

# ARTE EM **TEMPOS** SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização













#### CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte - Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

#### Diretoria (2020-2022)

Presidente - Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL) Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro - Arthur Valle (UFRRJ)

#### Conselho Deliberativo do CBHA (2020 - 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

#### 41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPel/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPel/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Vera Pugliese (UnB/CBHA)

#### Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), Sem título, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

#### Diagramação

Vasto Art

# Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA. **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte** 

CDITA - COITITE DI asilello de l'Ilstolia da Alte

CDD: 709.81

# O indelével informe do mal: roupa para se transformar em monstro

Laura Borsa Cattani, Universidade Federal de Pelotas, Universidade de Brasília https://orcid.org/0000-0003-3611-1370 lbcattani@gmail.com

Munir Klamt Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul https://orcid.org/0000-0003-4098-1360 munirklamt@gmail.com

#### Resumo

Este texto parte de uma obra realizada pelo duo de artistas Ío para abordar a ideia do mal como uma das forças subjacentes à condição humana. Inspirada em figuras do folclore brasileiro, a obra tem um centro escultórico simples: um tecido de pelo sintético, negro e denso, que se eriça de forma lenta e regular. O conceito de informe bataillano guia a abordagem dessa obra, que se expande para seu local de inserção: uma antiga cela de prisão inteiramente pintada de branco, que permite traçar um paralelo com as questões de privação de sentidos como tortura e cárcere analisadas por Naomi Klein. Complementa a instalação um texto com instruções para se portar perante uma "roupa para se transformar em monstro", conduzindo a uma gama de reflexões sobre a violência como pulsão irrefreável, por meio do conceito de Lamela, de Jaques Lacan, assim como sua força histórica na moldagem do humano.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Instalação. Mal. Violência. Informe.

#### Abstract

This text is based on a work created by the artist duo lo to approach the idea of evil as one of the forces underlying the human condition. Inspired by figures from Brazilian folklore, the work has a simple sculptural center: a fabric of synthetic fur, dense and dark, which stands up slowly and regularly. The concept of formless, by Bataille, guides the approach of this work, which expands to its place of insertion: an old prison cell entirely painted in white, which allows us to draw a parallel with the deprivation of senses used as torture methods, as analyzed by Naomi Klein. The installation is complemented by a text with instructions on how to behave when faced with "clothes to transform into a monster", leading to a range of reflections on violence as an unstoppable drive, through the concept of Lamella, by Lacan, as well as its historical force in the molding of the human identity.

Keywords: Contemporary Art. Installation. Evil. Violence. Formless.

É de uma linha de sombra, de um mal difuso e obscuro que permeia a própria existência humana que emerge a obra *Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro* (ĺo¹, 2008-2013) que abordamos neste texto.

## Partes de um monstro

Faremos uma descrição rápida de três de seus principais aspectos constituintes para contextualizá-la e, na sequência, dedicaremos nossa atenção a cada uma das partes pois, mesmo interligadas, elas têm peculiaridades e diálogos específicos. O primeiro é um tecido sintético, simulacro de pelagem animal, sob o qual está uma haste acionada por motor elétrico. O segundo é a sala, totalmente branca, dentro de uma antiga prisão. O terceiro é um texto impresso em folha negra, preso na parede ao fundo da sala.



**Figura 1.** Ío, Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro, 2008-2013. Instalação in situ: pelagem sintética, texto impresso em folha A4 preta, motor, haste de madeira, tinta branca, lâmpadas halógenas. Medidas totais variáveis (nesta versão, aproximadamente 220 x 500 cm). Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ío é o pseudônimo com o qual Laura Cattani e Munir Klamt assinam, desde 2003, sua produção artística.



**Figura 2.** Ío, Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro, 2008-2013. Detalhe da instalação in situ: pelagem sintética. Versão apresentada no Espacio de Arte Contemporáneo, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

O centro da instalação é um tecido de pelo sintético, negro e denso, medindo um metro por um metro e trinta, que recobre um motor elétrico preso ao chão. Esse motor possui uma haste que executa lentos movimentos circulares, eriçando de forma linear o pelo. Ao mesmo tempo que este tecido nos remete ao fragmento da pele de um animal – como um urso ou um grande felino – que tivesse sido esfolado e jogado ao chão, o seu eriçar nos evoca a percepção de reações instintivas e ferais frente a uma ameaça. Essa percepção de algo entre um simples tecido e um animal acuado gera um paradoxo, um desconforto com este cambiante estado limítrofe entre vivo e morto.

Há, portanto, uma espécie de síntese entre coisa e ser que não ocorre, e é continuamente procrastinada porque o tecido é algo informe, jogado no chão cuidadosamente para que não se assemelhe a qualquer forma reconhecível; enquanto que o eriçar é a manifestação atávica e visceral de um animal encarnado. Essa equação se dá na natureza animista da psiquê humana, com sua tendência quase irresistível de atribuir vida e, às vezes, afetos, a coisas inanimadas.

# A indelével imagem do mal

Há uma atávica disposição humana de conformar abstrações, que se manifesta ao longo da história em uma ampla gama de mitos e deidades. Em nossa vida secular e urbana, na qual esta tendência vai se desvanecendo podemos prescindir ou descrer de Afrodite como agenciadora da atração entre os seres, pois é-nos plenamente aceitável que afetos compartilhados, hormônios, e/ou fantasias, bem como um sem-número de outros fatores conexos, aproximam e unem as pessoas, apaixonadamente. Mas ao mal – este conceito amplo e misterioso – somos mais refratários a não atribuir uma causa primeira, ou o papel de uma força emanadora. No Brasil, parcela substancial da população é criada sob a égide cristã (independentemente de sua religião de fato) e se relaciona com uma antiquíssima iconografia, assemblagem de origem pagã, que é a figura superlativa e grotesca do demônio.

Sagan, no livro O Mundo Assombrado pelos Demônios, comenta: "Os que não têm medo de monstros tendem a não deixar descendentes"<sup>2</sup>. O autor especula que nossa capacidade de, nas sombras ou em zonas de escuridão, perceber criaturas ameaçadoras, está diretamente relacionada com uma estratégia de sobrevivência. Até bem pouco tempo atrás, na história da evolução humana, as crianças jamais dormiam sozinhas, pois estavam protegidas por um adulto. Sagan pergunta qual mecanismo de segurança poderia funcionar para um jovem animal forte e curioso, senão pela produção artificial de um forte terror? Em termos de evolução da espécie, faz sentido que as crianças tenham fantasias de monstros assustadores. Num mundo povoado por leões e hienas, essas fantasias ajudavam a impedir que filhotes indefesos se aventurassem longe dos demais guardiões e fossem, assim, devorados. Se os que não tinham medo de monstros tendiam a não deixar descendentes, pois se expunham destemidamente ao perigo, é possível supor que, com o desenrolar dessa seleção natural, um número majoritário de crianças tenha herdado a capacidade de construir em sombras disformes algo ameaçador, a associar contornos com criaturas tridimensionais, a ter medo de monstros. Adensa-se a esta seleção natural uma tradição disciplinadora com o uso de figuras malignas sempre à espreita, como o Bicho Papão, o Homem do Saco, e outras ameaças que transpomos para a vida adulta sob formas mais socialmente aceitáveis (como o medo de assaltantes) ou embasados em crenças (notadamente as religiosas, com seus demônios e obsessores). Como diria Didi-Huberman, "a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez; a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença"<sup>3</sup>.

Ainda que escarneçamos destas visões corpóreas e disformes, com frequência interiorizamos estes temores em uma imagem do mal como uma força pulsante e viva constituída por algo invisível e de difícil cognição. Soma-se a isso o fato de termos sobrevivido enquanto espécie desconfiando de qualquer ruído suspeito que pudesse ser signo de um predador. Assim, este instinto remanescente

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> SAGAN, Carl. O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 103.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 50.

transubstancia-se na designação, que nos parece inevitável, de atribuir essa sensação de medo a um mal que existe externo a nós, mesmo que paradoxalmente incorpóreo, fugidio e intangível. O protagonista de *O Horla*, de Maupassant, ilustra com precisão este mal imaterial em seu pavor visceral diante desta estranha força, que parece se desdobrar e escarnecer a matéria:

E o seu corpo? Esse corpo que a luz atravessava não seria indestrutível pelos meios que matam os nossos? E se não estivesse morto?... Só o tempo, talvez, tem poder sobre o Ser Invisível e Temível. Por que então esse corpo transparente, esse corpo imperceptível, esse corpo de Espírito, se ele também tivesse que temer os males, os ferimentos, as doenças, a destruição prematura?<sup>4</sup>

Maupassant sintetiza esta abrangente crença que perpassa o ser humano: a de uma força de desagregação, cujo objetivo constitucional é ameaçar a precária existência do mundo ordenado (cosmos) seja na esfera individual ou na da espécie. O que move o personagem, e ecoa parte de nossa relação com a ideia do mal, seja na esfera dos brutais assassinatos ou o horror diante do genocídio, é um atônito descompreender de sua pulsão, de seu núcleo. The Reflecting Skin, um filme de horror quase esquecido de 1990 (com o título em português de O Reflexo do Mal), com roteiro e direção de Philip Ridley, de certa forma ilustra esse conceito e foi importante para constituir a identidade desta instalação, menos por qualquer referência visual ou narrativa, mas por sua disposição de ser luminoso e envolto por majestosos trigais, nos quais uma criança interpreta uma série de acontecimentos estranhos ao seu redor como indícios de um universo secreto e ameaçador que ela não consegue desvelar.

Esta identidade, quase um princípio, poderia ser sintetizada com o seguinte enunciado: revele todas as coisas, mas induza o espectador a crer que algo está escondido à sua frente. O mal que não se consegue discernir é sempre mais aterrorizante do que aquele que identificamos, classificamos e com o qual, ao menos intelectualmente, sabemos como lidar. Voltamos aqui ao tecido felpudo, não mais que uma fina superfície disposta no chão, e a desconfiança que este provoca no espectador ao perceber seu sutil movimento – como aquele medo premonitório que antecipa o susto em uma cena de filme de terror. Por estar escassamente ocupada e excessivamente iluminada para um espaço expositivo, a sala nos parece tomada de unheimlich com este informe e estranho tecido que é quase nada, mas parece disposto, a qualquer momento, a tornar-se ser.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> MAUPASSANT, Guy de. Contos Fantásticos: o Horla & Outras Histórias. L&PM Pocket, 2011, p.86.



**Figura 3.** Ío, Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro, 2008-2013. Detalhe da instalação in situ: pelagem sintética. Versão apresentada no Espacio de Arte Contemporáneo, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

A disposição de não atribuir forma ao trabalho, evitando remeter a outro objeto, coisa ou ser específico, é uma tarefa mais árdua do que intuitivamente parece. A tendência à pareidolia faz com que qualquer momentânea observação de nuvens se torne uma explosão de formas, com frequência um zoológico suspenso. Em seu *Dicionário crítico*, Bataille comenta sobre o informe, que este é "um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma"<sup>5</sup>, é uma disposição de corroer a delimitação semântica das palavras, retorná-las ao caldo primordial dos sons dessignificados. Em sua análise e tradução do *Dicionário crítico* de Bataille, Oliveira comenta sobre o informe que este tem "a árdua tarefa de desarticular seu caráter de semelhança com o mundo"<sup>6</sup>. Segundo Didi-Huberman, o informe não se dirige à não-forma, e sim a um desvão, uma relação negativa e de transgressão:

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> BATAILLE, Georges. Informe, Documents, Paris, n. 7, 1929 apud MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. In: Outra Travessia, Florianópolis, n. 5, p. 107-120, 2°. sem. 2005, p. 382.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> OLIVEIRA, Eduardo Jorge. O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille. In: Revista Poésis, Niterói, ano 10, n. 13, p. 145- 158, ago. 2009, p. 145.

informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas - uma crueldade nas semelhanças.<sup>7</sup>

Portanto, um jogo com a contínua postergação das margens das formas, do reconhecimento – como nos sonhos nos quais letras ou rostos diante de nós, por mais que nos esforcemos, permanecem indecifráveis. Uma imagem banal (mas nem por isto menos bruta) que nos permite refletir sobre essa desfiguração é a de animais mortos nas estradas, que a passagem repetida dos carros vai desagregando dilacerando sua forma em direção de um novo arranjo, do desreconhecimento.



**Figura 4.** Ío, A influência de Francis Bacon nos veículos automotores brasileiros, 2004-2010. Vídeo colorido com áudio, duração 2min22s. Coleção dos artistas. Still: Ío

Esta Roupa para se transformar em Monstro se organiza na laceração sintática da forma. Este informe do tecido que é mais próximo de uma intuição, uma sensação, do que de algo que possa ser quantificado ou cercado, traz um esforço consciente para que não remeta a nenhum animal possível – com exceção em seu revestimento dérmico, isto é, pura superfície –, mas prenhe de uma vida estranha e inclassificável. Há, na própria sensação de intuição, certa informidade visceral, sensação indefinida e desagradável, que às vezes nos acossa, certo mal-estar de um objeto indefinido que o futuro trará e que por mais que nos esforcemos não conseguimos abarcar.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 29.

#### A sala branca



Figura 5. Ío, Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro, 2008-2013. Instalação in situ: pelagem sintética, texto impresso em folha A4 preta, motor, haste de madeira, tinta branca, lâmpadas halógenas. Medidas totais variáveis (nesta versão, aproximadamente 220 x 500 cm). Versão apresentada no Espacio de Arte Contemporáneo, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

A segunda parte de Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro é a própria sala de sua instalação, uma pequena cela de aproximadamente 2,20 x 5,00 metros, inteiramente pintada de branco (incluindo o piso), e iluminada com uma luz branca intensa. Localizada no Espacio de Arte Contemporáneo, antigo presídio de Miguelete (em Montevidéu, no Uruguai), o acesso à cela se dava por um longo corredor. Havia um proposital contraste entre o espaço de acesso, na penumbra, e a sala iluminada de forma ofuscante. A obra se apresentava de duas formas para o espectador. Uma, incompleta, quase como um diorama em que, da porta, este via a instalação. A segunda seria entrando na sala, que só podia ser acessada de pés descalços, o que também o habilitava a ler o texto. Há no ato de tirar os sapatos um aspecto de intimidade ou humildade, de acesso a um lar ou lugar sacro. Esse lugar, no entanto,

não era acolhedor nem amigável, lembrando salas de tortura por privação de sentidos

Klein, em A doutrina do Choque, comenta sobre o laboratório de Ewen Cameron, que desenvolveu expertises de tortura utilizada por uma grande gama de regimes opressores, que até hoje impactam em campos como de Guantánamo, com seus quartos de isolamentos sensorial, que anulam inclusive a percepção do ciclo circadiano, com luz intensa ininterrupta, supressão de qualquer estimulo auditivo, tátil ou visual. Segundo Klein, Cameron "Estava determinado a forçar seus pacientes a perder completamente o senso de sua existência no tempo e no espaço"<sup>8</sup> e induzir um estado caoticamente alucinatório pela completa perda da prova de realidade, tramando uma indiscernível indiferenciação entre suas fantasias (sonho e imaginação) e o mundo. Somos muito mais frágeis na delimitação destas zonas de diferenciações do que intuitivamente cremos. São indispensáveis recorrentes estímulos externos para equalizar a fronteiriça e cambiante dimensão do eu e do mundo - quase como um alimento. É nesta fome sensorial que a identidade se consome. Klein menciona um artigo de 1960 no qual Cameron cita os fatores essenciais para a manutenção da consciência de quem somos e onde estamos, que seriam a contínua informação sensorial e a memória - e sua estratégia de aniquilação de ambas por meio de eletrochoque e quartos de isolamento.

Em um nível simbólico, ao desprover este monstro de um corpo reconhecível, um corpo identitário, em uma sala branca e brutalmente iluminada, é como se a questão do informe fosse tautologicamente repetida, agora na instância da propriocepção, um corpo que perde suas medidas, suas delimitações perceptivas. Um corpo fantasma que, desprovido de si, de um corpo sensorialmente reconhecível, também tem cerceada a possibilidade de, através de seus sentidos, interagir com o mundo circundante. Este é, na lógica poética da obra, o estado no qual se encontra a tal criatura monstruosa que está no centro da cela e, como vemos a seguir, em uma lógica poética, convida o próprio espectador a ser partícipe e evolar sua identidade.

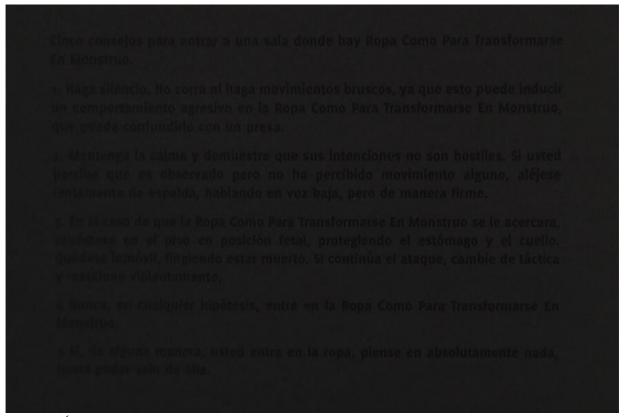
### Cinco conselhos

Ao fundo dessa cela, colada à parede a poucos centímetros do chão (o que obrigava o espectador a se ajoelhar), havia uma pequena folha negra impressa em tinta preta, de difícil legibilidade (similar aos textos impossíveis de ler em situação onírica) com o seguinte texto:

Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma Roupa Para Se Transformar Em Monstro.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> KLEIN, 2008, p. 48 - 49

- 1. Faça silêncio. Não corra nem faça movimentos bruscos, pois isto poderá induzir um comportamento agressivo na Roupa Para Se Transformar Em Monstro, que poderá confundi-lo com uma presa.
- 2. Mantenha-se calmo e demonstre que suas intenções não são hostis. Se você perceber que está sendo observado, mas não tiver percebido nenhum movimento, afaste-se lentamente de costas, falando com voz baixa, porém firme.
- 3. No caso da Roupa Para Se Transformar Em Monstro se aproximar de você, deite-se no chão em posição fetal, protegendo o estômago e o pescoço. Fique imóvel, fingindo-se de morto. Se o ataque for prolongado, mude de tática e revide vigorosamente.
- 4. Nunca, em hipótese alguma, entre na Roupa Para Se Transformar Em Monstro.
- 5. Se, de alguma forma, você entrar na roupa, pense em absolutamente nada até sair da mesma.



**Figura 6.** Ío, Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro, 2008-2013. Detalhe da instalação in situ: texto impresso em folha A4 preta. Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

A construção deste texto parte de uma série de referências, notadamente instruções para o enfrentamento com um urso em uma situação limítrofe de sobrevivência. O uso de uma linguagem que emula os manuais e tende ser clara e pragmática para o enfrentamento específico e pontual de uma situação. Palavras de ordem, como "faça silêncio. Não corra. Mantenha-se calmo" são ações concretas

que se orquestram para evitar um mal maior: entrar na roupa para se transformar em monstro. A obra opera todo o tempo com vetores contrastantes: branco e preto, atração e repulsa, convite e recuse – o que, de certa maneira, está atiçando o espectador a querer entrar nesta roupa, que parece tão frágil, no sentido de vestuário, que em sua caricatura de roupa se torna simbolicamente ampla (seria a pelagem de um lobisomem? O uniforme negro da Gestapo?). Portanto, uma psicologia reversa (como nas estruturas de muitos contos de fada de teor admonitório) que objetiva induzir um resultado antagônico do que o enunciado. O conselheiro do texto deduz que cada instrução será sequencialmente descumprida até que o espectador terá que pensar em absolutamente nada até sair da mesma – frase contraditória que considera que resta ao espectador, já sendo incorporado por este ser-roupa, como uma rã ainda viva deslizando na garganta de uma cobra –, apenas o desespero enquanto busca estratégias para evadir de tal ameaça. Então, maliciosamente, o último conselho convida o ser a se desnudar de sua ontologia mais íntima, seus pensamentos, para que possa se libertar.

# Indistinto primordial

A instalação, mas principalmente o texto, apontam dois aspectos importantes e antagônicos para o entendimento desta *Roupa para se transformar em Monstro*: os rituais de iniciação e a deformidade do corpo nas maldições. É recorrente em rituais de iniciação sociais, tribais ou de agremiações com fins específicos (máfias ou ordens religiosas) processos nos quais os indivíduos são simbolicamente desprovidos de suas individualidades e, assim, transformados e incorporados pelo grupo. Seja com uma morte simbólica, seja abandonando sua antiga forma de ser no mundo, seja com eventuais mudanças de nome, este indivíduo será inserido no contexto novo, com frequência da vida adulta, de uma coletividade da qual ele será parte e partícipe. Eliade comenta, em *O Sagrado e o Profano*, que os rituais de iniciação comportam um enterro simbólico equivalente a um regresso ao ventre do tempo, ao indistinto primordial, de onde o neófito ressurge com o novo mundo que ele veio a conhecer. Esta mesma simbologia pode se dar pelo viés do devoramento e regurgitação.

Há, nesta instalação, a indicação constante de uma perda da individualidade que, neste aspecto, se assemelha aos rituais iniciáticos, mas opera de modo diverso destes que acenam com a promessa de ser parte de um todo mais poderoso, pois aponta para uma perda negativa, onde a incorporação é próxima de um processo digestivo consumidor e aterrador. Em um nível alegórico a submissão e a subsunção da consciência e seu desaparecimento enquanto indivíduo a uma força totalizante nos traz a memória não apenas de regimes e ideologias autocráticos, mas a desistência e dessensibilização do indivíduo frente a seu *Zeitgeist*. Nos evoca a imagem de uma horda de zumbis, unos na fome insaciável, mas esvaziados do ser;

ou a horripilante ação de um fungo, *Ophiocordyceps camponoti-floridani*, que gera apêndices externos na cabeça das formigas infectadas e manipula seu comportamento para tornar-se autodestrutivo, em benefício da proliferação de seu hospedeiro.

Outro amálgama que teceu esta *Roupa para se transformar em monstro* foi o desígnio ou vaidade dos deuses que, de forma recorrente em diversas mitologias, deformam os humanos como castigo inescrutável (a própria etimologia da palavra monstro remete a um "objeto ou ser de caráter sobrenatural que anuncia a vontade dos deuses"), assim como contos de fadas nos quais uma maldição aprisiona um ser humano em pele de animal ou de criaturas fantásticas. E, principalmente, uma plêiade de ferais criaturas fantásticas que vagam, penitentes: pé-de-garrafa, Labatout, lobisomem, Capelobo; e principalmente o Mapinguari. São criaturas que mais parecem ter escapado da esfera do pesadelo, arquétipos com garras e presas. O aspecto de consciência desfeita em um corpo monstruoso que parece operar por si, que permeia esta instalação, é uma ideia relativamente recorrente no folclore.

O que aponta Cascudo, em *Geografia dos mitos Brasileiros*, sobre o Mapinguari, corrobora este apontamento: entidade mais manifesta na Amazônia, que "Mata sempre, infalivelmente, obstinadamente, que encontra os homens. [...] Descrevem-no como um homem agigantado, negros pelos e cabelos que o recobrem como um manto, unhas em garra, fome inextinguível"<sup>10</sup>. Em versões relativamente recentes deste mito, a criatura herda a fenda longitudinal do Quibungo africano, em "posição anômala a boca, rasgada do nariz ao estômago, num corte vertical cujos lábios rubros estão sujos de sangue"<sup>11</sup>.

O Mapinguari como voracidade desmedida e incontrolável, pura pulsão inconsciente de si, nos remete à noção de lamela lacaniana, que Žižek comenta em *Como Ler Lacan*: a lamela permanece dentro do domínio do imaginário, no limite do irrepresentável, o mais aterrorizante da intersecção do imaginário com o real, o abismo primordial que tudo devora e dissolve as identidades. "Essa lâmina, esse órgão, que tem a característica não existir, mas que não é por isto menos um órgão [...] puro instinto de vida, quer dizer, de vida imortal, de vida irrepreensível, de vida que não precisa, ela, de nenhum órgão, de vida simplificada e indestrutível!"<sup>12</sup>. Imagine o sorriso do gato de Alice, que persiste sem o corpo. A lamela seria pura superfície, sem densidade e infinitamente plástica. Indivisível, indestrutível e imortal - em resumo, a pulsão de morte em sua face de monstruosidade. Podemos pensar o mal como uma força fora do tempo, que não se presentifica apenas nos atos ou medos, mas como uma latência profundamente arraigada no aparelho psíquico humano. Não o mal de atos específicos e quantificáveis, mas uma força latente e indelével, que parece pairar sobre nós indefinidamente.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> MONSTRO. In: Oxford Languages. Oxford: Oxford University Press, 2022.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. São Paulo: Global, 2012, p. 208.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. São Paulo: Global, 2012, p. 209.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> ŽIŽEK, Slavoj. Como ler Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.77.

psíquico humano. Não o mal de atos específicos e quantificáveis, mas uma força latente e indelével, que parece pairar sobre nós indefinidamente.

#### Referências

BATAILLE, Georges. *Informe*, Documents, Paris, n. 7, 1929 apud MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. In: Outra Travessia, Florianópolis, n. 5, p. 107-120, 2°. sem. 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. São Paulo: Global, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe*: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MAUPASSANT, Guy de. Contos Fantásticos: o Horla & Outras Histórias. L&PM Pocket, 2011.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *O verbete, o dicionário e o documento*: Uma leitura da montagem em Georges Bataille. In: Revista Poésis, Niterói, ano 10, n. 13, p. 145- 158, ago. 2009.

SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios*: a ciência vista como uma vela no escuro. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SUASSUNA, Ariano. Romance d'A Pedra do Reino. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. Como ler Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

#### Como citar:

CATTANI, Laura & KLAMT SOUZA, Munir. O indelével informe do mal: roupa para se transformar em monstro. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 34-46, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.003

Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm