso, pois não possui corpo. Em oposição, o corpo putrefato mesmo estando no universo mundano, constitui estado ficcional de não-estar-mais-presente-entre-os-mundos, pois, mesmo cadáver, ainda é objeto de anatomia.

Mesmo não estando presente, o corpo putrefato se situa num entrelugar entre a morte e a subjetividade dos familiares, pois como não foi sepultado, ainda não ocupa o posto de finado e morto reconhecido publicamente. Para os que permanecem vivos, o corpo putrefato constitui uma pre-sença entre-o-ser-dos- entes que constituem o mundo. Estes aspectos podem ser observados na própria reflexão do narrador a respeito do lugar que ocupa, em que esclarece a natureza do ser-entre-mundos:

Abandonarei a passagem, ocupando, daí por diante, um lugar próprio e um corpo inteiro, deleitando-me com as qualidades de uma constituição dada pela linguagem. Todos os cadáveres já terão recebido seu protocolo de cadáver, já terão sido encaminhados, ao passo que eu, diferente deles todos, serei alçado exclusivamente ao lado oposto à terra sem quase, sem meio, sem entre um homem completo. (p. 191-192)

O entrelugar seria o lugar entre a vida a ausência da vida, a instância do desaparecimento, do corpo em deterioração, bem como também do temor da passagem. O entrelugar também poderia representar a metáfora da vida como sendo a espera do fim, ou da própria morte. O entrelugar, em *A Passagem Tensa dos Corpos*, consiste num espaço intermediário, no intervalo entre os entes que serve de via e passagem dos corpos para a morte. Além disso, o entrelugar, como ocupação dos ser-entre-mundos, concerne à dimensão mortuária que transita entre o estado putrefato e a morte reconhecida e sepultada. Nesse ambiente, a existência persevera na angústia e no estado

de espera pelo fim. A estética demoníaca se manifesta como a existência malograda e infernal que transita entre o vazio, a fragmentação e as possibilidades de ser e não-ser.

3.4 Os elementos visuais do livro e a linha imaginária: a projeção do corpo verbal do ser como língua

Esta análise de *A Passagem Tensa dos Corpos* é realizada a partir da leitura visual do livro, se inicia pela observação da capa e, depois, pela estrutura singular dos parágrafos. Esse último aspecto está presente, na forma com que Carlos de Brito e Mello organizou a informação textual da página em branco. O autor emprega uma metodologia própria de leitura, cujo parágrafo é interrompido no meio da sentença, e continuada na linha posterior. Dessa forma, o exercício da leitura torna-se fragmentado, repleto de pensamentos que se soltam do enunciado e são seguidos por um vazio gráfico.

Nesse contexto, a capa do livro, como elemento visual predominante no objeto gráfico, é composta por duas fotografias que formam uma cena e aludem a dois momentos. A primeira foto mostra um cenário doméstico constituído de mesa, três cadeiras, um prato com comida, talheres, uma maçã e uma garrafa de vidro vazia. Na segunda imagem estão dispostos os mesmos elementos, porém o prato encontra-se vazio, os talheres foram colocados em posição de refeição finalizada, assim como não há mais a maçã e o vidro vazio continua no mesmo lugar, junto com as cadeiras. As imagens sugerem um estado anterior e posterior a realização da refeição.

Jacques Aumont (2002, p.228) afirma que a palavra cena indica, simultaneamente, o espaço de interpretação e a área real, assim como define a própria representação do espaço numa unidade dramática como instância de uma ação. Nesse sentido, a cena composta pelas duas imagens sugere um instante anterior quando a refeição foi posta a mesa e outro posterior, em que a refeição foi degustada. Não há o momento entre as duas, ou seja, não é revelado momento em que alguém esteve comendo.

A cena se constitui de ausências e de uma refeição consumida por alguém inanimado. Ao mesmo tempo, é permitido supor que existam três presenças convivendo no cenário, devido às três cadeiras dispostas ao redor da mesa. Uma dessas existências pode ter natureza física, pois fez a refeição e comeu a maçã. Segundo Chevalier (1986, p.1019) o número três é considerado um número universal. Expressa a ordem intelectual e espiritual em Deus, no Cosmos e no homem. É o primeiro número ímpar, simboliza o céu, expressa a totalidade do homem e a trindade cristã.

O número três pode ser percebido como uma referência a alguns aspectos presentes na obra: a presença do Terceiro Espaço, do lugar enunciativo que compreende uma dimensão que está além do plano físico e anterior a morte, bem como, menção à quantidade de pessoas que permanece na casa, após o envenenamento do patriarca.

E agora somos três os ausentes que habitam
O pai morto, o filho recluso e o narrador
Lamentável tríade de faltosos (p.72)

Nesse trecho, o três também pode simbolizar a lista dos personagens que apresentam alguma falta, seja pela ausência de vida do corpo morto, ou a falta de corpo do narrador e a ausência do filho. A tríade seria uma espécie de unidade que também comporta diferentes formas de ser e articular no mundo. O número três sugere a dimensão inanimada em que a realidade objetiva é desconstruída e permite a existência de um ser amorfo, incompleto e ficcional. No contexto da narrativa, o três está na presença do narrador como ocupante do Terceiro Espaço que entre a vida e a morte, revela uma nova possibilidade de existir que se desloca da morte para tomar a vida pela posse de um corpo físico.

A maçã que se encontra a primeira foto e desaparece na segunda, pode representar a emancipação de algo, pois é o fruto que representa a escolha entre os desejos terrenos e a vida espiritual (CHEVALIER, 1986, p.688-89). Tal representação colabora para a instância inanimada e física das presenças sugeridas pelas imagens. Nesse sentido, a capa imprime uma dialética que se desdobra para além da representação em cena para se tornar o questionamento de quem ocuparia as cadeiras ou teria comido na mesa.

Essa dialética torna-se mais evidente quando o espectador observa a linha limítrofe que divide a imagem em duas situações. A linha é reta e segue em direção horizontal, passando pela capa e pela contracapa. Nessa dimensão, a linha representa o centro, a existência entre as dialéticas, um algo que não está nem acima ou abaixo, mas no entre, ocupa a divisa e perpassam os dois momentos. Desse modo, a linha branca antecede a imagem e está presente numa instância inanimada, no instante em que a refeição estaria sendo realizada e não é retratada nas imagens, assim como no momento posterior e além dele. Sendo assim, a linha não possui o início ou o fim, mas institui um entre tempo transcendente, como se fosse uma passagem entre tempos.

A linha sugere o entrelugar em que é possível o deslocamento em meio ao presente e o futuro. Em vista disso, o entrelugar representa o deslocar horizontal e o acesso intermitente à temporalidade.

O aspecto intermitente do entrelugar como via de acesso à temporalidade, também está presente na formação do texto, na mancha gráfica. Ao observar a página, como se admirasse uma imagem, o espectador verá que as frases formam um desenho, quase como uma curva que delinea todo o enunciado e conduz a leitura de uma sentença à outra, entrecortando vazios, entrelinhados e elementos gráficos. Esse fato está na própria construção que o autor realiza dos enunciados, em que a sentença é interrompida para ocupar a linha seguinte.

Ao interromper a sequência da linha, o espaço gráfico fica vazio, mas na sucessão de vazios pode ser conduzida uma linha imaginária que direciona o trânsito da leitura. Essa linha imaginária já está presente na capa e continua a partir da disposição do texto na superfície gráfica. Dessa maneira, a linha entre as frases também simboliza o deslocamento entre o discurso, assim como o discurso que habita o entrelugar, isto é, habita a linha atemporal. Esses aspectos podem ser observados na imagem a seguir que mostra o desenho que a composição gráfica comporta a linha imaginária.

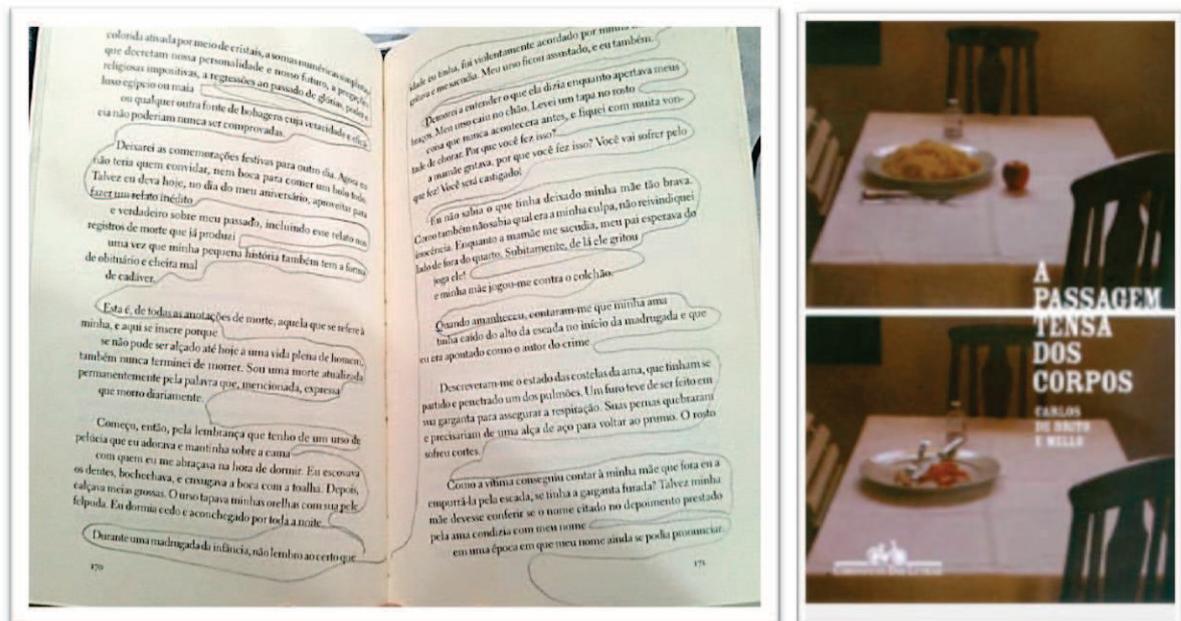


Figura 3.1 - Desenho da disposição do texto e capa do livro

A linha pode ser definida (DONDIS, 2003, p.56) como uma energia de natureza dinâmica, inquieta e questionadora, que é utilizada como instrumento de pré-visualização daquilo que não existe, a não ser na imaginação. A linha também está presente na criação de mapas e na própria escrita. Para pré-visualizar o imaginário, a linha em *A Passagem Tensa dos Corpos* se realiza num trânsito entre a escritura e a leitura, como instância de mediação entre o leitor e a obra.

O desenho da linha é predominante curvo e instável, assim seria a imagem do entrelugar. Em relação ao texto em si, a narrativa é fundamentada pelo movimento entre os tempo e lugares, num deslocamento semelhante as idas e vindas do desenho imaginário. Além de representar o deslocamento do narrador, a linha imaginária também pode sugerir a rota temporal e o caminho interior que o protagonista percorre. Sobre esses aspectos, Bachelard afirma:

Cada pessoa então deveria falar de suas estradas, de seus entroncamentos, de seus bancos. Cada pessoa deveria preparar o cadastro de seus campos perdidos. Cobrimos assim o universo de nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Apenas é preciso que sejam tonalizados pelo modo de ser do nosso espaço interno. (1978, p.205)

O narrador ao articular o discurso, revela suas estradas interiores e seus entrocamentos da mesma forma com que o desenho revela a dimensão visual desse processo. O ser não-corpóreo realiza o cadastro de seus caminhos quando registra os locais e as mortes que testemunha. Nesse processo, o discurso transita pelo presente e o passado, trafega pelas cidades e observa os mortos, formando a instância incerta e instável do entrelugar. Estes aspectos podem ser percebidos no seguinte fragmento de *A Passagem Tensa dos Corpos*:

Tenho a liberdade de trafegar pelas cidades atento aos mortos.

Visitei cidades com o intuito de registrar as mortes mais recentes que nelas ocorressem, permitindo-me, às vezes, narrar as condições que antecedem ou sucedem o óbito (p.14)

No plano intermediário, não existe tempo ou espaço e se constitui como uma dimensão transitória e passageira. A linha desenhada representa o espaço amorfo, o plano de passagem dos corpos para a obscuridade, podendo ser a metáfora da fronteira em que o discurso é realizado no “inter - fio cortante da tradução e da negociação, o entrelugar [...] ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 1998, p.69).

Assim, o entrelugar seria o fio que corta, sendo a instância de articulação discursiva que ultrapassa o universo conhecido e direciona o leitor para uma realidade ficcional desconhecida e obscura. Nesse processo, a realidade é desconstruída ao limite de que o protagonista não possua corpo e o antagonista seja um corpo em estado de putrefação. Nesse sentido, a linha imaginária seria a imagem do entrelugar, percorrendo as dimensões ficcionais da narrativa e da existência. A linha discursiva seria assim, o corpo do narrador.

Eu sou feito de um espaço não contornado por uma linha de corpo. Falta-me a maior parte. Sou desprovido de matéria viva suficiente. (p. 49)

Sem o contorno e a substância normais, faltei a mim mesmo, feito desenho que um ilustrador decidisse depravar. (p.188)

Jean Paul Sartre em seu livro *O que é Literatura?*, afirma que o sujeito quando fala encontra-se em situação de linguagem em que as palavras seriam os prolongamentos de seus sentidos. O falante sentiria as palavras como quem sente o corpo. Ele estaria cercado por um acervo de significados que estendem a ação do homem sobre o mundo.

A linguagem inteira é, para ele, o espelho do mundo. Em consequência, importantes mudanças se operam na economia interna da palavra. Sua sonoridade, sua extensão, suas desinências masculinas ou femininas, seu aspecto visual, tudo isso junto compõe para ele um rosto carnal, que antes representa do que expressa o significado. Inversamente, como o significado é realizado, o aspecto físico da palavra se reflete nele, e o significado funciona, por sua vez, como imagem do corpo verbal. (2004, p.14-15).

O narrador, mesmo não apresentando massa corpórea, ainda carrega em si a dimensão de corpo através da palavra que articula. Cada palavra que o protagonista declara e registra oralmente, constitui parte de seu próprio significado e reflete a presença de um corpo verbal. O discurso seria a imagem, a identidade, a linha, o rosto carnal do protagonista. Assim, a cada registro de morte, o narrador também recuperaria parte de sua humanidade. Esses fatores podem ser observados no seguinte trecho: “Uso a palavra para reunir, a partir dos mortos, um corpo à feitura dos vivos” (p.50).

O narrador, dotado de um corpo verbal, pronuncia a sua existência pelo discurso e pela consciência a respeito de sua condição. Nesse sentido, a obra *A Passagem Tensa dos Corpos* pode ser vista como um projeto artístico que coincide com o fazer contemporâneo que Susan Sontag (1986, p.17) em que a arte seria a afirmação da autoconsciência que pressupõe um estado de desarmonia entre a pessoa do artista e a comunidade. O artista seria a consciência tentando ser, num esforço de transformar as fronteiras e alterar as fronteiras da arte. O padrão de meio e fim não mais se aplica a esse esquema em que a incompletude se torna a modalidade dominante e a prática artística se realiza pelos fragmentos.

As descrições de Susan Sontag convergem sobre o que já foi comentado a respeito do entrelugar, mas que no contexto da arte seria a manifestação de uma consciência fragmentada, atribuída aos restos, a morte e à falta. Dessa forma, o narrador não-corpóreo consiste em um ser incompleto, uma consciência discursiva que se

apresenta como uma língua. A língua (como órgão ou código linguístico) estaria destinada aos restos e reflete em sua essência, o contínuo desagregar do homem fragmentado que se desloca entre os tempos, os espaços e as concepções de vida e morte. O protagonista ocupa o entrelugar, o terreno de transformação e de múltiplas possibilidades discursivas. Esses aspectos podem ser observados nos seguintes trechos:

A morte faz restos, e os restos concernem a mim. (p.15)

O principal trabalho da minha língua não é de desgustação, mas de registro e contabilidade. (p.48)

Minha presença [...] é sempre fugidia, dispersa e vazante, e meu encontro com os outros homens ocorre quando seus calendários atingem a última hora

do desaparecimento, cuja transposição eu narro. (p.49)

Quem se apropria de restos não pode investir nos objetos inteiros do mundo, mas no que foi retirado, no que falta, no que está prestes a acabar ou acabou [...] apenas uma língua, sou levado a provar com avidez e deleite quando em algum resto é possível banquetear-se.

Um quase

o homem não pode comer um doce inteiro, mas quando um pouco está a faltar o quase homem regala-se sobre as cinzas do que foi comido. (p.78-79)

Em vista destes aspectos, o narrador como ser falante constitui o corpo verbal que proclama a sua subsistência na articulação da palavra. Nesse estado de incompletude e de desejo de retomar a vivência física, o protagonista reflete o discurso artístico contemporâneo do fragmentado, do vazio e do mutável. A arte é o espaço do entrelugar, da revelação de uma existência ficcional demoníaca que manifesta a fragilidade humana em que o homem seria apenas um ser de passagem, numa jornada incerta em direção a morte.

3.5 *A passagem Tensa dos Corpos: o entrelugar como espaço do devir e do paradoxo existencial*

O narrador não corpóreo revela a morte através de um discurso testemunhal, retratando as mortes e a passagem dos corpos, descrevendo os rituais de sepultamento e velório. Em certo momento, ele deixa claro que somente pode registrar a morte quando esta é confirmada pelos rituais que de morte.. Esse fato está no seguinte trecho:

Todo defunto precisa de carimbo, garantias públicas, testemunha e rito. A primeira condecoração de morte é dada pelo olho de pavor ou de tristeza do vivo Modalidade desesperada de reconhecimento e confirmação.
Eu observo e descrevo gente morta [...]

Entretanto se um morto não comparece ao próprio velório, se não é coberto de terra ao som do monocórdio das orações, se não é chamado de morto em nenhuma cerimônia realizada em sua memória, não posso registrá-lo. (p.18-19)

O narrador segue relatando as mortes, até que testemunha um homem sendo envenenado, cuja família, que observa o corpo estrebuchando no chão, não o socorre e, quando ele está finalmente morto, a esposa e a filha apenas o carregam até o quarto para depois, mantê-lo amarrado em uma cadeira. Diante de tais estranhezas e da ausência de sepultamento, o narrador fica impossibilitado de registrar a morte. Diante desses eventos o ser não corpóreo permanece a vagar pela casa, esperando que os ritos de morte sejam realizados.

Assim, o narrador anseia: “Continuo a esperar dentro da casa escura. Vamos com esse cadáver [...] um velório e um sepultamento que confirmariam o desaparecimento como destino inevitável de nossas bobagens.” (p.25). O narrador descreve a si mesmo como natureza ausente de órgãos e corpo, sendo formado das migalhas, dos restos e daquilo que é rejeitado. Não o escutam, não o veem, mas ele, mesmo assim, afirma possuir alguma semelhança diante do que já foi perdido. Nesse sentido, narrador se realiza por ser uma voz excluída, perdida, e que se confunde com o sentido de inumano. Este fato está presente nos seguintes fragmentos:

A morte faz restos, e os restos concernem a mim (p.15)

Sou privado do alimento inteiro [...] acostumado a ingerir uma modalidade particular de nutrientes, raramente apreciada porque feita de restos (p.48)

Espaço não contornado por uma linha de corpo falta-me muito, a maior parte. Sou desprovido de matéria viva suficiente
 Que pudesse ser reunida em uma única pessoa, a ser identificada e designada com exatidão e certeza. Ou não me escutam, ou fingem não escutar. Ou não me veem, ou sou tomado por outro.
 Por obra da confusão. Não possuo qualidades distintivas
 Pela semelhança que tenho a tudo o que foi perdido. (p.49)

A força inumana é descrita por Baudrillard (1996, p.171-172) quando a natureza do que é inanimado em épocas antigas, correspondia aos animais e às raças consideradas inferiores. Esse aspecto foi utilizado para criar categorias sociais de rejeição e exclusão destinadas aos índios, pobres, negros, crianças, idosos e outras tantas. Estas classificações inscrevem diferentes formas de segregação ao longo da história em que foram criados guetos e classes que condicionavam as relações entre superiores e inferiores. Nesse contexto, “ A morte é uma delinquência, um desvio incurável. Nada de lugar nem de espaço/tempo destinados aos mortos, seu lugar é inencontrável [...] nem mesmo continuam a ser enterrados [...]” (Op. Cit., 1996, p.173).

Com base no pensamento de Baudrillard, pode-se afirmar que o destino do narrador seria a exclusão, pois habita uma dimensão próxima da morte. Esse fato também revela que o protagonista estaria excluído do processo social. Essa exclusão representa o interesse de uma sociedade que estrategicamente, deseja o afastamento da morte, pois acredita estar protegida da ilusão de redução da vida. Mesmo que se tente esquecer a morte, o narrador está ali, na lembrança, no registro contínuo de que morrer é parte da existência e de que ele também é uma vítima, sendo excluído do convívio do mundo. Esse aspecto está presente na própria fala do personagem, quando comenta: “Minha presença, é por outro lado, sempre fugidia, dispersa e vazante, o meu encontro com os outros homens ocorre quando seus calendários atingem a última hora” (p.49).

O estado de sobrevida e de testemunho de morte pode representar o controle social que afasta o homem da consciência de morte. Nesse sentido, o indivíduo é levado a crer que há uma continuidade da existência num plano divino ocupado pela alma. O protagonista não-corpóreo seria mediador entre o plano da vida e da morte, ocupando o

entrelugar, o estado de sobrevivência ficcional que historicamente, já foi mediado pela Igreja e pela crença cristã de que o homem possui uma parte divina e eterna, conhecida como alma. Sobre isso, Hygina Bruzzi de Melo comenta em seu livro *A cultura do Simulacro*:

A interdição da morte, concretizada no direito à sobrevivência, é, antes de tudo, uma forma eficiente de controle social e um efeito de poder. A socialização repressiva da vida conquista-se com um recalque social da morte. Portanto, o poder sacerdotal, ao reservar para si o monopólio das relações com os mortos, estabelece sua incontestável autoridade. As heresias, ao negarem o “outro mundo” e ao exigirem a salvação imediata, implicam a supressão da instância mediadora do poder [...] estende essa interpretação às relações entre o indivíduo e seu corpo, e entre o indivíduo e o corpo social. (1988, p. 202)

A morte negligenciada está presente na narrativa quando apresenta um narrador que somente discursa e não possui corpo, ou retrata um homem morto, cuja família o trata como se ainda fosse vivo. Nestas duas situações, a morte assume um deslocamento da existência, pois o narrador ainda é uma língua (órgão humano) e não está completamente morto, enquanto o cadáver não é considerado finado por não ter sido sepultado. Tais possibilidades demonstram existências incompletas, vazias e abstraídas da realidade. Bataille aborda a questão do corpo como cadáver e a ausência, em seu livro, *O Erotismo*:

Mas esse vazio se abre num ponto determinado. É, por exemplo, a morte que o cria através do cadáver, em cujo interior a morte introduz a ausência, e da decomposição ligada a essa ausência. Posso aproximar meu horror da decomposição [...] A humanidade concorda em não reconhecer que a morte que é também a renovação do mundo. Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. (1989, p. 55-56)

Desse modo, tanto a negação da morte, realizada pela família, como a própria presença excluída do narrador, demonstram a recusa social que não assume o estatuto de morte. Essa recusa traduz o simulacro da vida como algo baseado em uma felicidade constante, cuja instabilidade, causada pela morte, é vista como símbolo de horror pela putrefação e pela crença na finitude. A ausência da morte se manifesta através da

simulação de vida que o homem habita. “O simulacro é fingir uma presença ausente” (MELO, 1988, p.31).

Eu não desprezo os acontecimentos mais simples de um dia e procuro o modo como as pessoas ordinárias empregam seus corpos, com especial atenção àquelas que adoecem ou estragam. Eu não reclamaria de receber uma comprovação de corpo na forma de aumento de pressão arterial, ganglio crecido, fratura de úmero. Qualquer veia entupida eu desejo, qualquer cabelo cortado. Qualquer veia entupida eu desejo, qualquer cabelo cortado.

Para obter carne, preciso que minha língua trabalhe próxima a todo o resto que me for útil. Sou narrador, e toda constituição que eu desejar

só poderá advir da linguagem que, ao mencionar o morto, tira dele algo para meu pertencimento

[...] até o momento não consegui abandonar esse estado

entre desaparecer completamente ou tornar-me um homem inteiro e visível

lugar intermediário onde estou, próximo aos vivos e dos mortos, a marcar com a língua a passagem tensa dos corpos. Talvez eu venha a concluir, um dia, que me acostumei a habitar entre, e que o sofrimento que disso decorre é apenas uma forma incomum de prazer. (p.108)

Diante disso, no contexto literário de *A Passagem Tensa dos Corpos*, a leitura da obra estabelece uma fusão entre a realidade ficcional e o imaginário, pois o narrador se realiza pela articulação do discurso e pelo reconhecimento que o leitor condiciona no decorrer da interação com a obra. Por esse motivo, a leitura se torna- uma experiência fenomenológica em que objeto e espectador se complementam.

Esse aspecto coincide com a visão artística contemporânea (BAUDRILLARD, 1997, p.89-92), cujas imagens produzidas em vídeo, pintura, artes plásticas e audiovisual são constituídas por figuras sem traços, vazias e que não possuem sombra e nem forma, tal como o narrador não-corpóreo. Nesse contexto, o imaginário e o real são fundidos em uma hiperrelação, constituem uma só dimensão que não apresenta ações conflitantes ou violentas, mas revela o desaparecimento gradativo da noção da realidade objetiva e, conseqüentemente, sucede na abstração do homem e do sentido de ser.

Tais características estão presentes em *A Passagem Tensa dos Corpos*, quando o ser não-corpóreo decide tomar o corpo do morto na tentativa de voltar a viver. As duas existências – o não-corpóreo e o corpo putrefato – passam a formar uma só *persona*, um homem dotado de corpo, mas cujo discurso foi introjetado e possui uma natureza

histórica distinta da origem do morto. Essa versão seria a imagem do homem desprovido de referências, assim como uma criatura que transcende a condição da vida e da morte para uma vivência a partir da morte.

Tais características estão presentes em *A Passagem Tensa dos Corpos*, quando o ser não-corpóreo decide tomar o corpo do morto na tentativa de voltar a viver. As duas existências – o não-corpóreo e o corpo putrefato – passam a formar uma só *persona*, um homem dotado de corpo, mas cujo discurso foi introjetado e possui uma natureza histórica distinta da origem do morto. Essa versão seria a imagem do homem desprovido de referências, assim como uma criatura que transcende a condição da vida e da morte para uma vivência a partir da morte.

Além de reunir essas pequenas narrativas os pedaços de gente para compor um corpo, sou forçado a concluir agora, ao lado de C. que eu, para retornar como homem inteiro, de modo similar aos outros homens que vivem inteiros devo, eu mesmo, tornar-me responsável por pelo menos uma morte, assumi-la integralmente, fazê-la desaparecer para transformar-se na porção de civilização que pretendo constituir aquela que me cabe viver. condenei tantos ao familiares de c.. mas agora sei que a tarefa é minha de possuí-lo, sem mais exigir da linguagem o que ela não consegue, nem lhe cabe, realizar. (p.227)

A possessão do corpo seria a inversão da realidade orgânica para a constituição de uma nova existência, abstraída das noções de nascimento e morte. Esse fato expressa a condição do contemporâneo (BAUBRILLARD, 1997, p.55), em que o homem não teria que se preocupar com o próprio desejo, e sim com o desejo e a vontade dos outros, formando uma encenação invertida, na qual o sujeito deveria se contentar em ser apenas a sombra do outro. Esse fato resulta na abstração do homem de si mesmo e de sua existência. Porém, antes de tomar o corpo, o narrador permanece na casa durante um período de espera. O protagonista se mantém no entrelugar entre o presente e a expectativa de que o sepultamento do copo seja finalmente, realizado. No entrelugar a noção de tempo é absorvida e torna-se uma a incerteza entre o que é e o que virá a ser.

Ah! Cadáver, eu achei que você fosse apenas o último.
Dos mortos que registrei em meu narrar. Agora descubro que você é meu.

Estive até o momento a esperar por você

pelo seu encaminhamento, pelo seu definitivo término, mas você não termina. Você também me espera. Seu destino não é velório e nem vala. Seu destino sou eu. (p.225)

A espera no entrelugar implica no estado de devir em que se manifesta o transitório. Rosa Dias (2010, p.210) descreve o devir como sendo a metamorfose lenta e gradativa do homem em direção a si mesmo, rumo à natureza dionisíaca. Para isso, o homem deve se desvencilhar de todas as negações restritivas, além de todo bem e mal, para que possa pronunciar um sim incondicional a si mesmo e à vida. Para se tornar o que “é”, o homem precisa vivenciar o processo. Deleuze descreve o devir, como sendo:

Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence a essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo [...] O bom senso e a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo. (1974,p.8)

O estado de devir configura o espaço do indeterminado em que se encontram os paradoxos, a fusão dos sentidos ao mesmo tempo. No devir não há coisa fixa, mas uma expectativa paradoxal que engloba as possibilidades e por consequência, as simulações de vida. O paradoxo do devir também está presente na tomada do corpo em que o narrador busca uma existência humana, expressando a fragmentação e a abstração do indivíduo, bem como anuncia o desaparecimento dos sentidos através da putrefação.

A obra, A passagem Tensa dos Corpos apresenta as possibilidades de existências fictícias, como ser putrefata ou discurso não corpóreo, que representam a condição do homem contemporâneo, cuja realidade contempla a sucessão de simulacros, gerando um estado perene de transição, no qual o sujeito se encontra no devir latente. Por isso, o entrelugar também representa o estado do devir, da morte da dialética, da espera e da incerteza de quem não sabe o que virá a ser.

Deleuze (1974, p.16) argumenta que o devir abrange o paradoxo que vigora numa dualidade profunda em que não é necessário assumir posições, pois as oposições se fundem, assim como o ser não corpóreo e o corpo putrefato se uniram. O paradoxo compreende a identidade infinita, o trânsito entre as possibilidades de existência, podendo ser os dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do

amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do corpóreo e do putrefato, da linguagem e do corpo. Para Deleuze, somente a linguagem fixaria e também ultrapassaria os limites do devir. Assim, no paradoxo estão envolvidas as inversões da vida para a morte ou da morte para vida. Essas relações sugerem uma contestação da identidade pessoal do narrador que não é morto e nem vivo, mas os dois ao mesmo tempo quando articula o discurso. O paradoxo seria aquilo que destrói o senso do sentido único e o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.

Sei que não é fácil para nenhum dos objetos do mundo tenho tato, mas C. e eu estamos próximos da igualdade, ambos seres de passagem. Indecisos entre uma forma de vivo e uma forma de morto
 Passaremos a um só
 Eu sou uma forma pela qual o desaparecimento ascende à voz. Preciso de C. para constituir-me como corpo tanto quanto ele precisa de mim para desaparecer. Sou, doravante, sua meta, sua sorte, sua fortuna. Ele é meu início, sou seu fim.
 Até hoje nunca pude
 Nada tocar, incluindo aqueles que morreram. C., entretanto, é minha extensão, C, é minha medida, C. é minha continuação. C. poderá então se apoiar e sustentar-se no que será sua definitiva prenda e quietude. Sou a promessa que o veneno lhe fez quando entrou no seu sangue. (p.233)

O paradoxo da existência vigora em *A Passagem Tensa dos Corpos* quando apresenta modos de existência e de manifestação do ser que mesmo opostos, constituem em um ser. Este novo ser, dotado de corpo e linguagem, representa a transcendência que o homem é capaz de transmitir quando articula palavra, enunciando a si mesmo através da linguagem. Para superar o paradoxo da existência, o narrador mergulha no entrelugar e assume o devir como estado e possibilidade de existir como corpo e linguagem ao mesmo tempo. Porém esse novo ser apenas existe porque é discurso.

Assim, o livro expressa a estética demoníaca por demonstrar a existência e o paradoxo do entrelugar, do discurso de exclusão em que a morte ou a vida são absorvidas por um mesmo plano. O entrelugar remete à realidade contemporânea, cujo paradoxo reside na geração infinita de modelos e simulacros que abstraem o homem de sua essência profunda e visceral. Por outro lado, o entrelugar também seria a antecipação de uma realidade que ainda está no devir, pois não foi construída, mas encontra-se em estado de transição entre o presente e o que a humanidade virá a ser. Os

sensos de origem e fim são rompidos por propostas transcendentais que articulam novas formas de linguagem e de compreensão sobre o homem e o mundo. A dimensão do demoníaco consagra o entrelugar como espaço de expressão estética que revela o paradoxo e o estado de devir.

3.6 O sufocamento como origem da língua e o espaço do entrelugar na encenação cruel proposta Antonin Artaud.

Durante a narrativa de *A passagem Tensa dos Corpos*, o enredo é construído pela fala do personagem que transita o discurso entre a listagem de mortes e reflexões sobre o convívio dentro da casa do morto que não fora sepultado. O narrador inicia um discurso reflexivo em que engendra a sua natureza e a origem de sua ausência de órgãos. O relato do protagonista é permeado pela morte e pela putrefação do corpo, porém, quando o narrador assume querer retomar a vida e possuir um corpo para readquirir a condição de homem, o testemunho transforma-se numa das passagens mais dolorosas do livro.

O narrador descreve a sua infância e como aconteceu a circunstância de seu assassinato em que fora enforcado pelas mãos da própria mãe. Nessa parte, o personagem descreve o seu espírito infantil e como foi injustiçado enquanto ainda era uma criança. O narrador descreve em detalhes o que sofreu, bem como a justificativa de não possuir nenhum órgão, sendo apenas uma língua. Depois, o narrador afirma a sua condição entre a morte e a vida, bem como a existência enunciativa:

[...] Durante o sufocamento, meu corpo voltou-se a mim mesmo à procura desesperada de ar, consumindo-o onde o encontrava e esvaziando os órgãos e o sangue [...] Em mim a anatomia ficou louca, de menino a um conjunto de carne mole e roxa. Sem o contorno e a substância normais, faltei a mim mesmo, feito o desenho que um ilustrador decidiu depravar. Enquanto eu era vitimado, entretanto, minha língua, como em regra ocorre com os enforcados, projetou-se da boca, escura e gorda expulsa do corpo condenado por duas voltas de tecido e pelo nó língua transformada mas, daí em diante, livre e insaciável às vezes blasfemadora [...] amiga do doce e do resto [...] o trabalho da língua é o que me mantém na passagem tensa de um corpo

No entrelugar, o narrador como língua disseca o universo doméstico e os paradigmas que determinam o conviver social. Nessa dinâmica, pode-se interpretar que a língua seria o testemunho discursivo que descortina a ilusão da vida por conhecer a esfera que o anterior da vida e o posterior da morte. A relação entre o protagonista e a realidade mundana equivale à dimensão do teatro em que a plateia testemunha e reconhece as personagens. O entrelugar poderia ser o palco, enquanto o narrador se alterna entre o crítico do cotidiano e a plateia. Para manter seu papel, o narrador não-corpóreo trafega entre o horror das mortes, a lista de óbitos, os restos de comida, o desejo da carne, o desejo sexual e a decomposição física. O narrador constrói uma enunciação do horror.

Essa perspectiva de considerar a encenação do horror uma forma de levar o homem a sua mais profunda obscuridade é argumentada por Antonin Artaud em *Teatro e seu Duplo* (1999, p. 27-29). O autor descreve que o teatro seria a ação que conduz os homens a se verem como são, faz cair as máscaras, põe a descoberto a mentira, a baixeza e o engodo. Nesse sentido, o teatro seria capaz de atingir os sentimentos, revelando para as coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, como sendo um convite para assumir o seu próprio destino. Para Artaud, o teatro essencial é a revelação, a exteriorização da crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo todas as possibilidades perversas. Tais aspectos direcionam a vida e se renova de tempos em tempos. O teatro seria o retrato da face negra do homem sendo capaz de desenredar conflitos, liberar forças e desencadear possibilidades como expansão do sentido da vida.

Em vista disso, o narrador testemunha o palco da vida por meio da enunciação de horrores. Para isso, o ser não-corpóreo remete à mortandade dos corpos e à descrições putrefatas, na tentativa de revelar a crueldade que permeia a existência e a essência humana. Na intenção de revelar a obscuridade da natureza do homem, o narrador também descreve o infanticídio que sofreu quando ainda era vivo e que fora cometido pela própria mãe. O protagonista envolve a plateia, o leitor, pelo obscurantismo, o dilaceramento físico e o limite de uma ação criminal em que a própria

mãe mata o filho, ou o filho envenena o pai. Estes fatores estão presentes na listagem das mortes, no cárcere doméstico e na descrição em que o protagonista narra a própria morte.

Um antigo prefeito de Esmeraldas suicidou-se. Suicidaram-se também uma dona de casa em lavras, um engraxate de Dom Bosco, uma prostituta de maravilhas, um jornalista de Conceição do mato Dentro, uma velhinha solitária de Unai e um bombeiro eletricitista de Santa Maria de Itabira. (p.29)

Quem quer que o tenha envenenado e venha a circular com liberdade pela casa durante a madrugada, agitando um vidrinho de conteúdo transparente com imagino um ácido corrosivo de beber, que o faça consciente de alguém vigia. (p.92)

Minha mãe aproximou-se de mim com as mãos enroladas nas pontas do xale e com ele eu fui sufocado. (p.187)

A natureza cruel é descrita, desde as mortes que narra até a própria desconfiguração do narrador que não possui corpo. A dimensão ficcional é construída através da fragmentação dos corpos e da própria existência que perdura entre a vida e a morte. Para Artaud (1999, p.38-39), o diálogo escrito ou falado seria pertencente ao livro, enquanto o teatro seria o espaço concreto preenchido pela linguagem. Para compor a cena teatral, a linguagem seria concreta, material e sólida, cuja realização estaria fundamentada nos sentidos que desperta no público e, por isso, seria independente das palavras.

A linguagem concreta utilizaria todos os elementos da uma cena, tais como a música, a dança e as artes plásticas. Estes elementos combinados se tornariam possibilidades múltiplas para construir a expressão teatral, ou seja, a encenação. Artaud, ainda afirma que o estado social contemporâneo consiste em uma realidade iníqua que deve ser destruída, assim como o homem-carcaça, ou seja, o indivíduo preso aos conceitos morais, às boas condutas sexuais e ao ardiloso ritmo do acúmulo financeiro.

Esses aspectos estão presentes em *A Passagem Tensa dos Corpos*, quando o narrador não corpóreo representa a linguagem concreta em que articula as palavras como modo de existência e como realização funesta e nefasta. Em contradição, o corpo putrefato representaria essa carcaça, esse vazio que nada preenche, no qual o homem contemporâneo está destinado. Nietzsche denomina esse sujeito cacarça, proposto por Artaud, de rebanho ou a moral do rebanho (DIAS, 2010, p.47) que assume o modo

dominante do senso comum, o igualitário e uniformizante, em que não há singularidades e cada indivíduo é visto apenas como mais um da espécie.

A narrativa do livro permeia a proposta de uma nova linguagem, em que uma encenação está para além da palavra e do mundo. Nessa proposta, o entrelugar seria o palco em que a cena é imaginada e co-realizada por quem lê o livro, pois a leitura seria a proeminência da existência do narrador e, conseqüentemente, das ações e do espaço de encenação. Sendo que essa encenação equivaleria a proposta de Antonin Artaud (Op. cit, 1999, p.46), em que as possibilidades de realização pertenceriam à uma linguagem no espaço e em movimento. Esse fato está na própria qualidade do narrador não-corpóreo que como língua utiliza a oralidade para trafegar por diferentes espaços e se movimentar em dimensões temporais. “O teatro [...] desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida” (Ibid., p.28). Essa nova noção seria o Duplo, que Artaud diz não ser a realidade cotidiana, mas uma outra realidade perigosa, isto é, uma realidade inumana como se pudesse restar apenas a cabeça do homem, desnuda, maleável e orgânica. Nesse sentido, a vida e o teatro somente se estabeleceriam pela crueldade, ou seja, pelo que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.

Mantido amarrado em sua casa, nem embalsamado com carinho, nem furiosamente repellido, C. tornou-se um habitante odiado da passagem

Entre viver como os vivos e morrer como os mortos, invertendo de maneira irresponsável os estados normalmente conciliados em uma mesma naureta e condição, vida de um lado, morte de outro

[...] sua fantasmagoria é sombria como a peça de mortalha que, no passado, já vesti. Por forças diferentes das que causaram o falecimento de C. e por motivações distintas

Sou também um ser de passagem (p.52)

As existências presentes na obra são inumanas, fantasmagóricas, habitam um imaginário ficcional entre a morte e a vida, demonstrando uma crueldade de encenação em que o entrelugar seria o espaço de encenação. Não seria um espaço perspectivo, mas

uma dimensão mediadora que transporta, pelo teatro, a condição mortuária da existência ficcional e dos personagens que transfiguram a movimentação do homem carcaça, vazio e sem referencial.

Em *A Passagem Tensa dos Corpos*, a morte foi o que originou o registro e a existência como linguagem, assim como a existência putrefata do homem carcaça. Por esses aspectos, o livro se consagra por um espaço de encenação pela crueldade e pela vida que se faz por meio da morte. A linguagem representa a própria possibilidade do viver artístico em que a língua como órgão humano ou código se estabelece com protagonistas e testemunhos relacionados à morte. Morte dos homens comuns, da noção do rebanho para reacender como uma existência mais articulada em que a língua toma o corpo, transcende a palavra, movimenta-se no entrelugar, atua no deslocamento temporal e na posse física.

O estado de morte em que o narrador, sendo língua, atua no entrelugar, é descrito por Artaud, em seu livro *A Arte e a Morte* (1985, p.9-11), em que defende que a arte deve expressar o grito, a agonia e a morte. O autor afirma que na encenação se morre duas vezes, pois existe a morte orgânica e a morte de si para entregar-se ao ofício da atuação. A vida seria despertada a partir da morte metafórica, em que a angústia da existência causaria um o efeito de sufocamento no homem.

No contato com a morte acontecem as dilatações de memória que resurgem com os medos de infância e as origens dos medos, desmembrando o véu de aparências em que o homem permanece distante de sua profundidade, num estado de lucidez anormal e insensível. O contato com a morte representa o despertar dos sentidos para uma clareza maior em relação ao mundo e a si-mesmo. O sufocamento que matou o narrador e o transformou em língua é uma forma de contato com a morte que descreve a lembrança infantil e angustiante de seus medos.

A morte aonde nos metemos sem dar conta, o encolhimento em bola do corpo, essa cabeça - tem de passar, ela que continha a consciência e a vida e por isto a sufocação suprema, e por isto a rasgadura superior - passar, também ela, pela abertura mais pequena possível. Mas sabe angustiar até ao limite dos poros, e esta cabeça, à força de tanto se agitar e em terror voltar, tem de ideia, de sensação, que inchou ganhou forma o seu pavor, deu sob a pele rebentos. [...] Ao que parece a própria força do desespero restitui certas situações da infância em que a morte aparecia tão clara e como uma derrota de contínuo fluxo. A infância conhece repentinos acordares do espírito,

dilatações inteiras do pensamento que uma idade mais avançada volta a perder. Em certos medos pânticos da infância, nalguns grandiosos e não raciocinados terrores que têm latente a sensação de ameaça extra-humana, é incontestável que a morte surge como o rasgar de uma membrana próxima, como o levantar de um véu que é o mundo ainda informe e pouco seguro de si. (ARTAUD, 1985, P.10)

Assim, o narrador não corpóreo quando revela a morte por sufocação, também relata uma memória infantil que de modo cruel e dilacerante, causa angústia e agonia no leitor. Nesse processo, o leitor ocupa o lugar da plateia e participa da descrição. A plateia absorve o crime da mãe que mata o filho num ímpeto de injustiça e maldade. Nesse contexto, o entrelugar seria o palco abismal, onde habita aquilo que há de mais visceral e intenso no homem. O palco das potências dionisíacas que nascem no contato com a morte. O entrelugar seria o espaço do vácuo em que o selvagem e o assassinio encontram território para a manifestação. Na obra *O Pesa-Nervos*, Antonin Artaud descreve a sensação do encontro com a morte e de contato com sua essência nefasta:

[...] com impulsos em movimento, desenraizadores, que vêm do confronto das minhas forças, que vêm do confronto das minhas forças com esses abismos de absoluto oferecido, (do confronto de forças ao mais potente volume) e não há mais que os abismos volumosos, a aparagem, o frio, [...] que me imaginaram submergido num torturado ruído, numa obscuridade violenta com a qual lutava, - estão perdidos nas trevas do homem. (1991, p.50)

De modo semelhante, o narrador de *A Passagem Tensa dos Corpos*, se coloca como uma força discursiva que ocupa a densidade da morte e retrata o aspecto horrível da existência. Nessa parte, a morte se mostra como o fundamento que constitui a existência do protagonista como discurso e língua. O instante em que o narrador morre é descrito em detalhes e justificado pelo enforcamento que sofreu e gerou a redução do corpo humano à situação de língua. Através palavra, o protagonista expressa sua subjetividade em comentários sobre as mortes e percepções do mundo.

Enquanto eu era, entretanto, minha língua como em regra ocorre aos enforcados, projetou-se da boca, escura e gorda

expulsa do corpo condenado por duas voltas de tecido e pelo nó

língua transformada mas, daí em diante, livre

e insaciável, às vezes blasfemadora, às vezes rancorosa, às vezes amorosa, amiga do doce e do resto

porque salva, pela graça da protusão, do próprio desaparecimento

O trabalho da língua é o que me mantém na passagem tensa de um corpo entre a morte, recolhendo dela o aspecto horrível, mas necessário

e uma vida, sustentada pela palavra que produzi até aqui.

Essa tem sido minha maneira de subsistir [...] (p.189)

Segundo a citação, a morte resultou no deslocar do órgão, bem como no alojamento da consciência ao estado de sobrevida em forma de língua. Esse movimento pode representar um estado de libertação a partir de dois instantes: o primeiro ocorre quando a língua se solta das limitações do corpo e o segundo é manifestado pela língua ao processar o discurso de forma livre e autônoma. Por meio da morte do corpo, o homem se liberta das amarras e passa a existir no estado de linguagem, ocupando o entrelugar. O espaço de contestação e libertação discursiva.

Assim, a língua se livra do ambiente conhecido para migrar ao obscuro, a fim de tornar a consciência livre das exigências mundanas. Na realização do discurso, o indivíduo expressa a dimensão abismal do “entre” que antecipa o horror da morte. A linguagem salva o homem do desaparecimento, assim como salvou o narrador durante o instante de morte.

Por esses aspectos, a linguagem representa a libertação do homem de si mesmo e de todas as limitações, inclusive físicas. A partir da articulação discursiva, o ser pode alcançar instâncias que estão além do plano terreno, do universo doméstico e da realidade conhecida. Na morte das limitações e na transcendência do corpo, o indivíduo é capaz de atingir dimensões abismais que como regiões obscuras, representam as trevas e as pulsões dionisíacas que estão sufocadas pela realidade racional.

Esse estado de libertação pode ser a superação de si mesmo, proposta por Nietzsche em que descreve o profeta Zaratrusta saindo de sua caverna interior para ressurgir forte e vigoroso como a luz que se manifesta depois que o homem reconhece a sua própria essência obscura e visceral. “ Assim falava Zaratrusta, e afastou-se da caverna, ardente e vigoroso, como o sol matinal que surge dos sombrios montes” (2012, p.212).

Na obra *A Passagem tensa dos Corpos* é possível perceber que o entrelugar também seria o palco. O espaço em que a encenação da crueldade e da morte seriam as vias que despertam a sensibilidade e transformam a plateia por meio da revelação da morte e da dor. Nessa dimensão, as descrições que o protagonista realiza acerca de sua morte prematura e do sufocamento, também sugerem uma encenação em que no contato com a morte o homem é capaz de se salvar pela articulação da linguagem. O entrelugar seria o palco, a dimensão da linguagem em que acontece a morte dupla, do corpo orgânico e da abstração de si mesmo, para se entregar a atuação. O homem mata sua versão comum para trafegar numa via de libertação e transcendência, cuja rota o dirige pelo universo obscuro e nefasto de si mesmo.

Assim, a estética demoníaca se manifesta através do protagonista não-corpóreo que subsiste a partir da linguagem, representa a existência por meio dos relatos de horror. O narrador retrata a crueldade existência humana, tendo o entrelugar como espaço para a expressão mórbida, visceral e criminosa. A estética demoníaca transita entre as expressões artísticas, retratando a força do discurso como encenação do homem que corajosamente, se despe do moral para navegar pela obscuridade de si mesmo.

3.7 A Passagem Tensa dos Corpos na concepção da estética demoníaca

A obra revela o discurso artístico contemporâneo através do narrador não-corpóreo que busca retomar a sua vida e inverte o senso comum pela direção da morte para a condição de homem inteiro. A fragmentação do protagonista que recolhe restos mortais em seus registros de morte, confere a natureza do homem contemporâneo que não se encontra uno, mas disperso em possibilidades diversas de existência.

O ser não corpóreo, como residente do entrelugar, seria a metáfora do paradoxo atual da era cibernética em que a sociedade assimila os simulacros e absorve as noções de tempo e espaço. Ao mesmo tempo, o livro revela a dimensão do devir como estado de transição em que não há mais referências do passado e não existem ideias fixas, tudo circula ao mesmo tempo como uma mesma realidade.

Nesse sentido, o narrador quando toma o corpo do cadáver sugere que há um Terceiro Espaço, uma nova forma de contestação e de relação com o mundo . Além

diss, a linguagem representa a libertação e a manifestação do ser que é capaz de transcender e limitar os paradoxos da existência.

O Terceiro Espaço, como entrelugar representa os novos meios de expressão, o palco de encenação demoníaca que encena as deliberações cruéis e os paradoxos entre a vida e o horror da morte, bem como revelam a abstração do homem de si mesmo. Assim, a estética demoníaca também reside em obras que questionam o ser e articulam possibilidades de existência, porém que vigoram no entrelugar, no espaço transgressor além do bem e do mal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção deste trabalho foi em identificar os parâmetros teóricos, temáticos e estruturais que constituem a estética demoníaca. A concepção artística, desta forma estética, consiste em desvelar os esquemas de dominações, referentes aos procedimentos de criação da obra de arte. Observou-se que a obra, que compartilha desta proposta, se torna uma denúncia e um ato de transgressão. E, em decorrência, a experiência estética amplia os sentidos e o efeito desconcertante da existência em arte e do mundo às avessas pelas temáticas que trafegam entre o horror e a repugnância. O discurso artístico se evidencia, então, pela reflexão acerca da morte, do infernal, do corpo putrefato, da crueldade, do delírio, do perverso, do lascivo, do choque, do violento e da angústia da existência humana.

A partir da tese de Baudrillard (1985, p.6) foi permitido afirmar que, na dinâmica de dominação, o coletivo passou a fazer parte das estatísticas, sendo nomeado de massa, numa tentativa de uniformização e standardização das identidades. As esferas de poder instauraram sua dominação por meio de ações que visam à descrença na autonomia e na individualidade do homem. O sistema criou uma ordem de padrões estratégicos que se manifestam sutilmente e foram absorvidas pelas instâncias do cotidiano, tais como: a propaganda e a produção midiática; a espetacularização das catástrofes; a simulação do otimismo triunfante; a relação do homem com a máquina na era cibernética informacional; a tendência de acumulação e consumo; a higienização do corpo; a erotização do feminino; a supremacia androgênica; a artificialidade da ambiência; a negação da morte e a coerção sexual. A respeito da estratégia dominante, Pierre Bordieu, em seu livro, *A Dominação Masculina* (2003, p.8-9) comenta que: é surpreendente a facilidade com que a ordem estabelecida pelas relações de dominação, em que prevalecem os privilégios e injustiças, ainda seja perpetuada. Por consequência, condições de existência intoleráveis continuam a ser vistas como aceitáveis e naturais. Isso resulta em permanente submissão social e ocorre por meio da violência simbólica. Esta seria uma espécie de coerção suave, insensível e invisível exercida pelas vias da

comunicação e do conhecimento. A violência simbólica é introjetada de forma que o contexto social não reconheça os mecanismos de manipulação.

Assim sendo, na pesquisa teórica acerca das abordagens contemporâneas, identificou-se que, tanto na arte, quanto na vida em sociedade, as formas de dominação estão inseridas no *modus vivendi* capitalista e global. Nesse processo, o excesso de simulacros, da realidade televisionada, resulta na anulação dos significados, no esvaziamento dos sentidos, no amortecimento das gravidades, dos cenários trágicos e, dos eventos tortuosos da humanidade.

Para se libertar destes esquemas, foi visto que, para Nietzsche (2002, p.119), o homem, para se libertar das amarras morais, deve negar as limitações e, corajosamente, assumir o estado de transgressão. Quando o sujeito transcende a instância moral passa a vivenciar a sua sombra e experimenta a liberdade dionisíaca e demoníaca.

Nesse contexto, do sujeito tomado pelo ímpeto dionisíaco e transgressor, verificou-se que a arte opera como recurso libertário que transcende as concepções de belo, assim como do bem e do agradável. Ela se situa além do bem e do mal. E, por isso, a estética demoníaca prevalece em manifestações artísticas que consagram o delírio dionisíaco e a transgressão.

Durante o processo de pesquisa, foi observado que o demoníaco desfigura a realidade, por meio de expressões plásticas ou discursivas que descontroem o senso comum, revelam os potenciais proibitivos, retratam as vozes da coerção, rompem com a moral, manifestam as cenas evitadas pela mídia, revelam as perversões e liberam o desejo. Com base nesses aspectos, foram avaliadas as obras de Farnese de Andrade e de Carlos de Brito e Mello, cujas temáticas equivalem às acepções estéticas demoníacas e se realizam através da exaltação da natureza, do animalesco, do obscuro, do dionisíaco, do orgástico, do grotesco, do desformado, do desconcertante, do violento, do ímpeto de morte, do estranhamento e do abismal.

Nesse sentido, foi percebido que o objeto artístico de natureza demoníaca, expressa, na dimensão temática, estrutural e interpretativa, as possibilidades de desconfiguração do real por meio da evocação dionisíaca, do retrato do mal, da transgressão, da ameaça e da angústia, assim como através da representação dos

mecanismos de dominação. Por esses fatores, a estética demoníaca foi reconhecida como recurso, político, visual e plástico que critica a relação do homem, inserido na sociedade capitalista.

Outro aspecto identificado foi que a estética demoníaca transita pelo entrelugar, contempla as incertezas da existência e convive no estado do devir. Segundo Delleuze (1974, p.14), o devir consiste na continuidade do avesso que abarca todos os níveis de profundidade; os paradoxos. O entrelugar seria a dimensão do devir, um Terceiro Espaço que “[...] irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado [...] não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (BHABHA, 1998, p.66).

O presente trabalho concebeu a estética demoníaca como manifestação da incerteza e do devir que coexistem no entrelugar e dialogam com a condição de existência na era contemporânea. No entrelugar, o homem saiu de sua estrutura comum para transitar no plano das possibilidades. Nesse estado, o indivíduo percebe a angústia, a incerteza, a descontinuidade e a aproximação da morte e, por isso, amplia os sentidos de ser e de ser- no-mundo. As obras analisadas de Farnese de Andrade, juntamente com o discurso de *A Passagem Tensa dos Corpos*, tornaram-se, a partir da leitura demoníaca, exemplos de objetos que se realizam como sugestões deformadas, plásticas ou textuais, de afirmação artística do entrelugar.

Durante a pesquisa as dificuldades enfrentadas se justificam pela proposta da estética demoníaca ser uma abordagem pouco discutida. No processo de construção teórica, a metodologia de pesquisa bibliográfica consistiu em um estado de devir. Sabíamos onde chegar, mas o caminho se tornou um labirinto de possibilidades. Na incerteza do próprio processo, foram realizadas camadas e camadas de leitura e escritura que resultaram nessa dissertação. Entretanto, a estética demoníaca como objeto de estudo não se esgotou nessa pesquisa, mas abriu possibilidades de outros desdobramentos que podem ser articulados no doutorado.

Depois da formulação teórica e do estudo das obras de arte, a pesquisadora transita na possibilidade de se aprofundar nos limites e nas especificações formais dos

efeitos estéticos da estética demoníaca. Para isso, avalia-se a ampliação do corpus teórico e a elaboração de um *corpus* visual e discursivo que englobe produções artísticas que estão além da pintura e escritura.

Desse modo, a dimensão dessa pesquisa pode ser ampliada, podendo a estética demoníaca, ser identificada em contextos de ciberarte, video-instalação, performance, instalações e imersões virtuais. A intenção é que o estudo sobre a estética demoníaca seja aprofundado, na busca em afirmar essa teoria ou recurso reflexivo como o encontro entre as condição de existência contemporânea, o discurso e a manifestação artística.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia – Inferno**. São Paulo: Ed. 34, 1998,.
- ALVES, Castro. **Espumas flutuantes**. São Paulo: Vol. 3. Ateliê Editorial, 1997.
- AGABEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?**. Chapecó: Ed. NBEU, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1998.
- ARTAUD, Antonin. **Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. **O Pesa-Nervos**. . Lisboa: Hiena, 1991.
- _____. **A Arte e a Morte**. . Lisboa: Hiena, 1985.
- ARISTÓTELES. **Dos Argumentos Sofísticos, Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1972.
- AUMONT, Jacque. **A imagem**. São Paulo: Ed. Papyrus, 2002
- BACHELARD, Gaston. **Bachelard Vida e Obra**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1996
- _____. **Escritos sobre Arte**. São Paulo: Ed. Imaginário, 1998.
- _____. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda, 1991.
- _____. **À sombra das massas silenciosas: o fim social e o surgimento das massas**. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1985
- _____. **Power Inferno**. Ed. Sulina, Porto Alegre, 2002.
- _____. **A arte do desaparecimento**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1997.
- _____. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- _____. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

- _____. **La Transparencia del mal – Ensayo de los fenômenos extremos.** Barcelona: Ed. Anagrama, , 1990
- _____. **Senhas.** Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2001.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal.** Trad. de Suely Bastos. Porto Alegre: Ed. LP&M, 1989.
- _____. **O Erotismo.** Porto Alegre: Ed. LP&M, 1987.
- _____. São Paulo: Ed. Ática, 1993.
- BARTHES, Roland. **El obvio y lo Obtuso – imagenes, gestos, voces.** Barcelona: Ed. Paidós, , 1986.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BAUMAM, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- _____. **Vida Líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.
- _____. **Documentos de Cultura – Documentos de Bárbarie – escritos escolhidos.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1986
- BLANCHOT, Maurice. **O Livro Por Vir.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. **Anjos caídos.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro: Ed. Bertran Brasil, 2003.
- CAIAZZO, Cinzia. **Goya.** Trad. Monica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. (Coleção Grandes Mestres, v.14).
- _____. **Bosch.** Trad. Simone Novaes Esmanhotto. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. (Coleção Grandes Mestres, v.19).
- _____. **Rembrant.** Trad. Simone Novaes Esmanhotto. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. (Coleção Grandes Mestres, v.7).
- CHEVALIER, J. **Diccionario de los Símbolos.** Barcelon: Herder, 1986.
- COSAC, Charles – **Farnese (Objetos) –** São Paulo: Ed. Cosac Naif , 2005.
- DIAS, Rosa. Nietzsche **A Vida como Obra de Arte.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.

- DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia?**. São Paulo: Ed. Centauro, 2005.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Ed. EBooksBrasil, 2003.
- DELEUZE, GILLES. **A Lógica do sentido**. SP: Ed, Perspectiva, 1974.
- DONDIS, A. Donis, **A Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.
- DUFRENNE Mikel. **Filosofia e Estética**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- ECO, Umberto. **A História da Feiura**. São Paulo: Ed. Record, 2007.
- _____. **Obra Aberta**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Lisboa: Ed. Arcadia, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1987.
- _____. **Microfísica do Poder**. E São Paulo: Graal, 2006.
- _____. **A História da Sexualidade: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1999.
- FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GANDRA, José Ruy, **Edward Munch**. Coleção Gênios da Pintura. São Paulo: Ed. Abril, v. 12, 1980.
- GUIDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2009.
- GOODMAN, Nelson. **Linguagens em Arte – uma abordagem a teoria dos símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. Gradiva, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Trad. Antonio Feliciano de Castillo. Versão para eBookBrasil – Universidade de Aveiro, www.dlc.ua.pt, 2003.
- HARAWAY, Donna. **Antropologia do Ciborgue – As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Ed. Autentica, 2013.
- HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da Estética da Mercadoria**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. **O ser e o tempo – parte I**. São Paulo: Ed. Vozes, 2005.
- _____. **O ser e o tempo – parte II**. São Paulo: Ed. Vozes, 2005.

- _____. **Que é uma coisa?**. São Paulo: Edições 70, 1987.
- _____. **Língua de tradição e Língua Técnica**. São Paulo: Ed. Passagens, 1970.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1990.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto – A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Trad. Herbert Caro. Disponível em: www.libertarianismo.org. Acessado em: 10/06/2015
- MELLO, Carlos de Brito e. **A passagem Tensa dos Corpos**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2009.
- MELO, Hygina Bruzzi de. **A Cultura do Simulacro – Filosofia e modernidade em J. Baudrillard**. São Paulo: Ed. Loyola, 1988.
- MICHELLI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. trad." Erwin Theodor – eBooks Brasil - 2006. <http://www.ebooksbrasil.org/> - acesso em: Dezembro de 2014
- _____. **A Visão Dionisíaca do Mundo e Outros Textos de Juventude** trad." Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes – 2001, Rio de Janeiro <http://www.verlaine.pro.br/nascimento/visaodionisiaca.pdf> - acesso em: 16/04/2015
- _____. **Além do Bem e do Mal**. (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2002.
- _____. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Ed. La Fonte, 2012.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia de Arte**. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- _____. **Heidegger & Ser e Tempo**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.
- PAULHAN, Jean . **O Marquês de Sade e a sua cúmplice seguido de Portugal em Sade, Sade em Portugal**. Trad. Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Ed. Hiena, Portugal, 1992.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura (através de textos comentados)**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

RIMBAUD, Arthur. **Uma Estadia para o Inferno, Poemas Escolhidos, A carta do Vidente**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

RODRIGUES, Maria Aparecida. **Angústia Selvagem**. Ed. Kelps, Goiânia, 2011.

ROSENFELD, Denis L. – **Retratos do Mal** – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.

ROSENKRAZ, KARL. **Estética de lo Feo** . Traducción y edición de Miguel Salmeron Julio Ollero Editor, Coleccion Imaginarium n. 5, 1992 .

SALZTEIN, Sônia e ROELS, Reynaldo. **O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand**. São Paulo: MASP, 1998

SADE, Donatien-Alphonse-François. **JUSTINE ou As Desgraças da Virtude**. Trad: Edmond Jorge, Ed. Entrelivros Cultural, 1997.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?**. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

SENA, André de. **Visões do ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico**. Editora Universitária UFPE, 2011.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. SP: Ed. LPM, 1986.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna** – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.

STRATHERN, Paul. **Heidegger em 90 minutos**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004.

Artigos:

GONTIJO, Fernanda Belo. **O apolíneo e o dionisíaco como manifestações da arte e da vida. Existência e Arte**, Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estéticas e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, ano II, nº II, jan./dez. 2006. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/> Acesso em: 14/05/2015

PAES, Carolina Casarin (UNICAMP). **O apolíneo e o dionisíaco no pensamento de Nietzsche**. 2º Encontro de Diálogos Literários. Grupo de Pesquisa em Diálogos Literários, Colegiado de Letras da UNESPAR/Campus de Campo Mourão, www.diálogosliterários.wordpress.com – Acesso: 16/04/2015

QUINTILIANO, Ângela Maria Lucas. **De Hades ao Diabo: uma reflexão sobre os significados as imagens no imaginário pós-moderno da figura do diabo.** - PUC SP <http://www.mackenzie.com.br/> - Acesso em: 11/05/2015

MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. **O demoníaco na literatura [online].** Campina Grande: EDUEPB, 2012. 290 p. ISBN 978-85-7879-188-9. Available from scielo books <http://books.scielo.org>. Acesso em: 15/05/2015

MARIANI, Caio. **Apolíneo e Dionisíaco.** 2013. Disponível em: <<http://www.afilosofia.com.br/post/apolineo-e-dionisiaco/392>>. Acesso em 18/05/2015