



O horror e a desnaturalização da forma: uma cartografia da dinâmica dos corpos*

Gabriel Cid de García, U. Federal do Rio de Janeiro
gcidgarcia@gmail.com

Resumo

As vanguardas artísticas do início do século XX situaram o problema da ressignificação do olhar como tarefa de revisão da racionalidade ocidental. O presente artigo visa estabelecer um diálogo entre perspectivas elaboradas por pensadores e artistas ligados ao surrealismo, procurando situar seus pressupostos filosóficos e elementos estéticos que serviram de base para os esforços de radicalização de certas expressões artísticas contemporâneas, cujas investidas sobre o corpo reclamam novos estatutos de visualidade.

Palavras-chave

Corpo, informe, metafísica, arte contemporânea, filosofia contemporânea.

El horror y la desnaturalización de la forma: una cartografía de la dinámica de los cuerpos

Resumen

Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX buscaron reformular la visión como una tarea importante de la revisión de la racionalidad occidental. Este artículo tiene como objetivo establecer un diálogo entre las perspectivas desarrolladas por pensadores y artistas vinculados al surrealismo, tratando de situar sus presuposiciones filosóficas y elementos estéticos que sirvieron de base para los esfuerzos de radicalización de ciertas expresiones artísticas contemporáneas, cuyas ideas sobre el cuerpo han exigido un nuevo estatus de la visualidad.

Palabras clave

Cuerpo, informe, metafísica, arte contemporáneo, filosofía contemporánea.

Horror and Denaturalization of the Form: A Cartography of the Dynamics of Bodies

Abstract

The artistic avant-garde of the early twentieth century sought to transform social views as a crucial task in revising Western rationality. This article aims to establish a dialogue between the ideas of thinkers and artists associated with Surrealism, highlighting their philosophical and aesthetic presuppositions which formed the basis for radicalization efforts of various contemporary artistic expressions. Such expressions that deal with the body imply a new status for the concept of visuality.

Keywords

Body, formless, metaphysics, contemporary art, contemporary philosophy.

* Recibido: 15 de marzo de 2016 / Aceptado: 17 de mayo de 2016.

Na primeira metade do século XX, as vanguardas artísticas situaram o problema da ressignificação do olhar como tarefa de revisão da racionalidade ocidental. Pensadores e artistas ligados ao surrealismo estabeleceram bases para os esforços de radicalização de certas expressões artísticas contemporâneas, cujas investidas sobre o corpo reclamam novos estatutos de visualidade. Nosso intuito neste artigo é investigar alguns aspectos dos efeitos desta radicalização em expressões da produção artística contemporânea. A centralidade do corpo e da matéria orgânica, a investigação do inconsciente, do irracional, da dimensão desejan-te, parecem criar um efeito estético capaz de dirigir a atenção à imbricação e contestação das formas, à destituição das leis transcendentais que as regeriam sob a tutela da razão.

Dentre os pensadores ligados ao surrealismo, a obra de Bataille nos interessa em especial, por seu modo de abordar o prazer associado ao horror. Crítico das características inaugurais do movimento enumeradas por André Breton¹, Bataille reunirá ao seu redor uma série de pensadores e artistas preocupados com a tarefa de renovação da arte e de sua relação visceral com a vida. Interessam-nos aqui a direção do foco e a restrição do nosso escopo a alguns recortes dos escritos de Bataille, assim como sua abordagem da noção do *informe*. A ressonância de seus escritos promove o desdobramento de linhas ramificadas de intercessão conceitual, motivada pelo diálogo extemporâneo autorizado por elementos da produção artística contemporânea. Neste sentido, seria possível afirmar que elementos da obra de Bataille por vezes se confundem com um realismo radical, antecipando o que hoje entendemos como um “retorno do real”, na formulação de Hal Foster, aproximado do trauma e da abjeção (1996: 127-168).

Em determinadas produções das artes plásticas, do cinema e da literatura atual, o horror associado ao corpo parece desbancar uma outra feição de apresentação do horror, que se vale da remissão a aspectos transcendentais como recurso fundamental da sugestão do medo. Trata-se, no nível mais imediato do cenário deste horror corporal, da articulação do medo à ameaça de uma perda da integridade do corpo e sua forma.

Desde a aurora da tradição metafísica no Ocidente, a ênfase no caráter totalizante do intelecto propiciou uma hierarquização dos modos de se relacionar com o mundo, em cujo cenário a vida era compreendida mediante a sua remissão a

¹ Bataille distanciou-se de Breton ao preferir esvaziar a arte de garantias redentoras da sublimação estética. No lugar da fusão dos elementos do horror a uma idealização utópica, emaranhada em dimensões oníricas, Bataille e seus colaboradores se posicionam ao lado da crueldade, da violência e do absurdo da experiência humana no mundo, destituindo a razão de qualquer justificativa redentora. Para uma análise detalhada da relação entre a obra de Georges Bataille com o surrealismo, ver Moraes (2002).

um duplo idealizado, eterno, depurado das incoerências e dos elementos perecíveis do real. A tradição metafísica relegou à arte o ideal da beleza e a conformidade à medida, refletidos na concepção da atividade do pensamento como uma forma de aproximação de uma dimensão ideal, supra-sensível, legisladora. Neste cenário, o corpo é subtraído de seus fluxos, compreendido à luz do afastamento de elementos que desequilibram sua harmonia, ou seja, todos os aspectos que o associam ao movimento, ao devir e à corruptibilidade.

Como parte de uma tarefa ética em relação à vida, ao tempo e ao acaso –constituintes do real ignorados pela tradição metafísica–, certas expressões artísticas sempre investiram, ainda que silenciosamente, em formas de lembrar os humanos da sua condição mortal, perecível e contingente. Para Nietzsche, a própria racionalidade ocidental, tal qual desenvolvida pela filosofia, pode ser considerada uma reação sintomática dos humanos, fundamentada nos moldes de uma estratégia ilusória para conquistar segurança e controle em um universo que independe da sua existência. Em uma das inúmeras passagens em que comenta a “doença do antropomorfismo”, Nietzsche traça os possíveis elementos fabulares do que seria a aventura da existência humana e sua pretensão de totalidade:

Em algum rincão do universo cintilante que se derrama em um sem-número de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da “história universal”: mas também foi somente um minuto. Passados poucos fôlegos da natureza congelou-se o astro, e os animais inteligentes tiveram que morrer. –Assim poderia alguém inventar uma fábula e nem por isso teria ilustrado suficientemente quão lamentável, quão fantasmagórico e fugaz, quão sem finalidade e gratuito fica o intelecto humano dentro da natureza (Nietzsche, 1974: 45).

Pode-se dizer que a produção dos teóricos e artistas da dissidência surrealista, ligados à revista *Documents*, impulsionou uma linha de força nas artes, pautada por uma espécie de reabilitação da nudez originária da condição humana, diante dos aspectos crues do real. Interessa-nos aqui as expressões artísticas que se ocupam em promover uma intensificação da experiência sensível daqueles que com ela travam contato. A revista *Documents*, que tratava de temas diversos, como cinema, arqueologia, música, antropologia, fotografia e cultura popular, foi idealizada como uma “máquina de guerra contra as ideias já dadas”, nas palavras de seu colaborador, o antropólogo Michel Leiris (Ades & Bradley, 2006). Ao longo de suas 15 edições publicadas entre 1929 e 1931, a revista atraiu grande parte de intelectuais e artistas da época, com sua atitude de dissidência em relação ao surrealismo de André Breton. Com efeito, aquilo que a caracteriza como dissidente vai definir os operadores apropriados por expressões artísticas contemporâneas. Trata-se de uma tomada de posição com relação aos métodos pelos quais a experiência sensível poderia ser interpelada, subvertida e, por fim, intensificada.

Para Breton, as pulsões e os desejos adquiriam, com a arte, a sua sublimação. Partia-se da crueza do real e dos estágios pré-conscientes para alcançar a sua idealização sensível por meio da forma. Na perspectiva de Bataille e dos autores da *Documents*, a intensificação da experiência não recebia nenhuma mediação que a tornasse sensível sob outra forma: o horror era apresentado como parte inelutável da existência humana civilizada, cujas expressões eram buscadas na ruptura dos interditos aos quais os humanos civilizados se consideram naturalmente condenados. Desta forma, a estratégia da *Documents* pressupunha o envio da arte a um *baixo* materialismo: trata-se de rebaixar a arte dando protagonismo e dignidade aos elementos que até então eram considerados horríveis, repulsivos, supérfluos, desqualificados e condenados a uma vida inferior. Os autores mostravam o horror, o feio e o abjeto como elementos distribuídos na teia da vida humana civilizada, na medida em que promoviam o acesso irrestrito às suas expressões, afastadas de idealizações.

No verbete “Informe”, publicado na revista *Documents*, Bataille alertara para este aspecto anti-racional do universo, do qual o dicionário seria a imagem pretensiosa que serve como garantia do sentido das palavras.

Um dicionário começaria na altura em que deixasse de dar o sentido das palavras para se ocupar das suas tarefas. Deste modo, informe não é só um adjetivo com determinado sentido mas um termo que serve para desclassificar e em geral exige que todas as coisas tenham a sua forma. O que ele designa em nenhum sentido possui direitos, em todo o lado é esmagado como uma aranha ou um verme. Na verdade, para os homens acadêmicos ficarem contentes seria necessário que o universo tomasse forma. A filosofia, toda ela, não tem outro objectivo: trata-se de dar uma sobrecasaca ao que existe, uma sobrecasaca matemática. Pelo contrário, afirmar que o universo não parece com nada, e mais não é do que informe, equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro (Bataille, 1994: 99).

O verbete sinaliza os princípios desta estética que serve de substrato à produção da revista. Perceber a forma no lugar do informe seria um esforço para introduzir uma significação transcendente ao real, separando pensamento e sensação. No entanto, a sensação possuiria um predomínio e uma anterioridade em relação às pretensões da razão, revogando o protagonismo da forma. Este processo de desnaturalização da forma, referindo-a a aspectos ilusórios e a um desejo de criar forma onde há o informe, encontra desdobramentos na cena contemporânea ligada às artes plásticas, ao cinema e à literatura. Tributária do movimento das forças que as constitui, a forma –sobretudo a humana, ao mesmo tempo idealizada e circunscrita aos limites do corpo– é problematizada de forma mais intensa quando apresentada em seu momento fragilidade ou destruição.

Partindo desta abordagem e desdobrando seu alcance analítico, é possível entrever uma continuidade entre o cinema, as artes plásticas e a literatura, cujas

ressonâncias e atravessamentos podem ser referidos à tensão entre a delimitação da forma, do corpo, e a dinâmica das forças, cujo efeito é a desnaturalização de sua estabilidade através do apelo ao devir, ao caos e à intensificação da experiência. Parto do pressuposto de que a potência transgressora, aliada ao apelo e circulação popular destas obras atuais, com sua ênfase no horror, parece reivindicar um espaço próprio que se esforça para subverter e, em consequência, ampliar o escopo daquilo que nos é permitido ver e experimentar. O corpo, lançado ao turbilhão de sensações evocado pelas palavras e imagens, parece dissolver-se enquanto um todo organizado, até então comandado por uma razão passível de ser tomada como natural, necessária e eterna. A negociação de afetos e a apropriação mútua dos registros diversos nos quais o horror é apresentado hoje, permite vislumbrar um cenário que desloca cada vez mais a produção artística dos binarismos popular /erudito, particular/ universal, contestando o cânone e pluralizando seus espaços de efetivação.

No cinema, a primeira década do século XXI foi marcada pela crescente popularidade de filmes associados a esta modalidade de horror. Não demorou muito para que um subgênero fosse criado, o *torture porn*, utilizado para designar, em geral, filmes que apresentam o horror corporal² com alto grau de realismo, normalmente contendo cenas de tortura e mutilação. Na literatura, a popularidade do horror gráfico também se verifica em autores como J. F. Gonzalez, Edward Lee, Richard Laymon e Jack Ketchum, por exemplo. As descrições minuciosas das passagens horríveis, a profusão do *gore* aliado às narrativas perturbadoras, também deram origem ao surgimento, na década de 80, do subgênero *splatterpunk*, um equivalente literário e *avant la lettre* do *torture porn* no cinema.

A potência transgressora destas obras parece reclamar, assim como na contribuição da *Documents*, um estatuto de visualidade que se esforça por ampliar o escopo daquilo que nos é dado a ver nos interstícios do corpo, no limite da razão. O protagonismo da visão, em detrimento de outros sentidos, na cultura ocidental, é uma característica que se expressa de várias formas. De acordo com Martin Jay, a visão como “sentido mestre” da cultura moderna possui uma tradição que remonta ao Renascimento, à pintura em perspectiva, que possui elementos ressonantes com a aurora da ciência moderna. No século XX, a crescente preocupação com a vigilância e o desenvolvimento de técnicas e tecnologias específicas de disciplinarização que se amparam na visão, contrasta com a percepção da espetacularização da vida em sociedade. Dos telescópios à invenção da imprensa, Jay salienta o trabalho de diversos autores que se ocuparam em investigar a ubiquidade da visão, como Marshall McLuhan, Michel Foucault e Guy Debord (Jay, 1988: 3).

² Isabel Pinedo ressalta a perspectiva de diversos teóricos para os quais o horror corporal –*body horror*– aparece como uma característica central do cinema de horror pós-moderno (1997: 18-19).

Recuando ainda mais nesta genealogia, desde a Antiguidade a visão já havia sido enfatizada e adotada como metáfora para o conhecimento racional (Keller & Longino, 1996), posicionando-se como superior diante de outros sentidos e contribuindo para o distanciamento do homem em relação ao mundo. Embora Platão já aponte a associação da visão com o conhecimento das ideias, será apenas com Descartes que ela alcançará sua comunhão com a mente e a dimensão inteligível do homem, tendo os olhos como acesso privilegiado do corpo às verdades da alma, para além da existência material, corpórea. Admitindo que o conhecimento provenha de uma luz interior ao sujeito, a passividade do processo mecânico do olhar sofre uma inversão capaz de dotar o sujeito de agência. A legitimidade do conhecimento é garantida, portanto, pela criação do *Eu* como um duplo mental do sujeito, responsável pela manutenção da ilusão de sua separação do mundo. No entanto, apesar de se aproximar da ideia de objetividade e intensificar seu domínio pela destituição de outras componentes sensíveis, a visão também nos fornece formas de abertura para regimes outros de visualidade, não apenas fixados em propriedades estanques que funcionam como espelhos da razão. É o exemplo, por exemplo, da arte barroca, cujas formas irregulares, estranhas, repletas de dobragens, fornecem seu contraponto à geometrização cartesiana do espaço³.

É interessante notar a ênfase na visualidade como característica que engloba também a literatura, cujas descrições e narrativas apelam justamente àquilo que seria restrito ao cinema ou às artes ditas “visuais”, e que se associa diretamente ao prazer associado ao interdito.

Em um texto sobre o olho, Bataille associa a sedução extrema exercida pelo órgão a um limite com o horror (2003: 37-39). Nada mais repugnante que a ideia de um olho sendo cortado. O olho seria o órgão responsável por promover ao mesmo tempo uma sedução e uma repulsa, fundamentada pelo medo de sua própria destruição. De acordo com Bataille, o olho nos aparece como aquilo que nunca comeríamos, ao mesmo tempo em que se configura também como a guloseima canibal. Como símbolo da consciência, o olho cortado (Fig. 1) –como aquele da antológica cena inicial, evocada por Bataille, do filme *O cão andaluz* (Buñuel & Dalí, 1929)– nos envia a uma realidade não mais pautada pela lógica e pela ordem.

³ A própria etimologia da palavra “barroco” já carrega em si um desafio ao padrão racionalizante do Renascimento: “Derivada, ao menos de acordo com uma etimologia padrão, da palavra portuguesa que designa uma pérola de superfície irregular, o barroco unificava a conotação do bizarro e do estranho, traços normalmente desdenhados pelos campeões da clareza e da transparência da forma” (Jay, 1988: 16, tradução nossa)



Figura 3. Fotograma de Un cão andaluz (Buñuel & Dalí, 1929).

Porém, o ataque ao olho se configura como um ataque não só à racionalidade, mas antes, à visualidade, a uma forma de negociar seu estatuto, liberando a visão aos horrores do interdito, pelo prazer transgressor que sua contemplação promove. A identidade entre o prazer e a dor extrema também foi problematizada por Bataille no prefácio ao livro *Madame Edwarda*. De acordo com ele:

O ser nos é dado num transbordamento intolerável do ser, não menos intolerável do que a morte. E, visto que, na morte, ao mesmo tempo que ele nos é dado, nos é roubado, devemos procurá-lo no sentimento da morte, nesses momentos insuportáveis em que temos a impressão de estar morrendo, porque o ser em nós só existe em excesso, na coincidência entre a plenitude do horror e a da alegria. (Bataille, 1981: 12).

O excesso permite vislumbrar o estremecimento de um estado de coisas até então garantido pela racionalidade, pela imposição de interditos fixados com o mundo civilizado do trabalho. Em seu ensaio sobre o erotismo, Bataille associou o excesso a um movimento natural que só pode ser reduzido parcialmente. A vida, deste modo, nunca se afastaria deste movimento, que se torna mais evidente quando a violência suplanta a razão (2004: 61-62). A linguagem, para Bataille, é a expressão do homem civilizado (290), já que tanto a linguagem quanto a civilização teriam se constituído levando adiante o princípio de que a violência é algo exterior, que não faz parte da natureza: o silêncio, a ausência de linguagem dos bárbaros. Essa seria a mentira na qual estaria fundada a linguagem (291): a recusa da violência, da morte, do aniquilamento. A recusa do silêncio.

Uma forma de restituir o silêncio, portanto, a partir da própria linguagem, seria investir na literatura que instaurasse o paradoxo de dar voz à vida silenciosa que causa o horror. Uma literatura que entre em desacordo com o ser, com a verdade, incitando a transposição dos limites, o excesso. Considerando a literatura como

lugar por excelência do embate violento entre a linguagem e a vida, Bataille opera a valorização do sensível ao mesmo tempo em que delinea uma ética pautada na recusa à unidade da forma. O horror representado nos abre a via do excesso, respondendo a uma vontade mais fundamental, inscrita nos homens, de exceder os limites, os constrangimentos que tornam a vida menor, doente. Opondo-se à razão, Bataille reenvia a compreensão do excesso à atividade do pensamento. Diz ele, no ainda no prefácio à *Madame Edwarda*:

Até mesmo o pensamento (a reflexão) só se completa em nós no excesso. O que significa a verdade, fora da representação do excesso, se não enxergamos o que excede à possibilidade de ver, o que é intolerável ver? [...] O que significa a verdade se nós não pensamos aquilo que excede à possibilidade de pensar? (Bataille, 1981: 12).

Bataille situa um problema que articula o horror ao pensamento, no qual os limites da visualidade correspondem a um modo de se relacionar com a razão, destituindo-a de qualquer finalidade ou objetivo. Sua problematização da razão, desnaturalizando-a em nome de uma vida silenciosa, impessoal, nos permite buscar operadores conceituais para além de sua obra, cujas afinidades e ressonâncias aprofundam, no contemporâneo, sua relação intrínseca com a dimensão da arte. Tanto na literatura como no cinema, a fuga da razão e o acesso ao caos são convocados a partir de experiências do excesso, cujos registros contaminam e são contaminados também pelas artes plásticas.



Figura 4. Fotograma de *Barbed Hula* (Landau, 2000).

Uma amostra desta imbricação de registros na arte contemporânea pode ser encontrada no vídeo *Barbed Hula* (Fig. 2), da artista israelense Sigalit Landau (2000). Ao longo de um minuto e cinquenta e dois segundos, vemos a própria artista em câmera lenta, utilizando um bambolê confeccionado com arames farpados. Seu uso, associado a uma brincadeira inocente e gratuita, adquire em sua

obra conotações inusitadas, tendo em vista o material do brinquedo. A atriz o utiliza nua, de modo que sua pele vai apresentando progressivamente feridas – decorrentes dos giros do bambolê–, cujos detalhes tornam-se, com o recurso do *zoom in*, cada vez mais visíveis. De acordo com a descrição da própria artista, em seu website, sua performance é um ato “sensu-político”, um ato de dessensibilização, realizado ao nascer do sol em uma praia ao sul de Tel Aviv. De acordo com ela, a localidade seria a única fronteira natural e calma que teria Israel. Para além das fronteiras políticas, seu ato diria respeito antes a “fronteiras invisíveis, sub-epiteliais, envolvendo ativamente e infinitamente o corpo”⁴ (Landau, 2000).

Em outra chave, nas esculturas da artista belga Berlinde de Bruyckère, os corpos são mostrados destituídos de sua marca referencial, afastados dos parâmetros clássicos que os classificariam segundo uma definição específica. Seria uma figura humana? Caso se trate de uma figura humana, estaríamos lidando com um corpo mutilado, um corpo que sofreu mutações? Exerceriam seus membros as mesmas funções comuns e ordinárias a que destinam, que haveriam de exercer caso estivessem articulados à totalidade organizada de um corpo, caso servissem à representação fiel de uma suposta forma humana? Todas estas questões podem surgir quando estamos frente a “Marthe”, por exemplo (Fig. 3).

Seus corpos de cera e epoxi desafiam os esforços totalizantes do intelecto, investindo suas obras de uma “fiscalidade realista”, nos termos de Bruyckère (2008). Para os olhares acostumados à figura humana, chama atenção a ausência da cabeça. Com efeito, a cabeça pode ser entendida como a parte do corpo que carrega a marca de sua identidade. Para a artista, a ausência de uma cabeça não autorizaria a construção de uma narrativa capaz de presentificá-la como aquilo que teria sido cortado para fora daquele corpo. Bruyckère considera irrelevante qualquer discussão sobre sua ausência ou presença, visto que a escultura existe enquanto tal, sem nenhuma pretensão de fidelidade a uma realidade que lhe servisse de modelo. Se a escultura é apenas informe, ela inaugura e reclama um estatuto próprio de existência na perfeição de sua singularidade. A figura de um corpo informe é o operador necessário para situar uma vida impessoal que excede as categorias do humano, restritas às leis, à moral, ao primado do ser. Deste modo, a forma estaria para o ser assim como o informe para o devir. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, “um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação.” (Deleuze & Guattari, 2005: 18).

⁴ Tradução nossa.



Figura 5. "Marthe" (Bruckyère, 2008).

Tanto os corpos informes de Bruyckère como as feridas auto-infligidas pelo jogo de Landau, partilham do movimento comum de experimentação e investigação dos limites e fronteiras do corpo, situando-o em um campo aberto de virtualidades ao mesmo tempo em que recusam –ativamente– as definições já dadas, as formas tradicionais de se entender, controlar e restringir suas potencialidades. No lugar de perceber o corpo atrelado a uma projeção identitária, perceberíamos antes a potência de sua condição informe, quando associado à noção de devir. Nos termos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, estaríamos diante de segmentos de devir, constituídos por relações de forças que atuam por trás das formas, deformando-as⁵, entrelaçando reinos, espécies, atravessando diversos elementos do real, admitindo as identidades e as definições como ilusórias, temporais. O devir

⁵ A deformação, associada à ação das forças, é um dos elementos fundamentais da análise que faz Gilles Deleuze das pinturas de Francis Bacon (Deleuze, 2007; García, 2012).

forma blocos que desterritorializam os termos antes pautados pela idéia de identidade e unidade, apresentando em si sua imbricação em uma dimensão impessoal:

Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”. (Deleuze & Guattari, 2005: 19).

Deste modo, no exemplo de um devir-animal, o que existe é a tensão entre dois mundos efetuada com a passagem do devir, que não designa a transformação do homem em animal, mas antes, se coloca como condição suficiente do entrelaçamento irreduzível de ambos, alcançando uma dimensão impessoal que não diz respeito mais a uma ou outra espécie determinada.

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. (Deleuze & Guattari, 2005: 18).

De acordo com eles, “vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires-partículas” (Deleuze & Guattari, 1997: 63). Para os autores, “o homem é somente feito de inumanidades” (1996: 61), em um movimento de transformação contínua diante do qual a humanidade, assim como a vida civilizada, pode ser entendida como ilusória, fictícia, cujo estatuto de existência é tributário da exclusão do inumano, da barbárie, que lhe são antes constitutivos.

O efeito estético que desencadeia o medo adquire feição ética: apostar no informe não significa uma anulação de tudo que é passível de definição: pelo contrário, a aposta é um modo de afirmar a multiplicidade do real e as potencialidades do corpo em seus infinitos arranjos, inseparáveis do devir, ao mesmo tempo em que destrona a estabilidade ilusória do ser. Gostaríamos de voltar à Bataille, à guisa de conclusão, para demarcar sua equivalência entre o ser e o limite:

Sempre é dado um limite com o qual o ser concorda. Ele identifica esse limite ao que ele é. O pensamento de que esse limite cesse de existir lhe causa horror. Mas nós nos enganamos levando a sério o limite e o acordo que o ser lhe dá. O limite só é dado para

ser excedido. O medo (o horror) não indica a verdadeira decisão. Ao contrário, ele incita, por via indireta, a transposição dos limites.

Se o experimentamos, sabemos que se trata de responder à vontade, inscrita em nós, de exceder os limites. Queremos excedê-los, e o horror experimentado significa o excesso ao qual devemos chegar, ao qual, se não fosse o Horror preliminar, não teríamos podido chegar (Bataille, 2004: 225-226).

A atração pelo horror se relaciona com a atração pelo informe: ela diz respeito à possibilidade de destruição da unidade da forma, de percebê-la como contingente, assim como a solidez do sujeito e sua autoridade. Logo, é também uma aposta na vida, um elogio ao sensível não separado do pensamento: um acesso à dimensão impessoal –parte silenciosa em cada um de nós–, lá onde a sensação não se encontra recoberta e contida pelos ditames do inteligível; terra onde a vida borbulha sem as “sobrecasacas matemáticas” da racionalidade.

Referências

- Ades, Dawn; Bradley, Fiona (2006). Introduction. In: Ades, Dawn; Baker, Simon. *Undercover surrealism*. Cambridge, MA: MIT. 11-16.
- Bataille, Georges (2004). *O erotismo*. Trad. Claudia Fares. São Paulo: Arx.
- _____ (1981). *História do olho, seguido de Madame Edwarda e O morto*. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita.
- _____ (2003). *La conjuración sagrada y otros textos*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (1994). *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena.
- Bruckyère, Berlinde de (2008). *Marthe*. Acessado em 31 de janeiro de 2014: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/berlinde_debruyckere_marthe_colour1.htm.
- Buñuel, Luís; Dalí, Salvador (1929). *O cão andaluz (Un chien Andalou)*. Acessado em 15 de janeiro de 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=054OIVlmjUM>.
- Deleuze, Gilles (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2007). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2005). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34.
- Foster, Hal (1996). *The return of the real: art and avant-garde at the turn of the century*. Cambridge, MA: MIT.

- García, Gabriel Cid (2012). Dizer o indizível: histeria e heteronímia. *Revista Poiésis*. Niterói, (19), julho. 119-135.
- Jay, Martin (1988). "Scopic regimes of modernity". In: Foster, Hal, ed. *Vision and visuality*. Seattle: Bay. 3-27.
- Keller, Evelyn; Longino, Hellen, ed. (1996). *Feminism and science*. Nueva York: Oxford.
- Landau, Sigalit (2000). *Barbed Hula*, Vídeo, 1:52 min. Acessado em 02 de março de 2013: <http://www.sigalilandau.com/page/video/Barbed%20Hula.php>.
- Moraes, Eliane Robert (2002). *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras.
- Nietzsche, Friedrich (1974). Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural. 45.
- Pinedo, Isabel Cristina (1997). *Recreational terror: women and the pleasure of horror filme viewing*. Albany, NY: SUNY.