

III. VARIA

A Literatura e as artes, hoje: o texto abjeto, a arte da dor e da violência

Solange Ribeiro de Oliveira
UFOP/UFMG

Tempo não é, senhora, de alvoradas.
Nem de coisas afins, toques, clarins.
Antes, de baionetas nas muradas.

Hilda Hilst, *Quase Bucólicas – Exercícios*

Em ensaio sobre a poesia portuguesa experimental, iniciada na mítica década de 60 do século passado, E. M. de Melo e Castro menciona a publicação, em 1982, das *Poesias Completas* de Alexandre O'Neill, com estudo introdutório de Clara Rocha. Essa pesquisadora aponta uma coincidência entre o proposta de O'Neill e a do Surrealismo, pois vê em ambas a busca de uma libertação total do homem e da arte. Melo e Castro não endossa inteiramente esse juízo, por considerá-lo demasiado genérico. Para ele, a prática textual do poeta inscreve-se em outro projeto, o da poesia jocosa e arcádica do século XVIII. Tendo como modelos, não o belo e o bom, mas o feio e o desagradável, essa poesia remonta à dos cancioneiros medievais portugueses, com seu forte vezo de crítica social. Segundo Melo e Castro, O'Neill, descendente dessa linhagem, foge ao "spell" pessoano (pelo menos ao Pessoa da poética sebastianista, centrada nos grandes mitos nacionais) e vincula-se a uma outra maneira de ser portuguesa, "sem idealismos nem complexos", de onde "os grandes heróis desaparecem, para projetar a humanidade vulgar e anônima". Esse, o sentido da expressão "morte textual de D. Sebastião", mencionada no ensaio de Melo e Castro – morte emblemática, manifestada na vertente experimental da arte portuguesa. Vista dessa forma, a poesia de O'Neill constitui "um dos atos textuais em que o Portugal concreto de hoje está mais dolorosa e humoradamente

presente”.¹ Dito isso, Melo e Castro, a título de ilustração, cita brevemente o poema “Balada da Ameixa Seca”, datado de 1981, antes de passar a outros aspectos da atual poesia portuguesa de invenção.

De minha parte, julgo interessante voltar à “Balada”, onde a voz poética parece recomendar a ingestão da fruta como remédio para o mais prosaico dos males, a prisão de ventre. O assunto ostensivo do poema – uma “receita” para a eliminação de fezes retidas – pode, em outro nível, ser lido como um alerta contra uma visão saudosista do passado português: a fixação num momento histórico há muito superado constitui as “fezes” a ser eliminadas. Na visão do poeta, só depois de purgar o culto nostálgico à era das grandes navegações, Portugal poderá conquistar seu lugar, e o de sua produção artística, no mundo contemporâneo. A citação de algumas estrofes da “Balada” atesta a possibilidade dessa leitura:

Encostado ao sobreiro ou ao ficheiro
“Noss’povo” já nada tem de marinheiro.

Sua tripa, represa, é trabalhosa.
Sua prosápia já só é má prosa.

Portugal – do-casqueiro à Europa-das-latas
manda cortiça, vinho, diplomatas.

Espera contrapartidas: sol-e-vistas
é cartaz que atrai muitos turistas.

Mas com a ameixa seca – coisa pouca! –
é que pode acordar sem amargos na boca.

Vai à mercearia e compra ameixa seca.
P’ra o intestino a ameixa é levada da breca!

Em outro poema “A Força do Hálito”, O’Neill volta a tratar de assuntos desagradáveis, como maus odores em certas partes da anatomia humana. Cito alguns versos

A força do hálito é como o que tem que ser.
E o que tem que ser tem muita força.
(.....)

¹ MELO E CASTRO, 1984, p. 52-54.

Virilhas colaborando com parentesis ou cedilhas
são autênticas (e sem hálito) maravirilhas.
Quando muito alguns pingos nos refegos, nas braguilhas,
amoniacal bafor que suporta sem dor
aquele que está ao rés de tal teor.

Mas o mau hálito é pior que a palavra
sobretudo se não for da tua lavra.

Como na “Balada da Ameixa Seca”, a referência a aspectos da economia corporal geralmente ignorados pelo discurso convencional tem um objetivo retórico, a denúncia a algo condenado pela voz lírica. No mesmo sentido, “A Força do Hálito”, de 1969, evoca dois versos do soneto 130 de Shakespeare:

Há perfumes que agradam muito mais
Que o hálito exalado pela amada.²

Lida em seu contexto literário global, a menção ao hálito nada perfumado da dama shakespeariana também tem uma função retórica, a desconstrução da imagem idealizada da amada petrarquiana, parte de um apelo à renovação da poética renascentista.

Nos textos de O’Neill, julgo particularmente instigante a óbvia afinidade com o abjeto, complexo conceito psicológico, filosófico e lingüístico desenvolvido por Júlia Kristeva, ou, para usar a denominação do poeta brasileiro Glauco Mattoso, com o texto *coprofágico*,³ cujo sentido literal se associa ao modo de alimentação de certos insetos e aves, que se nutrem de esterco. Semelhante ao coprofágico, o abjeto remete aos elementos – particularmente corporais, como excrementos ou excreções – considerados impuros ou impróprios para exposição ou discussão em público, por ameaçarem o senso de decoro e higiene. Quando trabalha nesse campo, o artista esquece a dimensão vertical do imaginário, tipicamente ilustrada pela catedral gótica, com suas conhecidas conotações de ascensão espiritual. No extremo oposto, o abjeto privilegia a dimensão horizontal,

² Tradução da autora de

*And in some perfumes there is more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.*

³ Cf. MATTOSO *apud* MASSI, 1991, p. 170.

associada ao homem enquanto ser animal, preso à terra e a processos escamoteados no trato social, como a defecação e a deterioração do corpo. A teoria do abjeto, desenvolvida no texto clássico de Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'Abjection*, encontra um precursor importante em George Bataille, cuja *Histoire de l'Oeil* é uma citação obrigatória em estudos sobre o assunto. Em esboço de outro texto, *L'erotisme*, datado de 1950, Bataille explora o que me parece uma variação do contraste vertical/horizontal: a oposição entre o que o autor considera como dois rostos, dois pólos da figura humana, ligados por relações de oposição e correspondência: um rosto oral, centrado na boca e nos outros órgãos faciais, e um rosto do sacro, cujo eixo situa-se no ânus e nos órgãos genitais. O último “rosto” seria a figura oculta do primeiro, sua imagem noturna e réplica perversa, que interroga a identidade do homem naquela parte do corpo geralmente coberta.⁴ Para Bataille, boca e ânus estão aptos a exercer atividades contraditórias, passíveis de se transferirem de um a outro pólo, num “vaivém orgânico”, revelado em certas práticas eróticas. Bataille ilustra a relação entre os dois orifícios, boca e anus, com uma foto retirada de arquivos policiais do século XIX. Mostra um homem nu, visto de costas, com as nádegas tatuadas como se constituíssem as faces de um rosto: o rego sugere o nariz, e o ânus, a boca, rodeada de “bigodes” tatuados na pele. No mesmo sentido, Bataille reproduz uma ilustração de outra figura monstruosa, remanescente de criaturas míticas da Antigüidade, como certas divindades da linhagem dos acéfalos. O monstro tem a cabeça no centro do corpo e uma caveira no lugar do sexo. O deslocamento do órgão humano mais elevado para as partes baixas do corpo, além de reforçar a idéia de um segundo rosto, sugere a aproximação entre o ideal e o abjeto. No entender de Bataille, as formas materiais – com destaque para as do corpo humano – constituem um lugar privilegiado, pois nele repercutem os desastres periódicos que assolam a humanidade, como cataclismos, irrupções de demências populares, rebeliões, matanças revolucionárias. Daí decorrem, possivelmente, representações aterradoras, figuras horripilantes, como as cabeças monstruosas, com dentes que brotam diretamente do crânio, presentes em algumas telas de Picasso, ou a aterrorizante feiúra de certas figuras de Dalí. Ao contrastá-las com a

⁴ Para o estudo desses e outros aspectos da obra de Bataille, cf. MORAES, 2002, p. 205-207, 210, 214-216.

harmonia da tradição clássica, Bataille, numa referência sombria à nossa época, afirma que essas formas da arte representam com frequência o principal sintoma dos grandes transtornos nas sociedades humanas.

Nos anos de 1980 e 1990, aspectos da economia corporal incluídos na categoria do abjeto pipocaram no trabalho de muitos artistas plásticos, como Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Paul McCarthy, Gilbert and George e Robert Gober. Para a popularização do rótulo “Arte Abjeta” atribuído a criações desse tipo, muito contribuiu a exposição denominada *Arte Abjeta: Desejo e Repulsa na Arte Norte-Americana*, realizada no Whitney Museum de Nova York em 1993.

Hoje, o estudo do abjeto continua a propiciar reflexões instigantes, particularmente sobre o sentido da palavra “arte” no período contemporâneo – o longo corte cronológico iniciado nos anos de 1960. O abjeto, mais atuante do que nunca, fez-se presente, por exemplo, na XXVII Bienal de São Paulo, na obra de Antoni Miralda, *Sabores y Lenguas*: um conjunto de pratos variados, em sua maioria contendo representações de iguarias de diferentes partes do mundo. Entre as “comidas”, constavam fotos de seios e nádegas, possibilitando trocadilhos visuais com diferentes sentidos da palavra “comer”. Misturadas a todas essas “iguarias”, havia também pratos com mini-esculturas de fezes, cuidadosamente formatadas em espiral. A inusitada mistura de excrementos com sugestões alimentares e eróticas, além de propiciar reflexões muito variadas, lembrava os dois extremos da cadeia alimentar, como no rosto sacral analisado por Bataille. Não há como esquecer, aqui, um trabalho semelhante, no campo da Literatura. Refiro-me ao conto *The Suffering Channel (O canal sofredor)*, do norte-americano David Foster Wallace, cujo protagonista é um escultor que se dedica a esculpir caprichosamente as próprias fezes. O conto descamba para o cômico, quando, forçado pela esposa sedenta de fama, o artista executa uma de suas “obras” num programa de televisão ao vivo.⁵ Ainda na literatura de expressão inglesa, não é difícil citar exemplos do abjeto na poesia. Limito-me a lembrar os títulos de dois poemas, “Deep in the Genital Soup” (“No fundo da sopa genital”), de Jon Silliman, e “Scum and Slime” (“Escória e Lodo”), de John Giorno.⁶ Sirva de amostra uma estrofe do último poema, bastante típica:

⁵ A propósito, cf. STEIN, seção Books da revista *Time*, 21/06/2004, p. 65.

⁶ Para os textos dos poemas cf. HOOVER, 1994, p. 495 e 330, respectivamente.

Quero ser
imundo
e anônimo,
escória
e lodo.⁷

Não é demais lembrar que a alusão ao desagradável, ao repelente, não raro visando conduzir o leitor à rejeição de posturas literárias, sociais ou humanas, está longe de ser novidade, e nunca se restringiu a uma única forma de prática artística. Nas Artes Visuais, lembro um exemplo do gótico tardio, encontrado em Nuremberg, uma escultura cujo título, *O Príncipe deste Mundo* coincide com o cognome atribuído ao demônio por Santo Inácio de Antioquia em sua Patrística. Vista de frente, a escultura, que data de 1310, representa um homem jovem e atraente, graciosamente vestido. De costas, o corpo, nu, mostra-se corroído por vermes, em evidente decomposição. Com esse aspecto, a estátua constitui uma espécie de *vanitas*, um convite cristão à reflexão sobre a inevitabilidade da morte, a corrupção da carne e a necessidade de resistir às tentações demoníacas para alcançar a salvação eterna.

A propósito da escultura, o filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto discute o comentário de Kant: nada que inspire nojo [*Ekel*] pode ser representado realisticamente sem destruir a satisfação estética. A citação kantiana é bastante oportuna como ilustração da distância entre a estética do século XVIII e o pensamento contemporâneo. Mais do que nunca – assimilada a proposta de rejeição ao belo formulada no Manifesto Dadaísta de 1918 – seria difícil em nossos dias aceitar o julgamento kantiano e desqualificar a escultura de Nuremberg como objeto artístico, da ordem do abjeto. Além de também ter existido no passado, a arte abjeta, com sua aversão à criação asséptica e cerebral do minimalismo e do conceptualismo, é um dado marcante em nossos dias. Em oposição à arte do gosto, ela busca despertar o nojo ou a repulsa do espectador. É o que declara com

⁷ Minha tradução de

*I want to be
filthy
and anonymous
scum
and slime.*

certa obviedade Damien Hirst (certamente autoridade no assunto) a respeito de uma obra sua, a cabeça apodrecida de uma vaca. Ao comentar a afirmação de Hirst, Arthur Danto, recorrendo ao trocadilho francês, declara não acreditar na emergência de uma nova estética, na qual o gosto (*gôût*) ceda lugar ao nojo (*dégoût*). Com algum otimismo, e sem maiores explicações para seu ponto de vista, Danto prefere acreditar no despontar de uma nova apreciação de possibilidades estéticas, a qual inclui maneiras inusitadas de conceber a beleza. Efetivamente, prestigiosas galerias de arte vêm oferecendo seu aval a criações repelentes, “assinadas” por diversos artistas, embora poucos se disponham a considerá-las belas. Em episódio antológico, ocorrido em 12 de agosto de 1961, Piero Manzoni expôs na *Galleria Pescetto* de Albisola Marina noventa recipientes contendo exatamente o que o título indica, *Merda d’artista*⁸ – “obra” que também pode ser associada à ênfase conferida ao corpo do artista, na chamada *body art*. Mais de 40 anos depois, o belga Wim Delvoye, radicalizou o gesto de Manzoni. Assistido por cientistas, gastou oito anos para montar e expor no Museu de Arte Contemporânea de Lyon uma criação denominada *Cloaca*, complexa máquina de doze metros de comprimento. Constituída por grandes recipientes de vidro, e mantida à temperatura do corpo humano, a gigantesca engenhoca reproduz o processo digestivo, à base de uma sofisticada química que utiliza líquidos biológicos, catalisadores, bactérias, etc. Regularmente, por meio de um tubo vertical, *Cloaca* deposita fezes de aparência e consistência idênticas às humanas. Para justificá-la, Delvoye atribui a sua bizarra criação a categoria de “metáfora política e artística”, “obra de arte cosmopolita”, “símbolo democrático”, “crítica à sociedade de consumo”, dotada “de poder político” subversivo. Sendo o ato de defecar comum a todas as raças, sem distinção de sexo, argumenta Delvoye, aí se encontra “a fraternidade que não podemos construir com nossos cérebros”.⁹ Dentro do mesmo espírito, lembro a criação de Andrés Serrano *El cardenal*

⁸ As latinhas foram vendidas ao preço do ouro, cotação do dia, lembrando a associação entre ouro e excremento, *leitmotif* da psicanálise. Como antecessores do gesto de Manzoni, o site www.pieromanzoni (acesso em fevereiro de 2006) cita, além de textos de Bataille, *Fountain*, o urinol apresentado como obra de arte por Marcel Duchamp (1917) e *Ubu Roi* de Alfred Jarry (1896).

⁹ Cf. EICHENBERG, 2003, p. 4.

demuestra que es simplemente humano (2000), representação de um cardeal, em pose grotesca, com o manto levantado, em pleno ato de defecar. Não faltam comentários adversos a esse tipo de criação. A propósito da *Cloaca* de Delvoye, lembro o comentário de Tadeu Chiarelli, para quem a estetização dos atos de ingerir e defecar “transforma todo o sistema em mercadoria, em fetiche”. A observação é confirmada pelo fato de que Delvoye não vê problema em aderir à tirania do mercado, no próprio sistema que diz criticar: pôs à venda réplicas de seu bizarro construto. Isso envolveu uma parceria com duas empresas belgas, num projeto denominado *Cloaca Turbo*, de dimensões industriais, a ser exibida em Prato, na Itália¹⁰ “Será algo de uma ambição diabólica, grandioso, como a máquina de *O Mágico de Oz* ou a bomba atômica considerada Deus em *O Planeta dos Macacos*”, proclama o autor.

Sem chegar aos extremos de *Cloaca*, outros artistas contemporâneos vêm produzindo obras que, em graus diferentes, suscitam desagrado, repugnância ou nojo. Christian Lemmerz exhibe, em tanques, carne de porco apodrecida. Ângelo Venosa prefere carcaças e ossadas de boi, recolhidas em pastos ou matadouros. Damien Hirst expõe em recipientes de vidro mosquitos eletrocutados, corpos de tubarões, carneiros e bezerros. Esse tipo de criação não difere muito da *body art* dos artistas “corporais”, obcecados por corpos esqueléticos, sórdidos, alquebrados, torturados, *objets trouvés* tanatológicos, *horready mades*, que podem ser remotamente associados à imagem do Cristo torturado da arte bizantina, contrastante com a graça atlética de certas representações renascentistas.

Em 1999, no Museu de Brooklyn, a exposição coletiva *Sensation* incluiu inúmeros exemplos afins à *body art*. Marc Quinn exibiu um molde de toda a pele de seu corpo. Ron Mueck contribuiu com *Dead Daddy*, uma escultura de silicone, simulacro do cadáver nu de seu pai. Os irmãos Jake e Dinos Chapman apresentaram manequins de crianças que, pela forma e colorido, assemelhavam-se a personagens de histórias em quadrinhos, vagando por jardins floridos. A sugestão de graça idílica contrastava com horrendas deformações. Algumas figuras ostentavam ânus no lugar da

¹⁰ A propósito, Delvoye, na entrevista citada, declarou: “essa nova máquina será menos transparente, feita em inox, e com capacidade para consumir entre 40 e 50 quilos [de comida] por dia”. Para saciar essa fome pantagruélica, o artista contratou uma rede de pizzarias. Um novo software em estudo deverá capacitar a *Cloaca Turbo* a produzir 200 gramas de excrementos a cada 30 minutos.

boca e pênis em vez de nariz, fazendo pensar em aleijões resultantes de experiências genéticas.¹¹ Ainda mais chocantes são os *happenings* e performances violentos, envolvendo corpos reais, vivos, para flagrar ou simbolizar o traumático.

A respeito, lembro a fundamentação oferecida por críticos como Hal Foster para esse tipo de criação, na qual o corpo, sede do traumático, torna-se, em muitos casos, suporte da arte. Para Foster, a exibição de corpos monstruosos, mutilados ou torturados, cria uma base importante para o testemunho da verdade na cultura contemporânea, marcada por grandes tragédias e indescritíveis explosões de sofrimento. Seria essa a explicação para as performances do australiano Stelarc? Ele cria máquinas que funcionam como extensões da pele,¹² ou exibe seu próprio corpo nu, suspenso, mantido no ar apenas por enormes anzóis enfiados na pele e atados a fios amarrados no teto da galeria de arte. Não faltam outros espetáculos construídos a partir da exploração da dor. Para realizar *Shoot*, em 1971, Chris Burden, submeteu-se a levar um tiro no braço dentro de uma galeria. No mesmo ano, em *Escalade non anesthésiée*, a artista

¹¹ SELINGMAN SILVA (1999, p. 8-15) cita o verdadeiro boom de obras, exposições e catálogos inspirados na evolução da Biologia e da Genética, também relacionados com o corpo e a violência. Entre elas: a exposição e o catálogo *Object Art* do Whitney Museum (New York, 1993); a exposição ocorrida em 1995 em Berlim, que originou o catálogo *Gewalt/ Geschäfte. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung*. Uma das mais importantes exposições sobre a história da representação do corpo ocorreu na *Hayward Gallery* de Londres em 2000/2001, *Spectacular Bodies* (cf. Kemp, Martin & Wallace, Marina. *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2000). Na Alemanha, a exposição do médico Gunther von Hagens *Körperwelten* apresenta com sucesso sua coleção de “esculturas” feitas com cadáveres humanos e conservada por um método semelhante à plastificação. Uma dessas “esculturas” segura na mão a sua própria pele, com altivez, na tradição dos tratados de anatomia desde o século XVI. Vale lembrar o subtítulo desta exposição: *Die Faszination des Echten*, “a fascinação do autêntico”.

Segundo o crítico, trata-se de testemunhos de uma atração mórbida de nossa sociedade e de uma “crise do corpo”, “da vida” ou “do real”.

¹² Como uma esclarecedora história da pele, de suas metáforas e usos, Sellingman-Silva cita Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999).

francesa Gina Pane subia e descia uma escada com lâminas no lugar dos degraus. No Brasil, escolho como exemplo a performance sobre o machismo conduzida em 2006 na 27ª Bienal de São Paulo pela italiana Monica Bonvicini. O espetáculo não pode ter sido indolor para os quatro homens que o encenaram: com a cabeça, os pés e o pênis, quebraram partes de paredes. Nesse campo, nenhuma performance supera as do austríaco Rodolfo Schwarzkogler, que, supostamente, morreu em 1969 em consequência de ter fatiado o próprio pênis. Algumas dessas performances auto-destrutivas, com forte elemento de *mise en scène*, tornam-se objeto de lendas, dificultando a apuração de seu conteúdo real.¹³

Numa linha semelhante, o teatro contemporâneo encena contundentes representações de violência. Limito-me a exemplificá-las com as peças de Edward Bond – *Lear* (1971), *Coffee* (1995); *Eleven Vests and Tuesday* (1997); *The Crime of the Twenty-First Century* (1999) – e, especialmente *Saved* (1961), que inclui uma cena de apedrejamento de um bebê. Para Bond, a violência se associa à injustiça, e floresce como um “objeto de consumo barato”, produto de uma sociedade capitalista.¹⁴

Não é difícil respirar outros exemplos da “arte da dor”¹⁵ e da violência, dos tipos mais inesperados. Na bienal do *Whitney Museum* em 2002, uma das obras mais populares, de autoria de Steven Vetiello, foi uma gravação feita em 1999 dos sons do Furacão *Floyd* no exterior do nonagésimo primeiro andar de uma das torres do *World Trade Center* em

¹³ Na verdade, discute-se a *causa mortis* de Schwarzkogler. Fotografias da performance mostram o artista com o órgão sexual envolvido numa faixa ensangüentada. Entretanto, segundo alguns, a história da auto-castração não passa de lenda. Schwarzkogler teria simulado a mutilação. Sua morte ocorreu após a queda de uma janela, talvez proposital, em decorrência de uma depressão.

¹⁴ *The Oxford Companion to English Literature*. DRABBLE (Org.), 1985, p. 116.

¹⁵ A propósito, lembro a exposição *Dor, Beleza, Forma*, realizada na Estação Pinacoteca de São Paulo, em julho e agosto de 2005, paralelamente ao 44º Congresso Internacional da Associação Internacional de Psicanálise, no Rio. A partir de noções freudianas, a exposição focalizou a relação entre a dor e a produção artística brasileira. Reuniu cento e vinte e uma obras de artistas, incluindo Antonio Dias, Flávio Shiró, Ivan Serpa, Oswaldo Goeldi, Rubens Gershman, Siron Franco, Farnese de Andrade, Iberê Camargo, Cildo Meirelles, Leonilson e Nazareth Pacheco. Cf. *Folha de São Paulo, Mais!* 24/07/2005, p. 5.

Nova York. A propósito, cresce a cada dia o número de obras inspiradas pelo 11 de Setembro. É bastante típico o óleo de Jennifer Bartlett, representação das torres do edifício se desintegrando numa geometria colorida. Dentro do mesmo tema, o compositor Karheinz Stockhausen chegou a proclamar o ataque terrorista “a maior obra de arte de todos os tempos”.¹⁶ Como ocorre com tanta frequência na problemática arte contemporânea, a observação poderia ser questionada. Entretanto, se preferirmos a ótica de Foster, teremos de admitir que alguns registros do 11 de setembro podem ser realmente vistos como espetáculos belos e aterradores, que beiram o sublime. Sem dúvida dão testemunho de trágicas vivências, que mudaram a história do planeta.

Por outro lado, não podemos esquecer que, como o abjeto, a exibição da dor e da violência não constitui uma invenção contemporânea. As artes, incluindo a literatura clássica – basta aqui pensar na *Ilíada* – nunca refugaram essa temática. Durante séculos, a arte visual cristã (como a Literatura) explorou obsessivamente o martírio de Cristo e dos santos. O século XVIII trouxe à luz as obras de H. Füssli, com suas representações de pesadelos. O título da série “Os graus da crueldade”, de Willian Hogarth, não deixa dúvidas sobre seu tema. Goya e Rubens tampouco se esquivaram à representação da violência, algumas vezes em associação com o abjeto. No *Saturno* de Goya o deus agarra um dos filhos e, com a boca, dilacera-o. A tela mostra os restos ensangüentados do corpo da criança, com um dos tocos já introduzido na boca escancarada do gigante.

Entretanto, nas criações contemporâneas, diversamente do que ocorreu na arte tradicional, a encenação da dor quase nunca visa à identificação com a vítima. Talvez por isso desperte a perplexidade de pensadores como Jean Galard. Em *La Beauté à Oustrance, Reflexions sur l'Abus Esthétique* o filósofo debruça-se sobre a representação do horror, como testemunho ou como obra de arte. Discute a crueldade no teatro, a volúpia do trauma, da destruição, da catástrofe. Inquieta-o sobretudo a associação entre a beleza e o terrível. No mesmo sentido, parte da crítica internacional manifesta-se negativamente sobre certas fotos de Sebastião Salgado, por ver nelas o embelezamento do horrendo.¹⁷

¹⁶ DANTO, 2003, p. 18.

¹⁷ A propósito, cf. COLI, 2005, p. 6.

Diante da abundância e ubiqüidade da arte da dor, como da criação abjeta, do texto coprofágico e de seus congêneres, uma pergunta recorrente não se deixa calar: qual o objetivo de tudo isso?

Como explicar, ademais, o compulsivo interesse pela experimentação de materiais inusitados, em intensidade inimaginável por artistas de outros tempos? Incansavelmente, em busca do sentido artístico, criadores contemporâneos recorrem a suportes incomuns, como matéria orgânica, de homem ou de animal, sangue humano, até de barata, pele humana, esperma de polvo... A pintora Chris Offeli opta por excremento de elefantes, Barton Benes mistura cinzas de vítimas da aids a seus pigmentos; Lenilson aplica ao papel seu sangue soro-positivo. Kiki Smith chega a organizar uma paleta de fluidos corporais: suor, urina, sêmen, pus, baba, saliva, fezes, vômito. Um possível objetivo desses e outros procedimentos seria lembrar, especialmente ao habitante dos grandes conglomerados urbanos, tão distanciado da natureza, a sua corporeidade. Por outro lado, como quer Adorno, em posição semelhante à de Hal Foster, a presença de sangue, bem como de outras sugestões de violência, visa talvez alertar contra uma “iminente recaída na barbárie”, lembrando que “o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror”. Coerente com esse propósito, a exploração da dor, da violência, ou do abjeto, não leva o espectador à empatia, antes, inspira-lhe repúdio, “horror ao horror”. Certamente por isso, Adorno prefere esse tipo de arte à estetização da brutalidade e á adoção do eufemismo: segundo o filósofo, contribuiriam para a assimilação e esquecimento de atos contra a humanidade, compactuando com eles.¹⁸

Numa ordem semelhante de idéias, a arte contemporânea manifesta às vezes um claro objetivo político. Em 2005, a *Estação Pinacoteca* de São Paulo abrigou a exposição *Dor, Forma, Beleza*, co-assinada por um crítico de arte e um psicanalista – Olívio Tavares de Araújo e Leopoldo Nosek, respectivamente. A exposição documentava a forma como a arte contemporânea brasileira vem lidando com os traumas deixados pelo movimento militar de 1964, pelo desastre do Césio em Goiânia, pela Aids e pelo ato terrorista do 11 de Setembro. Mais de três décadas antes, em 1970, a exposição *Do Corpo à Terra*, realizada em Belo Horizonte incluiu

¹⁸ Cf. FABRINI, 2002, p. 174, 180. O autor remete aos textos de Adorno, 1995a e 1995b.

várias referências à repressão durante o regime militar. Cildo Meireles exibiu seu *Totem Monumento*: uma estaca em chamas, com galinhas vivas pendentes. Artur Barrio apresentou *Trouxas*, uma série de embrulhos ensangüentados, simulando pedaços de corpos, distribuídos em espaços urbanos. Do outro lado do mundo, uma motivação política semelhante informa a criação de Richard Hamilton, artista-guerrilheiro irlandês. Nos anos de 1980 e início dos 1990, Hamilton, detido pelos ingleses, pintou três imagens – *The State* (O Estado), *The Citizen* (O Cidadão) e *The Subject* (O Vassalo) – nas paredes de sua cela, salpicando-as com o próprio excremento.¹⁹ A figura denominada *The Citizen*, representava um membro da IRA (Irish Republican Army, Exército Republicano Irlandês). Envolto num cobertor, cercado por seus asquerosos “ornamentos”, e com uma expressão sofredora, a figura do guerrilheiro sugere a repulsa à presença inglesa na Irlanda do Norte.

Por muito repelente que seja essa espécie de produção, e por muito que se preste a “criações” oportunistas, ou ao questionamento de sua natureza enquanto arte, não há como discordar de Adorno: a exploração do feio, do desagradável, ou do aterrador e do doloroso, serve à denúncia da opressão e da violência onipresentes no mundo contemporâneo, oferecendo um testemunho memorável dos absurdos aos quais, inexplicavelmente, vamos sobrevivendo.

¹⁹ A propósito, cf. *Art and Politics*, integrante do curso *Modern and Contemporary Art*, oferecido online pela *Tate Gallery*, no endereço www.tate.org.uk/ita, acesso em 20/02/ 2006.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. Educação após Auschwitz. *Palavras e sinais: modelos críticos*. São Paulo: Paz e Terra, 1995a.

_____. O que significa elaborar o passado. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995b.

BATAILLE, Georges. *Histoire de L'œil*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1967.

DANTO, Arthur. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. The Paul Carus Lectures. Illinois: Chicago and La Salle, 2003.

EICHENBERG, Fernando. Comer, beber, fazer arte. *Folha de São Paulo, Mais!* 03/08/2003.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *O Signo corporal. A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

GALARD, Jean. *La Beauté à Outrance. Reflexions sur l'Abus Esthétique*. Paris: Actes Sud, 2004.

GIORNO, John. Scum and Slime. HOOVER, Paul (Ed.). *Postmodern American Poetry*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de L'horreur. Essai sur l'Abjection*. Paris: Gallimard, 1980.

MATTOSO, Glauco. Manifesto coprofágico. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991, p. 170.

MELO E CASTRO E.M. A Herança de Pessoa ou a Vida e a Morte Textual de D. Sebastião. *Literatura Portuguesa de Invenção*. São Paulo: Difel, 1984.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

O'NEILL, Alexandre. *Poesias C006Fsmpletas, 1951-1981*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

Oxford Companion to English Literature. DRABBLE, Margaret (Org.). Oxford, New York: Oxford University Press, 5th edition, 1985.

SELINGMAN-SILVA, Márcio. Dor, terror e morte nas tradições clássica, cristã e romântica. *Insight*. Psicoterapia e Psicanálise, ano IX, n. 101, novembro 1999.

SILLIMAN, Ron. Deep in Genital Soup. HOOVER, Paul (Ed.). *Postmodern American Poetry*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1994, p. 495.

TATE GALLERY, Art and Politics, *Modern and Contemporary Art*. Disponível no endereço www.tate.org.uk/ita, acesso em 15 de janeiro de 2006.

Resumo

O artigo analisa textos do poeta português Alexandre O'Neill, como exemplos de continuidade com a poesia jocosa e satírica do século XVIII, voltada, não para o belo e o bom, mas para o feio e o desagradável. Enfatizam-se afinidades dessas e de outras manifestações literárias com a arte abjeta e com a exploração da dor e da violência em performances e nas artes visuais. Discutindo a relação entre essas criações atuais e a arte do passado, o artigo conclui com uma reflexão sobre a função retórica das produções analisadas no mundo contemporâneo.

Abstract

The text discusses two texts by the contemporary poet Alexandre O'Neill as instances of a continuity with XVIIIth-century Arcadian and jocular Portuguese poetry, which drew its inspiration not from the good and the beautiful, but from the ugly and the unpleasant. Affinities of these and other literary manifestations with abject art and with the exploration of pain and violence in performances and in the visual arts are also underlined. Discussing the relation between such present-day creations and past art, the essay ends up with a reflection on the rhetorical role of this kind of production in the contemporary world.