

No círculo da abjeção¹

Lucien Massaert

Professor titular de desenho na Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles e editor responsável das edições La Part de L'Œil.

Resumo. este artigo apresenta a reflexão acerca do monstruoso e do informe a partir da elaboração da forma, como um jogo de diferenças e fronteiras que podem ser borradas na representação. São analisadas diversas obras para pensar como surgem o informe e o monstruoso, considerando-se a abjeção para além do desgosto ou do horror e possibilitando o reconhecimento de uma estrutura da pintura.

Palavras-chave. pintura, abjeção, informe, monstruoso.

In the circle of abjection

Abstract. this paper presents a reflection on the monstrous and the formless from the elaboration of the form, as a set of differences and boundaries that can be smeared on the representation. Several artworks are analyzed to consider how the formless and the monstrous appear, considering the abjection beyond disgust or horror and allowing the recognition of a painting structure.

Keywords. painting, abjection, formless, monstrous.



Pintura significa o arranjo estrutural dos procedimentos: a articulação do plano e da profundidade, o jogo do acima/abaixo das camadas, o trabalho da espessura em sua materialidade, o deslocamento e a operação das descontinuidades, os processos de apagamento e de transformação ou ainda o jogo das diferenças, dos limites, das fronteiras. Este último é o objeto do presente texto.

1. As obras

Gostaríamos de tentar articular uma estrutura que nos parece fundamental para compreender os desafios e o funcionamento de qualquer obra pictórica ou escultórica. Ainda, nos propomos amarrar essa estrutura no registro do real, registro que permanece com frequência oculto atrás das dimensões imaginárias e simbólicas do trabalho pictórico.

A dificuldade da empreitada é enunciada por Bataille (1973, p. 133): “este objeto em que me perco [...] que chamo de ‘desconhecido’, e que não é distinto do nada por nada que o discurso possa enunciar.”²

Partimos concretamente de três obras.

A primeira, atribuída ao Mestre de Flémalle (embora possa tratar-se de uma obra saída de seu ateliê), tem como tema um *Christ en croix entouré d'anges portant les instruments de la passion* (Cristo crucificado cercado de anjos carregando os instrumentos da Paixão). O painel, de pequena dimensão, inquieta desde o início. A ferida no lado do Cristo parece demasiadamente aberta, dela escapa um sangue muito vermelho e abundante, mas há também uma outra “emissão” radiante. A presença dos instrumentos da paixão acentua o aspecto cruel da crucificação. Este Cristo se destaca sobre um fundo azul claro onde mal se distinguem nuvens, fundo este cercado por um segundo fundo azul escuro: um céu estrelado. Paremos aí a nossa descrição. Abordaremos a análise desse quadro depois de examinar as outras obras que serão submetidas à nossa reflexão.

Com frequência insiste-se nesse ponto: *La raie* (*A raia*) de Cardin fascina. Depois de um primeiro lançar de olhos ao conjunto, o espectador, ignorando o amontoado sobre a mesa, não pode deixar de se aproximar da carne branca e disforme do peixe, esperando ler em suas entranhas alguma “verdade em pintura”. É então que, decepcionado diante deste inextrincável magma de cor, seu olhar se eleva e encontra, horrorizado, a cabeça da raia que o olha, a boca largamente entalhada, os pequenos olhos fixos. Não é este rosto em si mesmo que é horrível. A passagem sem solução de continuidade entre o interior insondável das vísceras



e a cabeça do monstro, se é um percurso virtualmente possível sobre a superfície pintada, é por outro lado proibido, no que definiremos como estrutura do quadro.

Certas obras são ditas informais, outras representativas. Outras ainda borram essas categorias e assumem uma relação perversa entre o informe e o representativo. Toda a obra de Giuseppe Penone pode ser vista sob esse ângulo.

Uma passagem de Bataille (1973, p. 146-147) poderia constituir uma descrição perfeita do *Alberi* de Penone:

eu percebia a possessão de um jorro da existência em mim e na minha frente, como se ela acontecesse contida por dois ramos cruzando-se [...] É assim que, já há alguns anos, quando tais emanações permaneciam em mim difusas, sem objeto, na obscuridade do meu quarto, senti-me transformado em uma árvore e mesmo em uma árvore fulminada por um raio; meus braços pouco a pouco se levantaram e seus movimentos ligaram-se como grossos galhos, quebrados³

Completemos com uma citação de Claude Lévi-Strauss (1966, p. 402), que nos faz pressentir que o objeto de Penone (e de Bataille) não é um objeto qualquer, mas que aciona as categorias empíricas observáveis e fundamentalmente estruturantes pela a lógica de pensamento do sujeito. “À árvore naturalmente esvaziada opõe-se a árvore cuja casca foi retirada. Mas como uma delas consiste num vazio incluído longitudinalmente num cheio e a outra, num vazio excluído longitudinalmente por um cheio, [...]”⁴

Penone irá então redescobrir uma árvore em uma viga de madeira. Para fazer isso, ele escolhe, da parte que se encontrava na base da árvore, uma camada densa entre os anéis de crescimento e a casca de árvore em torno desse cerne. Deste modo emerge lentamente a árvore tal como era em um período anterior de desenvolvimento, como uma planta fóssil, um monstro. A monstruosidade da operação aparece ainda mais em uma das obras em que a árvore que sai da viga deixa entrever, como em lábios entreabertos, uma segunda árvore embutida na primeira.

Penone toma cuidado de preservar uma parte da viga, uma base, a massa ainda mais informe que a superfície onde emerge o simulacro de árvore é sempre cuidadosamente alisada, brilhante e portanto sujeita à desapareição no olhar do espectador. Já inquietante, a operação pela qual Penone fere o tronco, incrustando nele uma mão de aço em torno da qual a árvore continuará à crescer. Não é mais a mão que segura a árvore, mas a árvore que lentamente vai aprisionando a mão e fazendo o invólucro. A operação torna-se mais monstruosa quando Penone



faz crescer abóboras e batatas contra moldes de fragmentos de rostos (bocas, narizes, orelhas) e obriga assim a natureza vegetal à imitar as formas humanas. Encontramos assim onipresente, na obra de Penone, a conjunção do informe, aqui, a abóbora ou a pilha de batatas, e a monstruosidade, no caso presente, os fragmentos de rostos resultantes de uma “imitação” pelo vegetal.

Se quisermos seguir Bataille nas suas descrições de pinturas, a *Olympia* será antes de tudo “obscuridade – apagamento – suprimido (pulverizado) o sentido – ela não é nada” depois em seguida, por uma metamorfose inexplicável “a maneira de sobressair é doravante em plena luz – colérica, precipitada” (BATAILLE, 1979, p. 141-143)⁵. Na genealogia sangrenta que ele construiu para Van Gogh, encontraremos essa mesma oscilação, mas em sentido inverso, do monstruoso para o escarro e aniquilação:

a orelha monstruosa enviada em seu envelope sai bruscamente do círculo mágico [...] com a língua de Anaxarco de Abdera cortada com os dentes e cuspidada ensanguentada na figura do tirano Nicocreon, com a língua de Zenão de Eleia cuspidada na de Demylos... ambos os filósofos foram submetidos a pavorosos suplícios, o primeiro esmagado vivo em um almofariz.”⁶ (BATAILLE, 1991, p. 460).

2. O monstruoso e o informe

O pensamento processa-se por continuidades e por oposições. A própria defesa da integridade humana parece em jogo na necessidade de instaurar categorias. Certos limites parecem totalmente intransponíveis. Se passa-se facilmente da categoria do animal à do monstro ou da forma ao informe, resta uma transgressão que parece insustentável, que é a da continuação do informe e do monstruoso. A forma nos protege do informe e a normalidade nos protege do monstro. Ao contrário, nada mais parece nos preservar se nós deslizamos do monstruoso ao informe ou vice-versa. É como se o pior não nos garantisse mais contra seu excesso. Assim, o olhar não quer mais discernir, ele se desvia, mas viu, ele sabe que não quer saber mais sobre o intolerável.

Partindo da normalidade do humano, do animal ou do vegetal, a forma pode evoluir de duas maneiras opostas: ou exorbitar-se, hiperbolizar-se em direção a uma *combinação* monstruosa⁷, ou dissolver-se, alterar-se, desfazer-se para alcançar o informe. Se essas transformações graduais dão continuidade à forma plena e ao informe ou a esta mesma forma plena e ao monstruoso, estranhamente, a estrutura do nosso pensamento parece querer ter o informe e o monstruoso distantes um do outro. Observa-se também nas artes plásticas, que os *ectoplasmas*



meio-informes meio-monstruosos procedem de uma má imagem. Nossa reflexão tenderia à provar que isso se deve a um *déficit* estrutural.

No texto do seminário de Hubert Damisch (1973, p. 679-690) de 1972 dedicado a *La Raie*, texto fundador para a semiologia pictural, encontram-se identificadas as categorias e a vizinhança informe/monstruoso bem como a relação dessa problemática com aquela de Bataille. Gilbert Lascault (1973, p. 421-422), por sua vez, observa uma configuração da mesma ordem, mas opta por resolvê-la em termos de oscilação e não de disjunção.

Em outro registro, a Medusa já associava as características monstruosas e informes apresentando-se sob a forma de uma cabeça cortada coberta por uma cabeleira composta por um amontoado de serpentes. Sua máscara subverteu assim as classificações comuns. Se as Silenes e os Sátiros são da ordem do monstruoso, a Medusa ressalta o horror diante da extrema alteridade (VERNANT, 1985, p. 31-38). Se ela semeia o terror ou transforma em pedra quem a olha, é porque ela confunde as categorias e as classificações.

Bataille (1973, p. 145), em *A experiência interior*, traz uma esplêndida descrição do nosso tópico. Aqui em primeiro lugar, o monstro sublime: “Posso imaginar uma paisagem de terror, sublime, a terra aberta em vulcão, o céu cheio de fogo, ou qualquer outra visão podendo ‘arrebatar’ o espírito;” Segue imediatamente a descrição do informe: “Por mais bela e perturbadora que ela seja, a noite ultrapassa este possível limitado, e no entanto ELA não é nada, não há nada de sensível NELA, nem mesmo finalmente a obscuridade.”⁸ Tudo que importa até o momento é a permanência dessa vizinhança conflituosa. Retomaremos em seguida essa descrição crucial.

Diferentemente da visão do quadro como percurso, instaura-se uma visão como salto, não porque a pintura representaria um objeto insustentável, mas porque a identificação sucessiva, a leitura contínua das categorias do monstruoso e do informe são literalmente impossíveis. Há então ora informe, ora monstruoso, sem relação imaginável. A queda só se oferece no real da abjeção⁹.

3. Um *tópos* da pintura

O informe, como o diz Bataille (1991, p. 382), “não é apenas um adjetivo tendo certo sentido mas um termo que serve para desclassificar”¹⁰. E Bataille continua: “*informe* significa dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro”¹¹. Trata-se neste caso do mais informe, do informe absoluto,



ligado ao impensável, à infinitude do *nada*. Portanto não será necessário que nos precipitemos a confundir a mínima mancha e o *informe* da estrutura da abjeção. Jean-Claude Lebensztein (1990, p. 126-127) mostra que a mancha é ligada à falta, em uma relação de complementaridade do tipo vazio/cheio, onde a falta do vazio chama os cheios como lugares de pregnância. Diferentemente do informe ligado ao nada, a mancha retorna ao vazio da forma, à ausência de forma precisa ou reconhecível e à substituição pela imaginação.

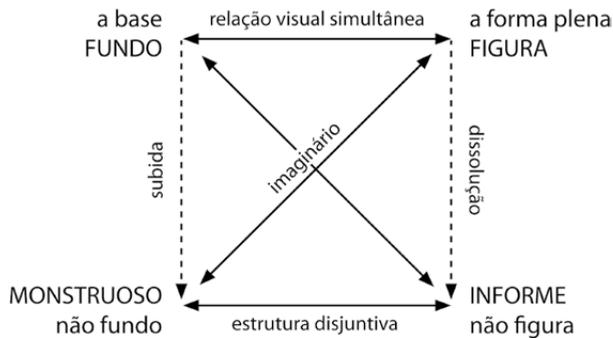
A relação monstruoso/informe não é uma modalidade entre outras da relação figura/fundo. A questão é saber porque o informe não pode ser simplesmente pensado como um fundo sobre o qual se recorta e se avança o monstruoso. A questão da pintura é precisamente a ultrapassagem de um pensamento dicotômico figura sobre fundo. Temos aqui um exemplo privilegiado de questionamento deste truísmo. “[...] a necessidade de dar forma à forma indica de fato a ausência da Forma em toda forma, e exige que seja restituída, completada ou suplantada, em toda forma dada, a Forma.” (LACQUE-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 376).

O culto da forma plena vem da própria operação de distinção na qual consiste a pintura e, como consequência da primazia dada à visão. Quando Penone cega-se ao cobrir seus olhos com lentes de contato espelhadas, o jogo especular se desfaz, não somos mais pegos em uma relação de identificação imaginária, mas remetidos por este olhar desconcertante à nossa incapacidade de captar pela visão o lugar de onde nós vemos. Ora, para que o ato de pintar distinga-se, ele deve fazer a diferença. Eis aqui o estereótipo examinado:

A diferença “entre” duas coisas é apenas empírica e as determinações correspondentes são extrínsecas. Mas em vez de uma coisa que se distingue de outra, imaginemos algo que se distingue – e, todavia, *aquilo de que* ele se distingue não se distingue dele. O relâmpago, por exemplo, distingue-se do céu negro, mas deve acompanhá-lo como se ele se distinguísse daquilo que não se distingue. Dir-se-ia que o fundo sobre a superfície sem deixar de ser fundo. Dos dois lados, há algo de cruel e mesmo de monstruoso nesta luta (DELEUZE, 1968, p. 43).¹²

Poderíamos forçar a utilização que faz Rosalind Krauss da esquematização do quadrado semiótico de Greimas (grupo de Klein), para acomodar nele o nosso binômio. Este esquema não mostrará mais então o quadro perceptual no qual está encerrada a lógica da operação do modernismo (KRAUSS, 1991, p. 61-77)¹³, mas definirá de acordo com uma lógica estrutural, um topos particular o qual demos o nome de abjeção.





Se o lugar comum da pintura “caiu” fora de uso, é porque a forma falta e, como o escreve Denis Hollier (1989, p. 5-22)¹⁴ comentando Bataille, o baixo (o fundo, a base) está faltando.

Para produzir o monstro, disse Deleuze (1968, p. 44)¹⁵, é necessário “subir o fundo à superfície e dissolver a forma”. O fundo não é mais mediatizado; o sem-fundo torna-se então o não-fundado. Um aquém da forma (o informal) relaciona-se conflituosamente com seu além, o heterogêneo, o múltiplo, o monstro.

O eixo dos contraditórios monstruoso/informe indica uma contrariedade distinta do eixo do complexo fundo/figura. Este define uma solidariedade enquanto aquele designa uma disjunção. O não fundo, como a subida do fundo à superfície, e a figura do monstruoso, enquanto a não figura, como afundamento, alcança o impensável do informe radical. Assim, a relação visual simultânea figura/fundo dá lugar à estrutura disjuntiva monstruoso/informe.

O campo assim analisado complexifica singularmente a primeira constatação de uma simples vizinhança disjuntiva, nas obras, do monstruoso e do informe. Resumamos: a forma falta, o fundo faz falta, o fundo que ressurge produz-se por sua vez enquanto monstro. Da primeira vista do monstro enquanto representação, à segunda, resultado da subida do fundo, as coisas inverteram-se.

4. O intercâmbio de posições

Voltemos a Bataille e retomamos sua descrição estática lá onde a havíamos deixado: na sucessão da paisagem monstruosa e da noite informe que a ultrapassa. Bataille (1973, p. 145) continua então: “dois termos confundem-se em uma mesma dilaceração, pouco diferindo de um vazio [...] todavia diferenciando-se mais que o mundo de mil cores.”¹⁶



Após tudo ter se apagado na “profundeza vazia” da noite, enquanto nada mais se deixa apreender nem distinguir, a descrição oscila. Enquanto a imagem sublime, a visão das paisagens repletas de fogo e terror, oscilando ao informe, torna-se menos diferenciada que o nada, por sua vez, no mais indiferente, no nada, na noite, isto difere mais do que no mais diferenciado: o mundo das mil cores.

Reencontrando esse movimento de inversão algumas linhas acima em uma descrição do êxtase, o qual podemos deduzir que é constituinte do funcionamento próprio da experiência. “... suprimo, mais tarde, o objeto [...] entro na angústia – no horror, na noite [...] [o êxtase] derruba-me mais longe do que nada imaginável [...] Esse objeto se apaga e é noite: a angústia me mantém preso, [...] a noite que se substitui ao objeto” (BATAILLE, 1973, p. 144; 146)¹⁷

A atenção ao objeto é substituída pela noite de modo que ela se torna, por sua vez, objeto. Retomamos a descrição algumas páginas acima:

Na medida em que o entendimento é auxiliar da ação, a mancha é aí tão insignificante quanto ela o é no olho. Mas na medida em que se vise no entendimento o próprio homem, quero dizer, uma exploração do possível do ser, a mancha absorve a atenção: não é mais a mancha que se perde no conhecimento, mas o conhecimento nela. Deste modo a existência fecha o círculo; mas não pode fazê-lo, sem incluir a noite, de onde ela só sai para retornar. Como ia do desconhecido ao conhecido, é preciso inverter-se no topo e retornar ao desconhecido.¹⁸

O próprio Bataille faz a análise: o ponto cego e a representação trocam suas posições. Desde que se encontra deslocada a cegueira da posição de domínio, a luz se faz sobre o ponto cego.

Assim, em *Madame Edwarda* (p. 41-45), veremos se sucederem as duas séries. “O que o mundo possui de mais deserto – avançar até a essência do ‘vazio’ – o nada – uma voz sem vida – com os olhos perdidos nos campos de estrelas.” Em seguida: “[Ela] Começou a torcer-se convulsivamente. Sofria – subitamente enlouquecida – mostrou as nádegas, e num golpe de bunda ajeitou a posição; – um vendaval de selvageria – furiosamente – Como uma minhoca decepada – ...” Então de repente a inversão: esta raiva desenfreada “não era nem menos deserta nem menos hostil que o céu vazio”¹⁹.

Toda a obra de Bataille parece pontuada por esta estrutura de inversão. Eis ainda as meninas às voltas com “a calvície anal, multicolorida, vermelha ou malva de alguns símios” (BATAILLE, 1970, p. 31)²⁰. Imediatamente Bataille as associa aos dejetos das crianças e o parágrafo se encerra sobre a transformação do



traseiro em sol gritante. Monstruoso e informe se avizinham ao longo das linhas, opõem-se e trocam de lugares. Não terá escapado a ninguém que o olho faz o monstro, encaixado nas voltas informes do sexo de *História do olho*. Voltemos aos quadros.

O modo da inversão é o modo estrutural geral da pintura: a ilusão representativa encontra-se reduzida à sua realidade de procedimento e de artifício elaborado sobre a superfície pintada enquanto a matéria informe abandona a realidade de sua aplicação sobre o suporte para oscilar em profundidade diferente que a da ilusão, antes um jogo de diferença, produção de dobra na imagem, afundamento da superfície no percurso restritivo do simbólico, da estrutura, do que aliás chamamos o quadro (MASSAERT, 1993). Aqui vamos confrontar o informe, capturados na subida das camadas e no jogo das espessuras, e eis aqui a representação em perda de credibilidade, mostrando a debilidade de uma imagem ilusória.

Esta inversão é a identificada por ocasião do recurso ao dispositivo do quadrado semiótico: a figura do monstruoso dá lugar a sua dissolução no informe enquanto a ascensão do fundo cria o monstro. Retomando as obras evocadas até o presente, observa-se, em um segundo momento de observação, que o rosto muito plano, muito largo da raia faz o olhar perder-se na extensão branca de sua pele, enquanto o informe das vísceras deixa entrever seu caráter monstruoso. Observar-se-á facilmente esta inversão na *Unghia (Unha)* de Penone, de 1989 – onde o unha de vidro se desfazia em seu gigantismo e o tapete de folhas, sob ela, torna-se um inquietante farfalhar – ou no *Soffio di foglie, Colonna di menti*, de 1982 cuja massa informe de folhas fundida em bronze não deixa de parecer inquietante enquanto a acumulação monstruosa de diferentes silhuetas de queixos uniformizam-se na sua repetição.

A estrutura da abjeção seria exemplar no sentido de expor o que é a estrutura na pintura, ali onde outras estruturas seriam mais dificilmente visíveis porque recobertas por uma atualização imagética mais espessa. Da estrutura, tudo, ou quase, é dito por Lévi-Strauss (1973, p. 139) em uma única frase: “A *forma* se define por oposição a uma matéria que lhe é estranha; mas a estrutura não tem conteúdo distinto: ela é o próprio conteúdo, apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real.”²²¹

O real é esta inversão dos registros, quando no monstruoso abre-se o informe em abismo (e não *mise en abyme*). Puxado para o abismo do indeterminado, o corpo afasta, rejeita, se desvia.



5. A matemática

A abertura desta brecha entre o informe e o monstruoso faz aparecer, se estivermos atentos, um objeto enigmático, como se este levantar de fronteira necessitasse da aparição, em outro lugar na composição, de alguma coisa que cremos poder identificar com o compartimento vazio da estrutura. Este elemento remete-se à ordem do geométrico, como se a divisão se achasse rejeitada.

Ei-lo que aparece em Bataille (1973, p. 141-42) no momento chave do êxtase: “represento-me esse ponto como sendo o lugar geométrico de toda existência e de toda unidade, de toda separação e de toda angústia [...] o ponto absorvendo sem fim essa queda naquilo que é, nele o nada”.²²

Como nos indica Gilles Deleuze (1973, p. 321-322), além das propriedades que já examinamos – a restrição de uma articulação simbólica, o intercâmbio de posições – “a estrutura envolve um objeto ou elemento absolutamente paradoxal [...] critério para toda e qualquer estrutura, como se alguma estrutura não se definisse sem a atribuição de um objeto = x que não cessa de percorrer suas séries”.

Este objeto, continua Deleuze (1973, p. 323 *et seq.*), comanda a estrutura da obra, ele é o lugar vazio que permite a articulação e “tem como característica não estar onde o procuramos, mas ao contrário também, de ser encontrado onde não está”²³.

Assim, a forma geométrica do losango branco que desenha a raia sobre o fundo escuro, este recorte geométrico, é ao mesmo tempo o que aparece mais e o que permanece escondido pela evidência representativa da pintura.

O mesmo se aplica à forma paralelepipedica das vigas de madeira de Penone. O tronco não está destacado de uma massa de formas incertas, mas de uma viga rigorosamente serrada. Vista de perfil, a seção retangular permite à superfície frontal alisada da viga e ao simulacro monstruoso da árvore que dela foi extraída, de reencontrar uma inscrição fora do campo, de algum modo, vista a partir do ponto de fuga.

Eis um alinhamento de pele de serpentes. Penone não as colocou no chão, mas erguidas. Elas parecem suspensas no espaço. Sob os monstros erigidos, uma folha de papel branco manchada de tinta tipográfica. Nada mais frágil que essas peles, nem mais indestrutível e contaminante que a reserva quase infinita



de pigmento que contém essas manchas de tinta viscosa. A tinta pode tornar-se veneno ou sangue do animal e a pele pode nos perder na infinidade de suas escamas. Nossa perturbação é reforçada pela descoberta, sustentando as peles, da geometria perfeitamente transparente de grandes funis de vidro virados, imperturbáveis objetos de laboratório, que não havíamos visto desde o início. A cada vez, tudo se passa como se um “significante flutuante” matemático viesse retomar, sem que isto seja percebido, os diferentes elementos, ou produzir um traçado entre ou através deles.

Não é então por acaso que vemos aparecer em Tàpies, nas suas figurações monstruosas do corpo humano, manchas informes de verniz. Como a estrutura da abjeção pode nos fazer prever, eis algarismos que tombam como dejetos do corpo do personagem, ou mais surpreendente, o objeto *a*, matematização do olhar, aparecendo na forma de cruz diante de um olho de um rosto.

Retomemos ainda o quadro do Mestre de Flémalle. O corpo-monstro do Cristo é como que geometrizado na estatura da cruz. Mas uma outra geometria orquestra o informe dos fundos: é sob forma de um triângulo quase isósceles, que o céu claro se recorta sobre o céu noturno.

Sem dúvida, não basta nunca um único quadro para definir uma estrutura, que, de acordo conosco, seria produtora do conjunto das atualizações que são todas as obras de um artista. Portanto não seremos surpreendidos, ao examinar *La messe de Saint Grégoire (A missa de São Gregório)* do mesmo pintor, de encontrar uma figura contorcida de Cristo se destacando do fundo (*muito*) branco da mesa do altar. Mas o jogo da abjeção se redobra de maneira muito mais forte no fundo do quadro: lá, os fragmentos de corpos são dispostos sobre uma parede frontal lisa e cinza, elementos de um recorte monstruoso, que, uma vez mais, semeia terror, não por si mesmo, mas pela sua colocação sobre nada.

Eis o algarismo novamente quando Penone enfia uma cunha de ferro em um tronco de árvore e pretende fazer a árvore ler os dígitos gravados no metal. Tomemos as obras de 1978 intituladas *Soffio*. O escultor imprimiu a marca do seu corpo na argila, forma tão mais monstruosa quanto ela é um negativo de corpo. Ao longo de toda a marca acumulam-se montes de terra informes, como os restos da impressão, as sobras da operação. Ainda assim, tudo se reúne porque a forma geral da escultura, como um grande ventre, guarda uma forma de vaso comum. Novamente portanto o geométrico sob forma de curva tensionada. O orifício recebeu a impressão da boca, observando de novo o caráter animal da obra.



Surpreendente, este corpo que se acopla com a terra como para semeá-la e parece ao mesmo instante querer colher seu sopro. Este odre une no mesmo gesto fantasmático o monstruoso da marca e o informe do sopro: meu corpo e meu sopro capturados na maleabilidade da terra e em seguida fixados no objeto.

Retomaremos esta análise estrutural da pintura a partir da (im)propriedade do *significante flutuante*: será decisivo para clarear sua função na estrutura. Trata-se, no texto da pintura, de descobrir o saber, identificável, nominável, Próprio, narrativa, pensamento? A estrutura da abjeção, mudando as categorias da representação, nos introduz ao “pior”, além do gosto e do desgosto, à fronteira do que devemos sempre dispor ali, “no lugar da realocação sem lugar próprio” (DERRIDA, 1975, p. 91)²⁴.

¹ Originalmente publicado em: *La Part de L'Œil*, n.10, Bruxelles, sob o título: *Dans le cercle de l'abjection*.

² N.T.: Seguiu-se a tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin para a Editora Ática, publicada em 1992, p. 134.

³ N.T.: Seguiu-se a tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin para a Editora Ática, publicada em 1992, p. 134-135.

⁴ N.T.: Seguiu-se a tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura para a Editora Cosac Naify, publicada em 2004, p. 439.

⁵ “obscurité – effacement – supprimé (pulvérisé) le sens – elle n’est rien” “la manière de trancher est désormais dans la pleine lumière – rageuse, précipitée”

⁶ “l’oreille monstrueuse envoyée dans son enveloppe sort brusquement du cercle magique (...) avec la langue d’ Anaxarque d’ Abdère tranchée avec les dents et crachée sanglante à la figure du tyran Nicocréon, avec la langue de Zénon d’Elée crachée à celle de Demylos... l’un et l’autre de ces philosophes ayant été soumis à d’effroyables supplices, le premier pilé vivant dans un mortier.”

⁷ A mimese *faç* sempre o monstro por falta e por excesso.

⁸ N.T.: Seguiu-se a tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin para a Editora Ática, publicada em 1992, p. 133.

⁹ Não se trata para nós de subscrever sem reservas às análises de Julia Kristeva, mas o objeto que nos ocupa é muito próximo dos elementos operados em seu estudo para se justificar uma outra designação. O que chamaremos aqui de abjeção não é em nada a relação vaga ao desgosto ou ao



horror mas uma estrutura bem particular, que se revelará articulada rigorosamente. Cf. KRISTEVA, 1980.

¹⁰ “n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser”

¹¹ “*informe* revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat”

¹² N.T.: Seguiu-se a tradução de Luz Orlandi e Roberto Machado para a Editora Graal, publicada em 2006, p. 55.

¹³ Ver também Rosalind Krauss, “Sept notes concernant le contexte de Boule suspendue”, in Catalogue de l’exposition Giacometti au Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, p. 37-41.

¹⁴ O texto de Bataille é dedicado a Picasso e foi publicado no volume 3 do ano de 1930 da revista *Documents*, sob o título *Soleil pourri*. Ver também *Œuvres complètes*, T. I, p. 231 et sq.

¹⁵ N.T.: Seguiu-se a tradução de Luz Orlandi e Roberto Machado para a Editora Graal, publicada em 2006, p. 56.

¹⁶ N.T.: Seguiu-se a tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin para a Editora Ática, publicada em 1992, p. 133.

¹⁷ N.T.: Seguiu-se a tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin para a Editora Ática, publicada em 1992, p. 132-133.

¹⁸ “Dans la mesure où l’entendement est auxiliaire de l’action, la tache y est aussi négligeable qu’elle est dans l’œil. Mais dans la mesure où l’on envisage dans l’entendement l’homme lui-même, je veux dire une exploration du possible de l’être, la tache absorbe l’attention : ce n’est plus la tache qui se perd dans la connaissance, mais la connaissance en elle. L’existence de cette façon ferme le cercle, mais elle ne l’a pu sans inclure la nuit d’où elle ne sort que pour y rentrer. Comme elle allait de l’inconnu au connu, il lui faut s’inverser au sommet et revenir à l’inconnu.”

¹⁹ N.T.: Seguiu-se a tradução de Glória Correia Ramos para a Editora Escrita, publicada em 1981, p. 87-89.

²⁰ “la calvitie anale, diaprée, rouge ou mauve de quelques singes”.

²¹ N.T.: Seguiu-se a tradução de Maria do Carmo Pandolfo para a Edições Tempo Brasileiro, publicada em 1993, p. 121.

²² N.T.: Seguiu-se a tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin para a Editora Ática, publicada em 1992, p. 130.

²³ “a pour propriété de ne pas être ou on le cherche, mais en revanche aussi d’être trouvé ou il n’est pas.”

²⁴ “à la place du remplacement sans lieu propre”.



Referências

- BATAILLE, Georges. *Documents I*, n. 7, 1927, réédition J .M. Place, Paris, 1991.
- _____. La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh. In *Documents*, n. 8, 2e année, 1930, réédition Jean Michel Place, 1991.
- _____. *Madame Edwarda*. Ed. U.G.E., p. 41 à 45.
- _____. *Dossier de l'oeil pinéal, Œuvres complètes*, T. II, Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *Œuvres complètes*, T. V. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. *Œuvres complètes*, T. IX. Paris: Gallimard, 1979.
- BOIS, Yve-Alain; BONNE, Jean-Claude; BONNEFOI, Christian; DAMISCH, Hubert; LEBENSZTEJN, Jean-Claude. La Raie, *Critique*, n. 315-316, août-septembre 1973, p. 679-690.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme?. In CHATELET, François (dir.). *Histoire de la philosophie*. Ed. Hachette, 1973, Vol. 8.
- DERRIDA, Jacques. Economimeis. In *Mimesis desarticulations*, Ed. Aubier-Flammarion, 1975.
- HOLLIER, Denis. Portrait de l'artiste en son absence. *Les Cahiers du MNAM*, n. 30, hiver 1989, p. 5-22.
- KRAUSS, Rosalind. Une note sur l'inconscient optique. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 37, automne 1991, p. 61-77.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoir de l'horreur, Essai sur l'abjection*. Ed. du Seuil, 1980.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph.; NANCY, J.L. *L'absolu littéraire*. Ed. du Seuil, 1978.
- LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental*. Ed. Klincksieck, 1973.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *L'art de la tache*. Ed. du Limon, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale Deux*. Ed. Plon, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Du miel aux cendres*. Ed. Plon, 1966.



MASSAERT, Lucien. Structure plastique et espace du fantasma. *La Part de l'Œil*, n° 9, 1993, p. 139-149.

VERNANT, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux*. Ed. Hachette, 1985.

Tradução: Marina Bortoluz Polidoro

Revisão: Vitoria Kessler

