UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

BIAGIO PECORELLI

POÉTICAS DO SACRIFÍCIO (1960 – 1978):

EXCESSO E MARTÍRIO NA ARTE DA PERFORMANCE À LUZ DOS ESCRITOS DE
GEORGES BATAILLE E DO ACIONISMO DE VIENA

SÃO PAULO

2019

BIAGIO PECORELLI

Poéticas do sacrifício (1960 – 1978):

excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do
Acionismo de Viena

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões, área de concentração em Teoria e Prática do teatro, linha de pesquisa Texto e Cena, como exigência para obtenção do título de Doutor em Artes.

SÃO PAULO

2019

PECORELLI, Biagio. **Poéticas do sacrifício (1960-1978):** excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovado em: São Paulo, _____ de _____ de 2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões (orientador)

Instituição: ECA/USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES/CNPq, pela Bolsa concedida. Ao amigo e grande incentivador Antônio Edson Cadengue (*in memoriam*). À professora Silvia Fernandes, pelos ensinamentos das “teatralidades do real”; ao professor Antônio Araújo, que me permitiu “seguir minha obsessão”; ao professor Luiz Fernando Ramos e à professora Christine Greiner, da PUC/SP, pelo ânimo emprestado a este trabalho ainda em sua fase “arqueológica”; à professora Eliane Robert Moraes, da FFLCH/USP, pelas pistas para uma “imaginação sacrificial batailleana”; e muito especialmente, aos Professores Marcelo Denny, pela troca sincera e pelo empréstimo de livros sobre o Acionismo de Viena, e Marcos Bulhões, meu orientador, por ter topado mais essa comigo. A Laís Nóbile, Camila Brandão, Mônica Rodrigues, Guiga, Priscila Toscano, Débora Victor e Maria Vitória, pela força ao longo da pesquisa. Especialmente, aos meus amores Camila Rios, Bruno Caetano e Marina Rios, que seguraram minha barra. À MOTOSSERRA PERFUMADA, a Jonnata Doll e Edson van Gogh, meus super-heróis. E a meu pai e minha mãe, que nos meses de janeiro me viam aposentar a fruteira da mesa de jantar para dar lugar aos livros.

Tudo o que é – É DEMAIS

Georges Bataille

PECORELLI, Biagio. **Poéticas do sacrifício (1960-1978):** excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena. 2019. 392f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

RESUMO

Entre os anos de 1960 e 1978, diversos artistas europeus e norte-americanos recorreram em suas obras a práticas que remontam a antigos rituais de sacrifício religioso. Os documentos fotográficos e videográficos que restaram dessas ações chegam ao século XXI exercendo ainda, no encontro com as audiências do presente, uma notável performatividade que envolve a produção de rumores, sensacionalismos e mal-entendidos, mas também a produção de novas e novas performances do sacrifício. Esta tese propõe como ponto de partida metodológico uma arqueologia (Michel Foucault) da massa documental que envolve um nascimento da “arte corporal” na França e nos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1970, afim de deslocar uma ontologia da performance (Peggy Phelan) que, ainda hoje, especialmente no âmbito dessas poéticas, evoca a noção de “real” para o centro das discussões que envolvem a relação entre documento e performance. Nesse sentido, a tese apresenta o conceito de *monumento sacrificial*: a *imagem de um corpo sacrificado* ou a *imagem de um corpo sacrificante* que exerce sobre o corpo histórico da *performance art* uma repetição, ao evocar esse “real” enquanto risco, asco, dor, morte, destruição, *ferida que fere* – sacrifício. Dividida em duas partes, a tese propõe como hipótese uma passagem, no âmbito de uma história primordial destas poéticas, do *corpo sacrificante* – corpo sob o signo do *excesso* – para o *corpo sacrificado* – corpo sob o signo do *martírio* –, ocorrida na virada dos anos de 1960 para 1970. O conceito de sacrifício, por sua vez, é aqui desenvolvido, de um lado, a partir dos escritos de Georges Bataille e da *estranha* posição que o escritor ocupa no curso de uma história das teorias do sacrifício religioso modernas; e de outro, a partir dos *monumentos sacrificiais* produzidos, na década de 1960, por quatro artistas austríacos associados ao chamado Acionismo de Viena. Acredito que a *imaginação sacrificial* de Bataille e os *monumentos sacrificiais* de Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Hermann Nitsch e Otto Muehl propiciam um olhar crítico sobre as *poéticas* e as *políticas do sacrifício* ontem e hoje.

PALAVRAS-CHAVE: poéticas do sacrifício – monumento sacrificial - arte da performance – arte corporal – Georges Bataille – Acionismo de Viena – Rudolf Schwarzkogler – Günter Brus – Hermann Nitsch – Otto Muehl

PECORELLI, Biagio. **Poetics of sacrifice (1960-1978):** excess and martyrdom in performance art according to the writings of Georges Bataille and the Vienna Actionism. 2019. 392f. PhD thesis. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

ABSTRACT

Between the years of 1960 and 1978, several European and American artists have employed in their works practices that go back to ancient rituals of religious sacrifice. The photographic and videographic documents that remain of these actions arrive at the 21st century still exerting, in the meeting with the audiences of the present, a remarkable performativity that involves the production of rumors, sensationalisms and misunderstandings, but also the production of new performances of sacrifice. This thesis proposes as a methodological starting point an archeology (Michel Foucault) of the documentary mass that involves the birth of the “body art” in France and in the United States between the 1960s and 1970s, in order to displace an ontology of performance (Peggy Phelan) which, even today, especially in the context of these poetics, evokes the notion of “real” to the center of the discussions that involves the relationship between document and performance. In this sense, the thesis presents the concept of a *sacrificial monument*: the *image of a sacrificed body* or the *image of a sacrificing body* which exerts upon the historical body of *performance art* a repetition, evoking this “real” as risk, disgust, pain, death, destruction, a *wound which hurts* – sacrifice. Divided into two parts, the thesis proposes as a hypothesis a turn point, within a primordial history of these poetics, from the *sacrificing body* – body under the sign of *excess* - to the *sacrificed body* - body under the sign of *martyrdom* –, that occurred in the early 1970's. The concept of sacrifice, for its turn, is developed here, on the one hand, from the writings of Georges Bataille and the *strange* position that he occupies in the course of a history of theories of modern religious sacrifice; and on the other hand, the concept is developed from the *sacrificial monuments* produced in the 1960s by four Austrian artists associated with the so-called Viennese Actionism. I believe that Bataille's *sacrificial imagination* and the *sacrificial monuments* by Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Hermann Nitsch and Otto Muehl provide a critical gaze on the *poetics* and *politics of sacrifice* of the past and the present.

KEY-WORDS: poetics of sacrifice - sacrificial monument - performance art - body art - Georges Bataille - Vienna Actionism - Rudolf Schwarzkogler - Günter Brus - Hermann Nitsch - Otto Muehl

SUMÁRIO

NOTA DO AUTOR	9
---------------------	---

INTRODUÇÃO POÉTICAS DO SACRIFÍCIO: MÉTODO, CONCEITO, HISTÓRIA	10
---	----

1. O que é um <i>monumento sacrificial</i>	11
2. Sobre como as <i>poéticas do sacrifício</i> foram nomeadas no âmbito de uma história da arte da performance. 15	
3. À luz do Acionismo de Viena e dos escritos de Georges Bataille: o objeto do sacrifício	20
4. Do <i>excesso</i> ao <i>martírio</i> : hipótese e estrutura da tese.....	23

PARTE I

CORPO SACRIFICADO

PREÂMBULO A ARQUEOLOGIA DO CORPO SACRIFICADO: SOB O SIGNO DO MARTÍRIO	31
---	----

CAPÍTULO 1 O ENUNCIADO DO SACRIFÍCIO: DO DOCUMENTO AO <i>MONUMENTO</i>	42
--	----

1.1. 1960: “Saut dans le vide”, de Yves Klein, como <i>monumento sacrificial</i>	42
1.2. Sobre a <i>função enunciativa</i> do sacrifício: o método arqueológico	52
1.3. <i>Contra</i> uma ontologia da performance	56
1.3.1. Amelia Jones: o corpo como fenômeno e o documento como performance	58
1.3.2. Philip Auslander: a performance do arquivo	61
1.3.3. Rebecca Schneider e o corpo como <i>reaparecimento</i> da memória coletiva	66
1.3.4. Katty O’Dell e a experiência “háptica” da documentação do sacrifício	67
1.4. O sacrifício é uma <i>performance da performance no corpo da performance</i>	69

PRIMEIRO CORTE Os <i>monumentos sacrificiais</i> de Rudolf Schwarzkogler	73
--	----

CAPÍTULO 2 O NASCIMENTO DA “ARTE CORPORAL”: SACRIFÍCIO E MARTÍRIO	102
---	-----

2.1. O papel da revista de arte na construção de um “dizer a verdade” sobre o <i>corpo sacrificado</i>	102
2.1.1. <i>arTitudes</i> (1971 - 1977): a <i>art corporel</i> como crítica sociológica	104
2.1.2. <i>Avalanche</i> (1970 - 1976): a <i>body art</i> e o corpo como “mera” matéria escultórica	118
2.1.3. <i>Flash Art</i> (1978): a abundância do <i>corpo sacrificado</i>	133
2.2. Espelho do martírio: estudos comparativos entre “arte corporal” e religião	136
2.3. Na trincheira de si: a <i>imagem de um corpo sacrificado</i>	141

SEGUNDO CORTE Os <i>monumentos sacrificiais</i> de Günter Brus	144
--	-----

PARTE II
CORPO SACRIFICANTE

PREÂMBULO DESTRUTIVISMO: SOB O SIGNO DO EXCESSO	189
CAPÍTULO 3 A <i>FERIDA SAGRADA</i> : SACRIFÍCIO E DESTRUIÇÃO	202
3.1. Manuel Granero, sacrifícios astecas e <i>lingchi</i> : no panteão do sacrifício de Georges Bataille	202
3.2. Teorias do sacrifício religioso	207
3.2.1. A miríade do sacrifício	207
3.2.2. A “Antropologia Científica” e as <i>razões</i> do sacrifício religioso	209
3.2.2.1. William Robertson Smith e o sacrifício como “comunhão”	209
3.2.2.2. Edward Burnett Tylor: a <i>substituição</i> sacrificial	211
3.2.2.3. A <i>expição</i> : George James Frazer	213
3.2.2.4. Os limites da “Antropologia Científica”	215
3.2.3. A Escola de Sociologia Francesa e a <i>função</i> do sacrifício religioso	216
3.2.3.1. O “esquema” sacrificial	216
3.2.3.2. A destruição do <i>corpo que resta</i>	219
3.2.3.3. O “fato social” e a <i>função</i> do sacrifício	219
3.3. Por uma Sociologia Sagrada (1938-1939)	221
3.3.1. <i>Acéphale</i> e o intendo de um sacrifício “real”	221
3.3.2. O Colégio de Sociologia: a face lúcida do Mal	224
3.3.3. “Corpo estranho”: a <i>heterologia</i> e escatologia como ciências do excremento	227
3.4. Da impossível tarefa de definir o sacrifício	230
3.4.1. O fascinante enigma do sacrifício	230
3.4.2. O sacrifício como operação de <i>dispêndio</i>	231
3.4.3. O <i>potlatch</i> como paradigma	234
3.4.4. A Teoria do Gasto é uma Teoria do Sagrado	236
3.5. O fantasma do sacrifício	238
3.5.1. Sacrifício, mimese e repetição	238
3.5.2. O “teatro” do sacrifício	240
3.6. A <i>ferida sagrada</i> como <i>imagem de uma ferida que fere</i>	242
TERCEIRO CORTE Os <i>monumentos sacrificiais</i> de Hermann Nitsch	246

CAPÍTULO 4 EM NOME DA BESTA: <i>IMAGENS DO SACRIFÍCIO, IMAGENS QUE SACRIFICAM</i>	290
4.1. A arte como “exercício de crueldade”: imagens do sacrifício	290
4.2. <i>Documents</i> (1929-1930): o altar de uma <i>imaginação sacrificial</i>	295
4.3. Sacrificar a cabeça: a noção de <i>excesso</i>	298
4.3.1. A antecipação da besta acéfala	298
4.3.2. “L’anus solaire”	301
4.3.3. “L’oeil pinéal”	303
4.3.4. Uma <i>imaginação noturna</i>	305
4.4. Sacrificar a beleza: por um <i>baixo materialismo</i>	307
4.4.1. <i>Un Cadavre</i> : o sacrifício do cabeça.....	307
4.4.2. Moscas mortas	309
4.4.3. “Bouche”	313
4.4.4. “Le gros orteil”	316
4.4.5. O rebaixamento da musa ou a anti-Nadja	319
4.5. Sacrificar a forma na forma: a operação “informe”	322
4.5.1. O verbete e o sacrifício da imagem	322
4.5.2. “Fazer imagens” que sacrificam	324
4.5.3. A exasperação do “real” enquanto imagem	328
4.6. Dessa <i>imaginação sacrificial</i> , agoniza a besta	331
 QUARTO CORTE Os <i>monumentos sacrificiais</i> de Otto Muehl.....	335
 CONCLUSÃO POÉTICAS (POLÍTICAS) DO SACRIFÍCIO: PARA “LER” OS MONUMENTOS SACRIFICIAIS DO SÉCULO XXI	375
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	381

NOTA DO AUTOR

Lá se vão 10 anos que esta pesquisa começou. Sentado à mesa da sala, em Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco, me deparei com o trabalho do artista holandês Bas Jan Ader, citado *en passant* num livro de Regina Melim sobre performance nas artes visuais. Ader sumiu no Oceano Atlântico em junho de 1975, tentando uma solitária travessia dos Estados Unidos para a costa europeia, como parte de sua performance “In Search of the Miraculous”. Ao ler aquilo, *fiquei tão arruinado que fui a um êxtase*, seguido de um questionamento do quão estamos, na vida ou na arte, expostos às mais loucas aventuras, nas quais “embarcamos” na crença de que sim, é isso que queremos, que somos, e sei lá. Algo acontece. No mais, de um modo despretensioso, dei a isso o nome de “sacrifício”, tomando nota para não esquecer: “poéticas do sacrifício”.

Daí veio o projeto de Mestrado que propus ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da USP no final de 2011. Aprovado para o ano seguinte, no entanto, a pesquisa foi interrompida por uma boa razão. À época, já em São Paulo, eu trabalhava como ator no Teat(r)o Oficina e, seguindo a sugestão do Prof. Dr. Marcos Bulhões, virei o sacrifício de ponta-cabeça para escrever sobre a poética *gozosa* daquele Teatro. À parte disso, nunca deixei de ir à cata de referências teóricas e artísticas que me levassem a pensar a obra de artistas da performance que aproximam seus corpos de antigos rituais de sacrifício. Não sabendo abandonar este tema – e mesmo que meu trabalho como artista seguisse por caminhos díspares –, em 2014, propus ao PPGAC um projeto de Doutorado onde tencionava “ler” essas “poéticas do sacrifício” a partir dos escritos do francês Georges Bataille.

Os quatro anos de pesquisa que resultaram na tese a seguir foram de uma profunda desconstrução de tudo aquilo que havia preparado. Cada vez mais, eu me afeiçoava pelas *imagens desses corpos*, e digamos, sacrificava o sacrifício em prol de uma – minha própria, talvez – *imaginação sacrificial*. Nada mal. Com dizia Bataille, uma filosofia não é nunca uma casa, mas um “canteiro de obras”. Acho que me orgulho deste trabalho, na certeza de que não pude ir mais longe.

Esgotado, escrevo esta nota hoje, dia 2 de fevereiro de 2019. Dia de Yemanjá.

Biagio Pecorelli

INTRODUÇÃO

POÉTICAS DO SACRIFÍCIO: MÉTODO, CONCEITO, HISTÓRIA

1. O que é um *monumento sacrificial*?

Esta não é uma tese sobre *performance art*. Esta é uma tese que, antes de tudo, coloca o problema da relação entre performance e documentação no âmbito de poéticas que, entre os anos de 1960 e 1978, remontaram a antigos ritos de sacrifício para questionar os limites entre arte e vida, estética e ética. É, portanto, a *imagens de corpos sacrificados* e *imagens de corpos sacrificantes* que estarei remetendo, sempre, ao longo das páginas a seguir. Foram essas imagens, afinal – imagens de fotografias, de vídeos, mas também manifestos, cartazes, falsos jornais, *scripts* de ações, etc. – que *produziram*, e que continuam *produzindo*, o sacrifício no âmbito de uma história da arte da performance.

Um exemplo. Em 1977, o artista australiano Mike Parr realizou no Sculpture Centre, The Rocks, em Sydney, uma ação intitulada “Cathartic Action: Social Gestus No. 5 (the “Armchop”)”.¹ A fotografia colorida desta *ação* “catártica”, mostra o artista sentado, com o braço direito erguido, empunhando uma ferramenta, talvez um martelo ou um machado. Chocante é o que vemos no canto direito da imagem: o braço esquerdo de Parr parcialmente esmagado ou destruído, com a carne exposta, soçobrando em cima da mesa. Tudo leva a crer que o artista, no instante do clique, está golpeando violentamente seu braço. Parr veste uma calça jeans, uma camisa de botão e óculos que contrastam com a expressão de ira ou de força.

Vejamos.

Em que pese o fato do artista ter nascido, devido a uma má formação congênita, com braço já disforme; e de que isso que ele aparece, na fotografia, golpeando ser na verdade uma prótese feita de carne vermelha, bastante realista, como não arrolar uma *imagem* desta natureza numa *poética do sacrifício*? A questão que esta e tantas outras *imagens do sacrifício*, algumas canônicas para uma história da “arte corporal” ou da *performance art*, me coloca é: por que deixar ainda – passados mais de cinquenta anos do nascimento destas poéticas – o tema do sacrifício na arte da performance tilintando no beco sem saída das discussões que envolvem o “real” e a representação neste campo artístico? Não seria a hora, como diz Jean-Luc Nancy a respeito do sacrifício para o Ocidente, de “lavar a ata” do fim do sacrifício “real” que assombra o campo artístico da performance até os dias de hoje? Por que não admitir de uma vez por todas que o sacrifício é, ele mesmo, no que tange uma história dessas poéticas, uma *performance*, isto é: ele é algo que teima em se repetir, cavalcando esses documentos do passado, para perpetuar uma *imagem do corpo sacrificado* ou, talvez com menor impregnação, a *imagem de um corpo sacrificante*? Finalmente, por que *calar* uma imagem como esta produzida por Parr, acusando sua representação – como se aquele que deveras amputasse um braço em cena nada representasse ou, pior, como se esta automutilação *espetacular*, forjada, não pudesse arrancar o fôlego daquele que se depara com sua imagem?

A questão, para mim, foi, desde o princípio desta pesquisa, *como* abordar estas *poéticas do sacrifício* na arte da performance cego por um tipo de ceticismo que, paradoxalmente, me permitisse, antes de qualquer coisa, voltar a *ver* essas imagens do sacrifício – na fé, talvez, de que de alguma maneira elas também me *vissem* enquanto as *vejo* – e não ficar deduzindo, a partir destes documentos, *ações* que sequer testemunhei.

*

O que proponho como ponto de partida desta tese – e, de certa maneira, como condição metodológica para o seu desenvolvimento – é uma *visão arqueológica das poéticas do sacrifício*, que é oposta a uma *visão ontológica do corpo sacrificado e do corpo sacrificante* na arte, visão esta, ainda hoje, propagandeada aqui e ali pela crítica ou pelos próprios artistas. Segundo esta *arqueologia* – termo que tomo emprestado do filósofo francês Michel Foucault –

o sacrifício é um *enunciado*, e tem um movimento próprio, *repetitivo*, na ordem do discurso da performance. Este movimento, enquanto discurso, é o objeto primeiro desta tese, pois ele reformula, reorganiza e até, muitas vezes, ignora os *fatos*, as *ações*, os *corpos*, para afirmar o “real” como *diferença* ontológica da *performance art* em relação a outros campos artísticos, mormente o teatro. Dizer que o sacrifício enquanto *enunciado* “ignora” os *fatos* para *produzir* o “real”, no entanto, não me autoriza a reduzir tudo à representação ou a vociferar uma infinidade de equívocos históricos relacionados a essas poéticas – daí, certamente, o caráter precavido desta tese e, diria, o modo obsessivo com que lido aqui com datas, autores, fotógrafos, modelos, títulos, etc.

É óbvio que esbagaçar um braço ou esbagaçar a prótese de um braço são atos em tudo diferentes. Essa diferença, quando revelada, aciona, claro, de um modo particular a percepção do público, propiciando aquilo que Erika Fischer-Lichte já disse ser um “poder transformador”, próprio da arte da performance em sua tarefa primordial de questionar os limites entre pensar, sentir e agir. Mas, ao assumir como ponto de partida essa *arqueologia do sacrifício*, assumo também que o objeto primeiro desta tese não são os *corpos* tampouco o sacrifício – objeto lá dos estudos da religião e que, no bojo deste trabalho, estará fundamentado nos escritos de Georges Bataille –, mas sim as *imagens dos corpos*, o modo como essas imagens, no permanente reencontro com a crítica e com as audiências do presente – nós – são reelaboradas, *reimaginadas*, e assim vão produzindo novas e novas *imagens do sacrifício* ou, melhor dizendo, novos e novos *monumentos sacrificiais*.

*

Um *monumento* é, nas palavras do próprio Michel Foucault, um documento visto “em seu volume próprio”, e não como se fosse o vestígio através do qual se pode chegar a um ponto original, oculto, que habita como se por trás ou por dentro da imagem. Um monumento *sacrificial* é, deduz-se, uma imagem, em geral fotográfica, que vista em sua espessura própria, apresenta, num complexo jogo que envolve o “real”, mas não se limita a ele, um *corpo sendo sacrificado* ou um *corpo sacrificando*. Eventualmente, o *monumento sacrificial*, veremos, pode ocultar a imagem desse corpo, mas tendo-o realizado, este corpo não pode ser exilado dele, bem

como as circunstâncias materiais em que foi produzido – datas, lugares, coisas, ocorrências, etc. – também não podem ser ignoradas, pois compõem sua “espessura material”.

O conceito de *monumento sacrificial*, por fim, lastreia esta tese de ponta a ponta para me ajudar a lidar de um modo mais “tangível” com essas poéticas. Assumidamente, portanto, esta é uma tese “superficial”, porque desliza na superfície de fotografias, *frames*, cartazes, textos, etc. para captar o modo como, circulando em exposições, revistas, livros de artistas, catálogos, essas imagens produziram um “dizer a verdade” sobre o *corpo sacrificado* e sobre o *corpo sacrificante* no âmbito de uma história primordial das *poéticas do sacrifício*.

2. Sobre como as *poéticas do sacrifício* foram nomeadas no âmbito de uma história da arte da performance

Apesar de se tratar de um tema bastante visitado nas últimas décadas pela crítica e por pesquisas acadêmicas que envolvem a performance – estejam elas sediadas nas artes visuais, nas artes cênicas ou mesmo em campos adjacentes –, os modos como curadores, pesquisadores, críticos e os próprios artistas têm se referido ao sacrifício na arte diferem consideravelmente ao longo das décadas. Na França, o crítico François Pluchart celebrou o nascimento da “arte corporal” (*art corporel*) como um veículo de análise sociológica e crítica já na edição de estreia da sua revista *arTitudes*, de outubro de 1971. Pluchart tomava por base principalmente uma ação do francês Michel Journiac, na qual rezou uma missa em latim e ofertou ao público presente na galeria Daniel Templon, em Paris, linguças feitas com seu próprio sangue. Nos Estados Unidos, à mesma época, a obras que colocavam o corpo em situação arriscada ou degradante deu-se inicialmente o nome genérico de “trabalhos corporais” (*bodyworks*). A nomenclatura acabava por abrigar sob um mesmo termo trabalhos como os de Bruce Nauman, por exemplo, centrados na matéria corporal, mas sem qualquer alusão ao sacrifício, e de Barry Le Va ou Vito Acconci, que àquela altura já haviam submetido o corpo a situações limítrofes – o primeiro atirando-se o quanto pôde contra as paredes de uma sala da Ohio State University, e o segundo ferindo seu braço à mesa de um restaurante em Nova Iorque.

Coube a historiadora da arte Cindy Nemser buscar uma nomenclatura mais específica, em seu artigo “Subject-Object: Body Art”, publicado na revista *Arts Magazine*, em 1971. Menos otimista que Pluchart quanto ao caráter redentor dessas práticas, Nemser ressaltava ali que

trabalhos como os de Acconci e de Le Va reforçavam a tendência a um tipo “bizarro, sadomasoquista [de] exibicionismo”², por ela denominado “arte perturbadora”.

Neste momento, os artistas do corpo, alternando abertamente entre estados de intensa sensação corporal e desprendimento cerebral extremo, estão tentando nos dar uma mensagem sobre os aspectos assustadores e perigosos da nossa própria sociedade. Simultaneamente como uma recriação e um espelho da estrutura caótica da cultura ocidental contemporânea, esta forma de *arte perturbadora* enfrenta dois grandes obstáculos. Por um lado, devido à natureza desagradável do conteúdo do corpo, o público pode se recusar a lê-la inteligentemente. Por outro lado, esses trabalhadores do corpo, com seus impulsos autodestrutivos, podem não sobreviver o suficiente como artistas para transmitir sua mensagem.³

Na década de 1980, Arthur Danto – é provável que sem ter lido o artigo de Nemser – escreveu um ensaio intitulado “Art and Disturbation”, onde usou expressão semelhante, *disturbational art*, para se referir a “obscenidade, nudez frontal, sangue, excremento, mutilação, perigo real, dor real, possibilidade de morte”⁴ na arte da performance. Para o crítico, diferentemente de situações em que a arte “perturba” ao imitar conteúdos chocantes, mas o fazendo dentro de suportes tradicionais, em performances como “Deadman”, de Chris Burden, na qual o artista, embrulhado em uma lona escura, posicionou-se à noite em meio a uma via de alta velocidade na Califórnia, “os limites isolados da arte e da vida são quebrados de modo que a mera representação de coisas perturbadoras não pode ser mantida...”⁵ Em que pesem as palavras de Danto ao dizer “[e]u não gosto de arte perturbadora talvez porque eu esteja sempre por fora disso e veja isso como patético e fútil”⁶, parece que com tal expressão chegava-se a designar com mais precisão um campo específico da “arte corporal” (*body art/art corporel*) onde o corpo encontra-se imolado, degradado, enfrentando situações arriscadas ou repulsivas que, como veremos ao longo desta tese, remontam a antigos sacrifícios religiosos. O próprio Danto retornaria à expressão “arte perturbadora” em 2010, em seu texto “Danger and Disturbation” publicado no catálogo da exposição “The Artist is Present”, da artista sérvia Marina Abramovic.⁷

Para se referir ações como muitas que perfazem a trajetória de Abramovic, aliás, obras que recorrem a longos períodos de tempo e levam o corpo ao limite da resistência física e psicológica, uma outra expressão ainda hoje bastante utilizada é “arte de resistência física” (*endurance art*). Michael Fallon, ao investigar o prolífero cenário artístico de Los Angeles nos anos de 1970, apontou também para Burden como o principal responsável pela criação desta tendência – especialmente por trabalhos como “Doomed”, quando o artista passou 45 horas

deitado atrás de um vidro, completamente imóvel, sem água e sem comida, esperando a reação do público. Segundo Fallon, os trabalhos do californiano ficaram tão conhecidos que tomaram uma vida além do artista, ajudando a criar a “arte de resistência física” como um “novo gênero”, “influenciando uma geração de imitadores – alguns notáveis, a maioria esquecíveis – e dando-lhe uma formidável reputação mesmo para além dos círculos artísticos”.⁸

*

Nenhum termo, no entanto, nesses cinquenta anos de *poéticas do sacrifício*, parece ter sido mais fecundo que o termo “masoquismo”, pelo menos no que dizer respeito à *imagem corpo sacrificado*. Isso se dá pelas amplas possibilidades de interpretação que oferece com base na psicanálise ou em equiparações psiquiátricas, mais ou menos coerentes, mais ou menos depreciativas. “Masoquismo” aparece desde os anos de 1970 em artigos de revistas como *Avalanche*, *Flash Art International* e *Artforum*, e naquele que foi o primeiro livro a tratar o assunto, ainda de maneira genérica: “Body Art: the body as language”, de Lea Vergine, publicado em 1974. Ali, Vergine afirma a respeito dessas poéticas – especialmente a respeito das ações automutilatórias da franco-italiana Gina Pane – que elas evocam um luto pelo amor perdido, o amor num sentido mais amplo, de “vencer a morte”, e que ao se recusarem a submeter suas emoções ao “senso de realidade”, esses artistas recuperam, com suas performances “masoquistas”, um ideal romântico.⁹

Na falta de parâmetros no campo da Estética e da Crítica de Arte Moderna, parecia bastante razoável à época recorrer a campos adjacentes, mormente a psicanálise, na tentativa de compreender ações como as de Acconci, Le Va, Journiac, Abramovic, Burden, Pane e de tantos outros. Mas, o termo “masoquismo” enfrentaria naqueles anos forte resistência dos próprios artistas. O checo Peter Stempera, por exemplo, rejeitaria as interpretações que viam os seus trabalhos como expressões de “masoquismo” e “agressividade”. O artista levou a cabo, principalmente no ano de 1975, uma série de ações que exigiam do seu corpo resistência física ou o colocavam em situação de *privação e martírio*, como a peça “Sleeping in a tree”, quando passou uma noite inteira sobre uma árvore após três dias sem dormir. Para ele, a ideia de “masoquismo” acabava por abduzir dos trabalhos toda sua dimensão social, numa tentativa de

redução do artista à sua individualidade ou de sua obra a aspectos clínicos de sua personalidade. “Eu uso meu corpo em ações arriscadas porque é sempre o corpo que se choca frontalmente com o mundo”¹⁰, diz Stembera. No mesmo sentido, argumenta o artista e teórico austríaco Peter Weibel:

[s]e um artista bate em si mesmo, isso não significa que um público sádico está assistindo a um artista masoquista. O problema precisa ser visto em outro nível, um em que ambos estão expostos ao espancamento. Porque o artista exposto pode ser um substituto para a audiência ou mesmo para toda a humanidade. A exposição pessoal ao perigo no contexto artístico tem uma qualidade semiótica/simbólica no fluxo do processo artístico, que vai além do sadomasoquismo.¹¹

Ainda assim, nos anos de 1990, o conceito de “masoquismo” norteou o trabalho da pesquisadora norte-americana de Kathy O’Dell, que procurou compreender as obras setentistas de Acconci, Burden, Pane e da dupla Abramovic/Ulay em termos de um “contrato com a pele”. Para O’Dell, o “masoquismo” no âmbito na *body art* teve a função de uma metáfora a partir da qual as audiências eram convocadas a um exame profundo do “contrato social”, contrato este que dava sustentação a aparatos de violência como a Guerra do Vietnam. O uso da expressão “performance masoquista” (*masochistic performance*) no bojo do pensamento da autora apoia-se firmemente na psicanálise, mais especificamente nas formulações de Jacques Lacan quanto ao desenvolvimento psíquico individual. Haverá para O’Dell um forte paralelo entre esse *corpo sacrificado* e a chamada “fase do espelho” descrita por Lacan. Nesta, grosso modo, a criança, ao tocar sua imagem refletida, admite que a Representação suplante o Real, noutros termos, admite a construção de sua identidade e adentra, não sem dor, a ordem do Simbólico. Mas, a “performance masoquista” é capaz de, segundo O’Dell, “desconstruir essas condições e as formas de arte para as quais elas existem ao fazer as relações dos espectadores óbvias – *dolorosamente óbvias*”, comprometendo a “possibilidade de transcender para um espaço ficcional para além da óbvia materialidade na qual está sendo vista”.¹²

Nos anos 2000, seria a vez de Mary Richards, tomando por referência os trabalhos de Marina Abramovic, Karen Finley, Stigmata e Orlan, sublinhar a potência política do “masoquismo” na arte, acrescentando a esta visão uma perspectiva foucaultiana, à luz da qual esses artistas negariam, com suas ações, “o masoquismo inerente à economia capitalista que é usado e promovido para criar docilidade, produtividade e modelos temporais compartilhados”. Ao invés disso, segundo a autora, o sujeito masoquista “procura re/definir nossa compreensão do que constitui atividades prazerosas ou dolorosas e a subjetividade contemporânea”.¹³

Já o termo “sacrifício” aqui empregado não foi senão *en passant* associado a essas poéticas. Em 1978, uma importante matéria na revista *Flash Art International* trouxe um artigo do crítico checo Jindřich Chalupecký, intitulado “Art and Sacrifice”. Ainda que o ensaio, como veremos, tenha engrossado em diversos pontos os sensacionalismos que marcaram o atabalhado discurso da crítica na época, trata-se de uma das primeiras leituras da “arte corporal” nesses termos. Mas, assim como a ideia de “masoquismo”, a de “sacrifício” também seria contestada pelos artistas. Perguntado se seu trabalho tem algo que ver com sacrifício Ulay, por exemplo, foi taxativo: “[n]ão, eu acho isso muito católico. Eu sou contra a manipulação do catolicismo e sua moral!”¹⁴ Abramovic explica, na mesma entrevista, que em suas ações não sente como se causasse dor ao seu corpo, e ressalta o poder de regeneração dele: “[q]uando eu chego nos limites da minha resistência, eu me sinto extremamente viva...”¹⁵

Ao optar, apesar disso, pelo termo “sacrifício” em detrimento de outros, pretendo delinear um campo específico da arte da performance no qual artistas remontam a antigos ritos religiosos, produzindo não apenas a *imagem de um corpo sacrificado*, mas também a *imagem de um corpo sacrificante*. Essa *mimese* do sacrifício – seja ela feita de *corpos martirizados*, corpos de artistas que *se sacrificam*, seja ela constituída de *corpos excessivos*, corpos de artistas que ungem outros corpos em sangue, que desarticulam a figura humana, que destroem objetos ou imolam animais – produz, em qualquer caso, um repertório de *imagens do sacrifício* que segue gerando, ao longo das décadas, novos e novos *monumentos sacrificiais*, novas e novas performances do sacrifício. Ao assumir o termo, em todo caso, me afasto da perspectiva depreciativa que em geral é atribuída a essas poéticas por termos como “arte perturbadora”. Afasto-me também da seara demasiadamente psicanalítica ou clínica inerente ao termo “masoquismo”; e ainda de visões mais recentes que embaraçam, responsavelmente, arte e ética, propondo limites para uma “estética do choque”.¹⁶

Ao falar em monumento “sacrificial” e em poéticas “do sacrifício” – a despeito de certa rejeição artística – creio, portanto, desbravar um campo de articulação teórica fértil para os estudos da performance e do documento em performance, iluminado principalmente pela

imaginação sacrificial do escritor francês Georges Bataille e tomando como referência histórica no campo das artes o chamado Acionismo de Viena.

3. À luz do Acionismo de Viena e dos escritos de Georges Bataille: o objeto do sacrifício

Poucos movimentos artísticos do século XX foram capazes de produzir tantos escândalos, rumores e mal-entendidos quanto o Acionismo de Viena.¹⁷ Como diz Malcolm Green, há uma espécie de “construção-mítica”¹⁸ que envolve as obras dos austríacos Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Hermann Nitsch e Otto Muehl na década de 1960. Imagens carregadas de sangue, que exibem animais esviscerados, corpos convalescentes, imolados, costurados, presos, vendados, desarticulados, deformados, decapitados, envoltos em gaze, deitados em macas, atados a fios, imersos em tinta, untados em condimentos alimentares, justapostos a animais mortos e objetos perfuro-cortantes, em suma, o vastíssimo manancial de *monumentos sacrificais* produzido por esses quatro artistas segue ainda hoje sendo capaz de escandalizar gerações, exercendo tanto fascínio quanto horror, mas não raramente gerando uma grossa camada de equívocos. Imagens de corpos despídos, travestidos, bestiais, sacrílegos, que defecam, urinam, que comem fezes, que bebem urina, que se masturbam publicamente, vomitam, debocham de símbolos nacionais, blasfemam o catolicismo, sincretizam tradições míticas, encenam orgias e práticas sadomasoquistas, destroem objetos, sacrificam animais, enfim, toda essa *imaginação* acionista – no sentido de uma intensa produção de imagens tão *sacrificais* quanto *eróticas* – articulou, no campo da arte e para além dele, uma das críticas ao projeto humanista e civilizatório mais impactantes que a arte do século XX conheceu.

Em menos de uma década, mais ou menos entre os anos de 1962 e 1968¹⁹, Schwarzkogler, Brus, Nitsch e Muehl produziram centenas de documentos fotográficos e videográficos que remontam ao sacrifício, alguns derivados de ações públicas (a maior parte das vezes realizadas para uma seleta audiência de convidados), outros produzidos exclusivamente para as lentes das câmeras (em estúdios ou apartamentos). Independentemente do modo como foram produzidos, é possível encontrar nesses *monumentos sacrificais*, erguido o manto de ingenuidades e especulações que ainda hoje os envolve, uma visada surpreendentemente ampla das *poéticas do sacrifício*. Vê-se aí desde blasfemas encenações de ritos sacrificiais, levadas a cabo por Nitsch, até o sacrifício “real” de objetos e animais, numa visão mais associada ao *dispêndio* e

à destruição que marca os *monumentos sacrificiais* de Muehl; vê-se desde as automutilações insinuadas pelos *tableaux* de Schwarzkogler, que se tornariam arquetípicas para um *enunciado do sacrifício*, às automutilações “reais” levadas a cabo por Brus no limite de suas “análises corporais” (*Körperanalyse*). Mas, como os escritos de Bataille poderiam se somar a essa referência história do Acionismo para produzir um pensamento sobre o objeto do sacrifício na arte da performance?

Quando Bataille morreu em Paris, a 9 de julho de 1962, aos 64 anos, os jovens pintores Nitsch, Muehl e Adolf Frohner haviam realizado apenas há pouco mais de um mês, em Viena, aquele que seria considerado o marco inaugural do “movimento”. Para a realização de “Die Blutorgel”, Nitsch, Muehl e Frohner distribuíram dias antes um panfleto sujo de sangue, e publicaram um artigo num periódico local onde davam a ideia da obra: eles ficariam emparedados durante três dias no estúdio de Muehl, isolados da sociedade, imersos numa “desinibição desenfreada, liberação de toda luxúria sexual”.²⁰ Tudo isso numa Áustria que ainda vivia à sombra de *Anschluss*²¹, politicamente repressora e moralmente dominada pelos valores do catolicismo. Tudo isso fora das vistas de Bataille.

O fato é que nem Bataille soubera, em seu leito de morte, da existência desses artistas vienenses, nem o Acionismo foi, como se diz, “influenciado” pelos escritos de Bataille. Ao contrário, por exemplo, do que acontece com artistas corporais contemporâneos como o norte-americano Ron Athey, em cujo ânus se vê tatuado um sol – clara referência a “L’anus solaire”, texto seminal de Bataille e título de uma famosa performance de Athey –, a relação entre o pensamento do escritor e os *monumentos sacrificiais* de Schwarzkogler, Brus, Nitsch e Muehl não está dada. Ela é um artifício desta tese. O fato é que a obra de Bataille não gozava ainda, quando da sua morte, de uma merecida difusão na Europa, de modo que é difícil afirmar que tenha chegado às mãos dos vienenses antes de meados da década. Sabe-se que o Acionismo como um todo bebeu da psicanálise de Freud e da analítica de Jung. O Nietzsche de “A Origem da Tragédia”, mesmo Nietzsche que fornecera a Bataille a substância de uma filosofia *excessiva*, deu a Nitsch as bases filosóficas de um notório dionisismo, enquanto que a psicanálise heterodoxa de um William Reich, por sua vez, dominaria progressivamente a obra de Muehl a tal ponto de ele fundar, em 1972, uma comunidade para o exercício de uma sexualidade e de uma arte irrestritas. Mas, Bataille? Apenas em 1969 veremos Muehl recortar uma citação do escritor de “O Erotismo” para a epígrafe do seu coprófago vídeo “Scheißkerl”: “[q]uanto maior a beleza, mais profunda

a conspiração”.²² No mais, devo dizer, Bataille foi tão alheio ao Acionismo quanto o Acionismo a Bataille.

Para além de um objeto teórico, o sacrifício foi para o escritor francês uma tremenda obsessão, que cultivou durante toda a vida – da imagem do seu pai cego, paralítico e louco, abandonado pela família em 1915, às fotografias de uma tortura chinesa que o atormentaram por mais de três décadas; do testemunho, ainda na juventude, da morte de um toureiro em plena arena, vítima de uma chifrada no olho, ao apreço que nutria por sacrifícios humanos ocorridos na América pré-colombiana. Em todo caso, *imagens*. A obsessão por imagens me permitirá aproximar Bataille de uma arqueologia que já não entende o documento, tampouco o documento do sacrifício, como um termo isolado, portador de uma verdade histórica. A obsessão batailleana pela *imagem do sacrifício* é o que me permitirá falar em uma *imaginação sacrificial* do escritor – da mesma maneira como se pode falar em uma “imaginação erótica”, em uma “imaginação moral” ou em uma “imaginação libertina”.²³ Sempre que falar, no bojo desta tese, em uma “imaginação” batailleana estarei falando em um intenso regime de produção e reprodução de *imagens do sacrifício*, de *imagens sacrificadas* e de *imagens que sacrificam*, levada a cabo pelo escritor tanto na maneira como organizou e publicou fotografias ao longo da vida – principalmente quando foi o principal editor da revista *Documents*, na Paris de fins dos anos 1920 – como quando se dedicou a escrever textos teóricos e literários nos quais o sacrifício é elaborado imageticamente.

Para não dizer que a *imaginação sacrificial* de Bataille se contentou em *imaginar*, vale lembrar que o escritor chegou a tencionar, no final dos anos de 1930, a realização de um sacrifício “real”, humano ou animal. O projeto, contudo, não chegou às vias de fato, como veremos, abrindo passagem para que Bataille revisse o papel do sacrifício no conjunto de sua obra, de um lado, assumindo-o estritamente ao nível de uma escrita suplicante; de outro, reconhecendo o “teatro” do sacrifício, isto é, um grau intransponível de representação, de “espetáculo”, inerente ao rito sacrificial de maneira geral. Mas, o *script* daquele sacrifício “real” desejado junto à comunidade *Acéphale* nos anos de 1930 guarda uma pitoresca semelhança com o que o acionista Nitsch, por exemplo, apresentaria em 1962, em “Die Blutorgel”: o animal morto, dizia Bataille, deveria ser “amarrado como uma ave e atado a uma estaca em um buraco, de cabeça para baixo, seu reto se abrindo para o céu como uma flor”.²⁴ Ora se não é o que Nitsch apresenta

ao público que foi conferir o resultado naquele confinamento: a carcaça ensanguentada de um cordeiro, como que crucificada, mas de ponta cabeça...

São, afinal, muitas as possibilidades de associações como esta, da *imaginação sacrificial batailleana* aos *monumentos sacrificiais* acionistas, todas elas válidas, no entanto, todas elas artificiais. O importante é que, ao me servir do conceito de sacrifício em Bataille, me sirvo de uma *estranha* noção, que desloca o curso das teorias “científicas” sobre o sacrifício religioso que o antecederam, permitindo um transbordamento para o campo da arte da performance ou, como diz o próprio Bataille, para onde houver “jogos necessários da vida com a morte”.²⁵ É em busca dessa visão *excessiva* do sacrifício, comum tanto a Bataille como ao Acionismo, e não à caça de qualquer “influência” direta do escritor francês sobre as *poéticas do sacrifício*, que estaremos. É esta visão que me permitirá ler *imagens de corpos sacrificados* e *imagens de corpos sacrificantes* na arte da performance entre os anos de 1960 e 1978, notando o quanto aludem, diria Bataille, “a antigos jogos sagrados”.

4. Do excesso ao martírio: hipótese e estrutura da tese

O Acionismo de Viena não goza ainda, no Brasil, de uma visão que chegue a diferenciar suficientemente as poéticas de Schwarzkogler, Brus, Nitsch e Muehl. Via de regra, é de maneira acachapante que encaramos os quatro artistas, sem perceber o modo distinto como o sacrifício se revela nas imagens produzidas por eles. Não é por outra razão que esta tese está estruturada em quatro capítulos, cada um deles recebendo um *corte* que consiste num ensaio dedicado a cada um dos quatro artistas. Esta, obviamente, não deixa de ser uma divisão um tanto arbitrária, posto que, sob diversos aspectos, as obras de Schwarzkogler, Brus, Nitsch e Muehl se interpenetram e se contaminam. Arbitrária também, certamente, é a maneira como cindo Schwarzkogler e Brus de Nitsch e Muehl, dividindo a tese em duas partes – *corpo sacrificado* e *corpo sacrificante*. A separação do primeiro artista em relação aos demais é bastante comum, haja vista que Schwarzkogler era o mais jovem dos quatro e, sobretudo, porque conservou aspectos mais “apolíneos” em sua curta obra, afastando-se do tom escandaloso e *excessivo* comum aos outros três. A separação de Brus com relação a Nitsch e Muehl é, sem dúvida, mais penosa se considerarmos o lastro de colaboração deste principalmente com Muehl, na segunda metade da década de 1960. Se aproximo Brus a Schwarzkogler não é senão porque, dos quatro

acionistas, estes dois são os que melhor servem à uma reflexão sobre a *imagem do corpo sacrificado* e sobre o emprego de *práticas de martírio* que guia a primeira parte da tese, assim como Nitsch e Muehl parecem explicitar melhor, para mim, a *imagem de um corpo sacrificante*, indissociável de um fervor coletivo e orgíaco. Por esta razão, eles *cortam* a segunda parte da tese.

O primeiro capítulo é ainda uma espécie de baliza para todo o resto, na medida em que aprofunda o problema da relação entre documento e performance seguindo o rastro de uma crítica à ontologia e deslocando todo o trabalho para uma *arqueologia do sacrifício*. O capítulo se encerra com uma investigação sobre os *monumentos sacrificiais* de Rudolf Schwarzkogler, afinal, foram justamente os *tableaux* deste artista que produziram um relevante “mito” na história da performance, “mito” este que escancara o *enunciado do sacrifício* ao repetir, até os dias de hoje, a mais exemplar *imagem do corpo sacrificado*. A prematura morte de Schwarzkogler, em 1969, e em circunstâncias não totalmente esclarecidas, levaria a crítica a difundir ao longo das décadas seguintes a narrativa, equivocada, de que o artista teria mutilado o seu pênis numa performance e morrido em decorrência dessa automutilação.

No segundo capítulo, procuro as condições de aparecimento da *imagem corpo sacrificado* na ordem do discurso da performance. Aqui, recorre arqueologicamente ao discurso e às imagens veiculadas por artistas e críticos em revistas da época. Foi, como veremos, o encerramento do sacrifício no corpo do próprio artista, por meio de *práticas de martírio*, que esteve na base do nascimento da “arte corporal” na França e nos Estados Unidos, na virada dos anos de 1960 para 1970. O capítulo impõe, finalmente, um *segundo corte* dedicado aos *monumentos sacrificiais* de Günter Brus, já à luz de Bataille. Aqui, caberá a crítica do escritor, tecida no seu fulgurante “A Experiência Interior”, à ideia de *ascese* e de *martírio*. Entendido como suplício do sujeito na literatura, o sacrifício para esse Bataille dos anos de 1940 permite uma aproximação à *imagem do corpo sacrificado* de Brus na medida em que o artista foi o único, entre os acionistas, a voltar o sacrifício contra si mesmo. Brus é situado, em todo caso, como uma figura fronteira para uma história das *poéticas do sacrifício*, na medida em que em seu corpo, ou na *imagem do seu corpo*, ao mesmo tempo, o sacrifício se mostrou como *martírio* (estratégias chocantes de representação da automutilação e automutilações “reais”) e *excesso* (urinação, defecação, provocação de vômito, ultraje a símbolos nacionais, evocação da loucura e do êxtase, etc.)

A segunda parte da tese desloca o trabalho do *corpo sacrificado* para o *corpo sacrificante*, retomando *monumentos sacrificiais* associados, na década de 1960, a um *ethos de destruição*. Finalmente, tenho a oportunidade de introduzir o pensamento de Georges Bataille sobre o *sacrifício*, apontando, primeiro, a ruptura de sua Teoria do Sagrado com relação às teorias do sacrifício religioso que o antecedem. A relação intrínseca, para Bataille, entre o *sacrifício*, a *destruição* e o *sagrado* abre caminho para o *terceiro corte*, focado nos *monumentos sacrificiais* de Hermann Nitsch. Aqui, chamo atenção para as experiências de fervor coletivo e êxtase tencionadas pelo seu Teatro de Orgias e Mistérios (*Orgien Mysterien Theater*) ao remontar ao sacrifício crístico numa perspectiva radicalmente blasfema. Marcados pelo sangue e pelo emprego de carcaças de animais justapostos a elementos do catolicismo, os *monumentos* de Nitsch são aqueles, dos *monumentos acionistas*, que parecem melhor inspirar a ideia de *sagrado* descrita por Bataille. Nitsch é também aquele que mais ofereceu resistência aos aparatos de produção de imagens, valorizando as ações, mas não deixando de produzir, a partir delas, um pródigo conjunto de *monumentos sacrificiais*.

No último capítulo da tese, assumo de uma vez a *imaginação sacrificial batailleana*, concentrando o capítulo na recuperação de algumas imagens, fotográficas e literárias, publicadas por Bataille ainda no final dos anos de 1920. É nas páginas da revista *Documents*, talvez, que se possa ver com maior clarividência o quanto a frutífera obsessão do escritor pelo sacrifício o faria produzir *imagens do sacrifício*, *imagens sacrificadas* e *imagens que sacrificam* a razão, a beleza e a forma (humana). É deste autêntico “exercício de crueldade” levado a cabo por Bataille naqueles anos, como veremos, que agonizará a imagem de uma *besta*. O *quarto corte*, portanto, não poderia deixar de recair sobre o materialismo de Otto Muehl e sua poética do *dispendio*, cujos *monumentos sacrificiais* de fins dos anos de 1960 chegarão a exibir o sacrifício “real” de animais. A total imanência da obra de Muehl, no entanto, o modo como impede a *produção do sagrado* que caracteriza, até para Bataille, o sacrifício, é o que me levará a compreendo a *imagem do seu corpo sacrificante* no espelho da imagem de uma *besta*.

A conclusão da tese reafirma a diferença de base entre os *monumentos sacrificiais* produzidos por esses quatro artistas nos anos de 1960 e aqueles que se proliferarão na década seguinte. Entre os Acionistas, como disse, em que pesem inúmeras ambiguidades, o sacrifício teve a marca do *excesso* batailleano, ao passo que para artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane e Michel Journiac, já nos idos de 1970, o sacrifício afirmou sua verdade enquanto

prática de martírio, oferecendo, aliás, as bases para as *poéticas (políticas) do sacrifício* no século XXI. Em todo caso, tanto no sacrifício *excessivo* quanto no sacrifício *martirizante*, o que estará em jogo será sempre um intenso regime de produção de *monumentos sacrificiais*. Vistos desta maneira, *arqueológica*, os limites entre “real” e ficção, documento e performance, *corpo* e *imagem de corpo*, braço e prótese de braço, tornam-se radicalmente fluidos, em prol de um *dizer a verdade* sobre o sacrifício. É este *enunciado do sacrifício* que exerce, sobre o corpo histórico da arte da performance, ainda, uma *repetição*, sempre que se evoca, na tentativa de remediar a distância entre arte e vida, entre estética e ética, o “real” enquanto dor, risco, asco, morte, destruição, *ferida que fere* – o sacrifício.

* * *

NOTAS DA INTRODUÇÃO

¹ Esta tese apresenta títulos de obras artísticas sempre em sua língua original, entre aspas. Títulos de livros e artigos encontram-se também escritos em sua língua original, quando não estiverem publicados em português. Títulos de revistas, conceitos, palavras ou expressões relevantes e termos estrangeiros estão com grifos em itálico. Citações em inglês, espanhol e francês foram traduzidas para o português no corpo do texto, conforme norma da ABNT, com a devida transcrição do trecho em língua original em rodapé, junto à referência.

² “...we cannot help but notice the strain of bizarre, sado-masochistic exhibitionism that runs through this account of body art.” (NEMSER, Cindy. Subject-Object: Body Art. **Arts Magazine**, New York, v. 46, p. 14 – 17, sept.-oct., 1971)

³ “Right now, the body artists, openly alternating between states of intense body sensation and extreme cerebral detachment, are attempting to give us a message about the frightening and dangerous aspects of our own society. As a simultaneous re-creation and mirror of the chaotic structure of contemporary Western culture this disturbing art form faces two major obstacles. On one hand, due to the unpleasant nature of the content of the body, the public may refuse to read it intelligently. On the other hand, these bodyworkers, with their self-destructive impulses, may not survive long enough as artists to get their message through.” (Ibid.) [grifo meu]

⁴ “...obscenity, frontal nudity, blood, excrement, mutilation, real danger, actual pain, possible death.” (DANTO, Arthur. Art and Disturbance. In: _____. **The Philosophical Disenfranchisement of Art**. New York: Columbia University, 1986, p. 117–134, p. 121.)

⁵ “So it is disturbance when the insulating boundaries between art and life are breached in some way the mere representation of disturbing things cannot achieve ...” (Ibid., loc. cit.)

⁶ “I do not enjoy disturbatory art, perhaps because I am always outside it and see it as pathetic and futile.” (Ibid., p. 132 e 133.)

⁷ DANTO, Arthur. Danger and Disturbance: the art of Marina Abramovic. In: BIESENBACH, Klaus (org.). **Marina Abramovic: the artist is present**. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p. 28-36.)

⁸ “...Burden’s performances were so widely observed that they took on a life beyond the artist, helping create a new art genre, “endurance art,” and influencing a generation of imitators – some noteworthy, most forgettable – and giving him a formidable reputation even beyond art circles. (FALLON, Michel. **Creating the future: art & Los Angeles in the 1970s**. California: Counterpoint, 2014, p. 106.)

⁹ VERGINE, Lea. **Body Art: the body as language**. Milan: SKIRA, 2000. Primeira edição em italiano. (Cf. VERGINE, Lea. **Il corpo come linguaggio: la “Body-art” e storie simili**. Milan: Giampaolo Prepara Editore, 1974.)

¹⁰ “I use my body in dangerous actions because it is always the body which clashes frontally with the world” (STEMBERA, Peter. Artists Contributions: Peter Stempera: depoimento. [dezembro de 1977]. In: DANGER in art/Pericolo in Arte, **Flash Art**, Milano, n. 80/81, p. 33–35, feb.-apr., 1978.)

¹¹ “If an artist beats himself, this does not mean that a sadistic audience is watching a masochistic artist. The problem has to be seen on another level, one on which they are both exposed to the beating. Because the exposed artist can be a substitute for the audience or even for the whole of mankind. The personal exposure to danger in art context has a semiotic/symbolic quality in the flux of the art process, that goes beyond sadomasochism.” (WEIBEL, Peter. Artists Contributions: Peter Weibel: depoimento. [1978]. In: Ibid., loc. cit.)

¹² “Masochistic performance has the potential to deconstruct these conditions and the art forms for which they exist by making viewer relations obvious – *painfully* obvious. The possibility of transcending to a fictional space beyond the obvious materiality of that which is being viewed is thereby compromised”. (O’DELL, Kathy. **Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970’s**. Minneapolis: University of Minnesota, 1998, p. 67 e 68.) [grifo da autora]

¹³ “...refuses the masochism inherent in the capitalist economy that is used and promoted to create docility, productivity and shared temporal templates, but instead seeks to re/define our understanding of what constitutes pleasurable or painful pursuits and contemporary subjectivity”. (RICHARDS, Mary Elizabeth. **Resisting the limits of performing body**. Coventry: University of Warwick, 2002, p. 27 e 28. 375f. Tese de Doutorado)

¹⁴ “No. I find it very catholic I am against the manipulation of catholicism and its moral! (ULAY. Artists Contributions: Ulay: depoimento. [outubro de 1977]. In: DANGER in art/Periculo in Arte, 1978. Entrevista concedida a Helena Kontová.)

¹⁵ “When I come to the limits of my resistance, I fell terribly alive...” (ABRAMOVIC, Marina. Artists Contributions: Marina Abramovic: depoimento. [outubro de 1978]. In: Ibid., loc. cit.. Entrevista concedida a Helena Kontová.)

¹⁶ Refiro-me particularmente à célebre conferência de Josette Féral “O real na arte: a estética do choque”. Como chama atenção a pesquisadora Julia Guimarães Mendes, Féral importa o conceito de Paul Ardenne. (Cf. FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. Conferência proferida pela autora durante o **VI Congresso da Abrace**. Gravação feita em duas fitas cassetes (120min.). São Paulo/SP, 10 nov. 2010; GUIMARÃES, Julia Mendes. Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea. Belo Horizonte: **Escola de Belas Artes/UFMG**, 2012, 118f. (Dissertação de Mestrado); ARDENNE, Paul. **Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée**. Paris: Flammarion, 2006.)

¹⁷ Ocorrido na Áustria e nos arredores durante a década de 1960, o Acionismo não foi exatamente um “movimento” – tal como se diz, por exemplo, que o Futurismo, o Surrealismo ou o Novo Realismo foram movimentos artísticos. Não há, entre as dezenas de escritos produzidos naquela década por Nitsch, Muehl, Brus e Schwarzkogler nenhuma referência significativa à organização de um “movimento”, tampouco de um movimento intitulado “Acionismo de Viena”. Tampouco há algo como um manifesto, sobescrito por esses quatro artistas, especificamente. Como lembra Malcolm Green, das mais de 150 ações produzidas por Nitsch, Muehl, Brus e Schwarzkogler num intervalo de menos de uma década, os quatro artistas só estiveram juntos numa única ocasião, na “9. Aktion” de Nitsch, onde Muehl, Brus e Schwarzkogler exerceram o papel de “atores passivos”. Coube a Peter Weibel, um jovem artista e teórico associado ao grupo, cunhar o termo “Wiener Aktionismus”, mas para se referir a um espectro mais amplo, que remontava a Arnulf Reiner e aos cabarés literários promovidos pelo Vienna Group ainda na década de 1950 – referências na formação estética de Nitsch, Muehl e Brus. De todo modo, quando Weibel batiza, em 1970, aquilo que posteriormente a crítica reduziria a esses quatro nomes, toda aura de efervecência do ciclo já se dissolvia – Nitsch isolava suas ações num castelo em Prinzendorf, na fronteira com a Checoslováquia; Muehl se retirava do mundo da arte para fundar a comunidade em Friedrichshof, uma fazenda abandonada na Áustria; Brus realizava sua última ação, já exilado em Munique, na Alemanha; e Schwarzkogler já estava morto. Veremos tudo isso mais detalhadamente ao longo da tese.

¹⁸ “...the actionists were also subject to the distortions of myth-building.” (GREEN, Malcolm. Introduction. In: _____ (ed.). **Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists**. London: Atlas Press, 1999, p. 9–20.)

¹⁹ Teóricos divergem quanto ao período preciso em que durou o Acionismo. Ele costuma ser compreendido entre 1962, ano da realização da ação “Die Blutorgel”, envolvendo Nitsch e Muehl, e 1968, quando Muehl, Brus e outros artistas ligados ao ciclo realizaram a famosa ação “Kunst und Revolution”, no auditório 1 da Universidade de Viena, que teria posto fim ao ciclo. Mas, é razoável pensar que o movimento teve início ainda no final dos anos de 1950, quando Nitsch projetou o seu *Orgien Mysterien Theater*, e se estendeu até 1970, ano da última ação de Brus, “Zerreißprobe”, e do emblemático vídeo “Oh Sensibility”, de Muehl.

²⁰ “Three days of unbridled disinhibition, liberation from all sexual lust...” (FROHNER, Adolf; MUEHL, Otto; NITSCH, Hermann. The Blood Organ. In: GREEN, 1999., p. 224.)

²¹ Como ficou conhecida a anexação política e militar da Áustria ao Terceiro Reich, em 1938, com apoio massivo da população.

²² BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica. 2013, p. 169. O vídeo de Otto Muehl pode ser acessado em http://ubu.com/film/muehl_scheiss.html Acesso em 03/02/2019.

²³ O termo “imaginação” é recorrentemente usado pela pesquisadora e crítica literária brasileira Eliane Robert Moraes, não apenas para se referir à literatura batailleana, mas variando razoavelmente ao longo dos anos, 28

acordo com os autores que investiga. (Cf. MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade**: ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo, Iluminuras, 2006; MORAES, Eliane Robert. *Imaginação Erótica se Baseia no Excesso*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 jan. 1994 (Caderno Mais!). ou a disciplina ministrada pela Professora no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP, intitulada “Imaginação moral e fantasia erótica na prosa de ficção brasileira (1960-1970)”)

²⁴ “...trussed up like a fowl and tied to a stake in a pit, head down, its rectum opening to the sky like a flower.” (BATAILLE apud SURYA, Michel. **Georges Bataille**: an Intellectual Biography. Traduzido para o inglês por Krzysztof Fijalkowski e Michael Richardson. London: Verso, 2002, p. 249.)

²⁵ “...life’s necessary game with death”. (BATAILLE, Georges. Sacrifice. In: CRIMP, Douglas, KRAUSS, Roselind, MICHELSON, Annette (org.). **Georges Bataille**: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing. Traduzido para o inglês por Annette Michelson. Cambridge: MIT press, 1986, p. 62.)

PARTE I

CORPO SACRIFICADO

PREÂMBULO A ARQUEOLOGIA DO *CORPO SACRIFICADO*: SOB O SIGNO DO MARTÍRIO

Uma foto clicada por Heinrich Riebesehl mostra Joseph Beuys, com seu tradicional chapéu de feltro e sua jaqueta de caçador, exibindo na mão esquerda um pequeno pedestal com uma imagem de Jesus crucificado. Beuys ergue o braço direito em aparente saudação nazista e apresenta um olhar fixo, destemido, que contrasta com filetes de sangue que escorrem do seu nariz e molham seus lábios cerrados e seu queixo. Preto-e-branca, a foto é um registro da performance “Kukei/Akopee-nein/Browncross/Fat corners/Model fat corners”, que o artista alemão apresentou no Fluxus Festival of New Art, ocorrido no Technical College, em Aachen, na Alemanha, a 20 de julho de 1964.

Uma segunda foto, também preto-e-branca, clicada por Peter Moore, traz o sul-coreano Nam June Paik de camisa de botão e gravata, com as mangas arregaçadas. Paik está usando uma lâmina de barbear para riscar em seu braço esquerdo algumas linhas, profundas o suficiente para que o sangue mine. Essa foto foi tirada em 22 de outubro de 1967, na Judson Gallery, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, onde o artista, ao lado da violoncelista Charlotte Moorman, apresentou pela primeira vez sua ação “Cutting My Arm”, num evento intitulado Twelve Evenings of Manipulations.

Uma terceira foto, colorida, mostra o rosto de Ana Mendieta todo sujo de sangue, um sangue aparentemente seco, que pigmenta a testa, os olhos, o nariz, a boca e as bochechas da artista antes de alcançar a gola de sua camisa branca. De queixo erguido, Mendieta olha fixamente para a câmera, apesar das pálpebras levemente caídas. A imagem é a única foto exposta pela artista cubana da ação “Untitled (Self-Portrait with Blood)”, realizada em situação privada, apenas para a câmera, em 1973. Anos depois da morte de Mendieta, em 1997, mais seis fotos deste trabalho viriam a público.

Uma quarta e última fotografia, também colorida, mostra um homem magro e seminu sentado à mesa, manipulando algo como uma massa branca em seus genitais. Seu corpo está salpicado de um líquido vermelho, aparentemente sangue. Seu rosto, virado para o lado, veste uma máscara ou uma mordaca, algo que nos impossibilita de ver que se trata do artista norte-americano Paul McCarthy. “Hot Dog” foi realizada para uma pequena audiência no ano de 1974, no porão de um velho edifício, em Los Angeles, Estados Unidos.

De um ponto de vista, digamos, fenomenológico as quatro imagens são análogas. Em todas vemos um corpo – sendo três masculinos e um feminino – sujo de ou vertendo sangue. Sabe-se que não são fotografias de cenas cotidianas, mas de situações artísticas – seja ela a de uma ação ao vivo, feita para uma pequena ou grande audiência, seja ela a de uma ação privada, feita apenas para uma câmera e levada posteriormente a público. É a história dos quatro documentos que nos mostrará que, embora todas exibam um *corpo sacrificado*, eles são consideravelmente diferentes.

O sangue que escorre do nariz de Joseph Beuys é resultado de um confronto entre o artista e os estudantes da Technical College quando sua performance foi “invadida” e Beuys foi socado no rosto.¹ Ainda que se possa presumir que o artista, sabendo que estava sangrando, não se preocupou, ao menos naquele momento em que a foto foi tirada, em limpar ou esconder o sangue; ainda que se possa ver entre o sangue, a imagem de Cristo e o gesto nazista uma coerência arrebatadora, e se possa inclusive atribuir a importância histórica da foto de Riebesehl mais ao sangue no rosto de um artista da grandeza de Beuys do que à grandeza desse artista em si, esse sangue não resulta de uma ação deliberada. Ele está na foto – é certamente o seu “punctum”² –, mas antes de compor a obra, ele é uma ferida na obra de Beuys, a parte que escapou ao seu programa.

Na segunda fotografia, clicada cerca de três anos depois, a situação é bem diferente. O sangue de Nam June Paik é parte constitutiva, planejada de uma obra que, não por acaso, se intitula “Cutting My Arm”. Nesse caso, temos um artista que deliberadamente mutila seu corpo e inscreve este gesto no campo da arte – em que pese a filiação de um ato desta natureza a um programa rebelde que, em sua origem, questiona os limites da arte. Por mais eficiente que Moore tenha sido em sua tarefa de “documentar” a ação de Paik, “Cutting My Arm” praticamente sumiu³, eclipsada pela trajetória do próprio Paik, “pai da vídeo-arte”.

Na terceira imagem, Ana Mendieta claramente posa para a câmera. Mas, o sangue que escorre do seu rosto é de origem animal, quer dizer, não é o sangue da artista que vemos – por mais que a imagem, potencializada pelo olhar desafiador da cubana, figure de maneira chocante para quem se depara com ela. A despeito de Mendieta não ter jamais se imolado em suas ações, são várias as remissões ao sacrifício em seu trabalho, todas elas atribuídas à sua vinculação a Santería e a um discurso artístico que denuncia sistematicamente a violência de gênero.

Na quarta foto, não é sangue: é ketchup. Enquanto a Califórnia se consolidava nos anos de 1970 como um dos berços da *body art*, com artistas como Chris Burden realizando ações que exigiam alto grau de resistência física e implicavam em risco de morte, Paul McCarthy afastava-se dessa ideia criando *mise-en-scenes* como “Hot Dog”, para vídeo ou audiências restritas, formadas por convidados. O artista recorria a diversas ações abjetas como urinar e vomitar e valia-se, não raramente, de condimentos típicos da cultura norte-americana para parodiar o emprego de *práticas de martírio* na “arte corporal”.

Lado a lado, os quatro documentos nos colocam, algumas questões: é possível falar em *poéticas do sacrifício* fora de uma ontologia que pretenda alocar o “real” em seu Ser? Dito de outra maneira: importa mesmo o fato do sangue usado pela artista ou pelo artista ser sangue “de verdade” ou o sangue do seu corpo, resultante de um ferimento autoinfligido ou de um procedimento invasivo de sangria? Se sim, caberia a nós então chafurdar os eventos que habitam como se por trás ou no interior desses documentos fotográficos em busca dos *atos* que os originam? Seria possível pensar essas poéticas não em termos de uma verdade factual ou ontológica, mas trabalhá-las em seu nível discursivo, isto é, de um *dizer a verdade* sobre o sacrifício? Mais que isso: não estaríamos – sobretudo nós que não testemunhamos essas ações senão através destes documentos – fadados a compreender as *poéticas do sacrifício* em suas ambiguidades, no jogo que propõem entre um “real” pretendido e uma representação inevitável? Que novas performances essas imagens disparam ao longo dos anos, no recorrente encontro com a crítica, com teóricos, com as audiências do futuro? Do que estamos falando, afinal? De *corpos sacrificados*, submetidos a situações automutilatórias, arriscadas ou degradantes, que remontam ao martírio de santos? De *representações do sacrifício* no campo artístico da performance? Do modo como o sacrifício opera ao nível do discurso dentro deste campo?

*

Há neste conjunto de questões dois problemas de naturezas distintas. O primeiro deles diz respeito a uma conhecida oposição entre “real” e representação, oposição que preocupa o pensamento sobre performance desde os seus primeiros anos, constituindo diversas tentativas de delimitar o campo desta arte, frequentemente, opondo a *performance art* ao teatro. Segundo

Marvin Carlson, na década de 1970, quando artistas, teóricos e críticos se esforçavam para definir o “novo gênero”, o teatro ocupou muitas vezes o lugar do “outro”, daquele de quem a estrutura representativa (personagem, drama, figurino, cenário, audiência passiva, etc.) a *performance art* deveria se afastar radicalmente em sua tentativa de alçar a arte ao domínio do “real” – entendido ora como corpo cotidiano, ora como corpo levado a um limite físico e/ou mental, ora ainda como um transbordamento para o ativismo político, diluindo as fronteiras entre arte e vida. Mas, ainda segundo Carlson, uma associação entre *performance art* e teatro foi desde o início inevitável, quando “happenings”, “fluxus”, “actions” – fossem eles tentativas de afirmação do corpo individual e da psique do artista como obra, fossem eles eventos espetaculares, envolvendo grupos e *mixed-media* – eram realizados diante de uma audiência.⁴

A teórica alemã Erika Fischer-Lichte tratará de relativizar as fronteiras entre “real” e representação no campo artístico da performance ao distinguir o “corpo semiótico” que o teatro tradicionalmente põe em cena do “corpo fenomenológico” reivindicado pela performance. Fischer-Lichte, no entanto, chama atenção que performances que envolvem mutilação, risco físico, sangue provocam uma oscilação radical na percepção do público, uma “tensão” entre esse corpo material do artista e um corpo recoberto de significado. Mas, vale notar, nunca houve para a teórica, a rigor, forma ou linguagem teatral capaz de apagar completamente o corpo singular do ator tampouco uma dada materialidade específica teatro, uma “realidade” que resiste à ficção. Colocar o tema da “corporalidade” da performance é, portanto, considerar como “corpo semiótico” e “corpo fenomenológico” não se anulam jamais, mas convivem e disputam a percepção das audiências tanto durante uma performance como durante uma peça de teatro.⁵

De todo modo, foi na constituição desse discurso que associa a *performance art* ao “real” que as *poéticas do sacrifício* ocuparam, na virada dos anos de 1960 para 1970, um lugar estratégico. O martírio do corpo, ante uma audiência ou apenas, aparentemente, para a documentação fotográfica ou videográfica tencionava forçar os limites da representação, procurando fazer irromper na obra o “real” – como dor, ferida, sangue, risco físico, mortificação, abstinência, etc. Ao documento sacrificial, nesse sentido, caberia “guardar” o instante áureo em que o sangue jorrou ou untou (ou pareceu jorrar ou untar) o corpo; “provar” ao público e à crítica que ali se alcançou ou se ultrapassou um limite; que ali o anteparo da representação foi como que rompido, permitindo, por alguns instantes ao menos, um encontro “direto” com o “real”. Chris Burden, um dos maiores expoentes dessas poéticas, afirmaria em 1973, referindo-se à sua mais

famosa peça, “Shoot”, que “arte é o teatro [...] ser alvejado é real [...] não há elemento de fingimento ou engano nele”.⁶

Ora, se é sobre isso apenas que se trata ao falar em sacrifício na arte da performance – de ser “real” – parece que temos um objeto bem delimitado. Seríamos, por consequência, obrigados a ver o documento sacrificial como uma “prova”, da qual devemos apenas questionar sua veracidade, julgar se está íntegro em sua tarefa de “guardar” no presente as circunstâncias precisas que o originaram; e se, através do documento, podemos acessar confiavelmente o passado. Diante da fotografia de um corpo que sangra, bastaria que indagássemos: é sangue mesmo? Ou: este sangue é proposital? E não havendo ali indícios suficientes de que é sangue ou não sendo esse sangue uma intenção do artista, excluiríamos aquela obra do nosso campo de pesquisa assegurando assim um território tranquilo para mover a discussão. Afastaríamos, segundo este raciocínio, “Untitled (Self-Portrait with Blood)”, de Mendieta, e “Hot Dog”, de McCarthy das *poéticas do sacrifício*, porque em ambos os casos não houve senão *representação do sacrifício*, assim como ignoraríamos aquela imagem de Beuys sangrando, posto que o sangue em seu rosto foi incidental. Das quatro imagens apresentadas, apenas “Cutting My Arm”, de Paik, corresponderia com precisão a essa *visão ontológica das poéticas do sacrifício*. Apenas o corpo de Paik seria, segundo essa visão, um *corpo sacrificado*.

Um segundo problema, de natureza completamente distinta, diz respeito ao que no bojo desta tese é denominado *função enunciativa* do sacrifício. A *função enunciativa* do sacrifício, como veremos, não tem nada que ver, necessariamente, com o grau de aproximação do “real” alcançado pelo artista, e às vezes sequer com uma dada facticidade histórica que envolve as ações. Seu *enunciado* recria esta facticidade a seu favor e dentro de um determinado *campo enunciativo* que não pode ignorar para pôr em marcha uma dada ordem do discurso da performance, discurso este que *produz* historicamente o sacrifício. Aquela imagem de Beuys sangrando em 1964, por exemplo, e que sabemos não representar um sacrifício “real”, figurará na história da arte da performance em meio a um vasto leque de obras que recorreriam na década seguinte a estratégias “reais” de imolação e degradação do corpo, sendo ignoradas as circunstâncias factuais que a originaram – o que mostra como um documento sacrificial desta natureza pode seguir sendo transformado ao longo do tempo, estabelecendo novos *jogos enunciativos* com o público e com a crítica para servir à “verdade” do sacrifício na arte.⁷ “Untitled (Self-Portrait with Blood)”, de Mendieta, e “Hot Dog”, de McCarthy, se não

implicaram sacrifícios “reais”, seus documentos fotográficos continuam jogando, disputando, constituindo ou exagerando a *imagem do corpo sacrificado* no âmbito da arte da performance, ao passo que o braço *realmente* cortado de Paik em “Cutting My Arm”, foi praticamente esquecido – talvez por não corresponder a uma certa expectativa de choque associada a essas poéticas. De fato, das quatro imagens, a de Paik é a mais “real” e a menos “chocante”.

Trata-se, nesta primeira parte da tese, de investigar de que maneira *monumentos sacrificiais* como aquelas quatro fotografias foram, performativamente e visando aproximar a figura do artista à figura de um mártir, reproduzindo a *imagem do seu corpo sacrificado* no âmbito de uma história da performance, ora se relacionando às circunstâncias “reais” que envolveram as ações, ora ignorando essas circunstâncias, ora reelaborando a memória dos corpos, mas, via de regra, servindo à afirmação de uma ontologia da performance que postulou (e, aqui e ali, segue postulando) um encontro “imediato” com o “real” e uma fusão entre arte e vida.

* * *

NOTAS DO PREÂMBULO DA PARTE I

¹ Cf. GYORODY, Andrea. The medium and the message: art and politics in the work of Joseph Beuys, **The Sixties**, Londres, v.7 n.2, p. 117-137, 2014.)

² BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

³ Pra se ter uma ideia do quão essa obra desapareceu no âmbito de uma história da *body art*, a Neue Galerie Graz promoveu em Viena entre 2014 e 2015, dentro da exposição “Damage Control: Art and Destruction Since 1950”, a mostra “Body Art and Destruction 1968-1972”, um vasto e rigoroso apanhado de ações, curadas por Roman Grabner, que recorreram ao risco físico ou à automutilação naquele período. A ação de Nam June Paik não consta na mostra. Cheguei àquela fotografia traduzindo, através de plataformas virtuais, a expressão “cutting my arm” para o coreano. Kristine Stiles cita em nota a ação no seu mais recente livro. (Cf. STILES, Kristine. **Concerning Consequences**: Studies in Art, Destruction, and Trauma. Chicago and London: University of Chicago Press, 2016, p. 376.)

⁴ CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p.119-120.

⁵ Os temas da “semioticidade” e da “materialidade” na arte da performance, bem como do “corpo semiótico” e do “corpo fenomenológico”, são recorrentes em diversos textos da teórica. (Cf. FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008, p. 78–79; FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, Mateusz e SUGIERA, Malgorzata (ed.). **Fictional realities/Real fictions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13-28; FISCHER-LICHTE, Erika. **The Routledge introduction to Theatre and Performance Studies**. New York: Routledge, 2014, p. 26.)

⁶ BURDEN, Chris apud CARLSON, op. cit., p. 118.

⁷ Penso, sobretudo, na reprodução desta fotografia nas páginas do artigo “Art and Sacrifice”, publicado na revista *Flash Art* em 1978, como veremos mais adiante.

CAPÍTULO 1 O ENUNCIADO DO SACRIFÍCIO: DO DOCUMENTO AO *MONUMENTO*

O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa.¹

Michel Foucault

1.1. 1960: “Saut dans le vide, de Yves Klein, como *monumento sacrificial*”

“Saut dans le vide” é como ficou conhecida a fotomontagem em que o artista francês Yves Klein aparece com os braços abertos, no ar, depois de ter saltado do segundo andar de um pequeno prédio na pacata rua Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, na periferia de Paris. O corpo de Klein, vestido em traje social, está tencionado como o de uma ave de rapina em pleno voo. Seu peito está estufado e seu rosto guarda um ar de riso. Em segundo plano, no solo, vê-se um homem de costas pedalando uma bicicleta e, ao fundo, um trem passando.² Clicada por Harry Shunk e János Kender em outubro de 1960, essa imagem veio a público no dia 27 de novembro do mesmo ano, na capa do jornal *Demanche*, uma paródia do vespertino *Journal du Dimanche*, produzida e distribuída pelo próprio Klein por ocasião de sua participação no Festival d’Art d’Avant-garde. Na capa, acima da famosa foto, lê-se a manchete “UM HOMEM NO ESPAÇO!” e, logo abaixo, “[o] pintor do espaço se lança no vazio!”. Ao lado da imagem, Klein reproduziu ainda um dos seus monocromos e publicou uma “matéria” sobre o seu “Teatro do Vazio”.

A seguir, reproduzo a capa do pseudojornal.

“Saut dans le vide” é um escárnio, bem ao estilo fanfarrão de Klein, do esforço econômico e tecnológico depreendido à época para levar o homem ao espaço – apenas cinco meses separam o salto do artista da histórica viagem do cosmonauta russo Yuri Gagarin ao espaço sideral, em 1961. Com seu salto, Klein ironiza esse esforço demonstrando não ser necessário mais que um corpo para tal façanha. No ano seguinte, o “pintor do espaço” escreverá em seu “Manifesto do Chelsea Hotel” que “[n]em mísseis, nem foguetes, nem sputniks vão fazer do homem o ‘conquistador’ do espaço”.³ Para o artista, apenas a “sensibilidade pura”, sendo ela uma “capacidade extradimensional para a ação”⁴, poderia nos conduzir à experiência do imensurável.

Lembremos que alguns anos antes, em 1957, Klein havia apresentado sua “Sculpture aérostatique”, fazendo voar 1001 balões azuis no céu de Paris; que à época fez uma viagem de ida e volta de Paris a Nice, sua cidade natal, com uma tela sobre o teto de seu Citroën branco, colhendo a pintura da atmosfera; que pintou naqueles anos inúmeros monocromos principalmente da cor azul; que chegou a patentear um azul, o “International Blue Klein”; e que ainda quando adolescente, em 1946, deitado numa praia de Nice, assinou o espaço celeste e quis “eliminar” os pássaros porque estes cruzavam seu “puro céu azul sem nuvens”. Uma leitura mais ortodoxa verá em “Saut dans le vide”, para além de um protesto ou de uma fanfarrice, uma síntese dos intentos da obra de Klein: seu encantamento pelo incomensurável do céu, origem de sua obsessão; seu louvor ao vazio, que no ato do salto o impregna; a rejeição veemente a *art informel*, que o impele a se “apropriar” de uma situação cotidiana de bairro; e enfim, seu desejo último de desmaterialização da obra de arte, manifesto numa apreensão magnífica do instante: um homem no ar, um homem pedalando e um trem passando – tudo isso numa única e mesma imagem.

Mas, é sempre muito difícil empreender uma leitura definitiva da obra do Monocromo. “Saut dans le vide”, particularmente, ganharia ao longo das décadas seguintes as mais diversas interpretações, tornando-se uma das imagens mais emblemáticas da arte no século XX – em que pese a curta trajetória do artista, que morreria precocemente apenas dois anos após o salto. O aspecto farsesco e ardiloso⁵ deste e de diversos outros trabalhos de Klein, por exemplo, serviria amplamente à discussão da relação entre performance e documento, “real” e representação. A efemeridade de suas ações faria do artista um representante limítrofe do modernismo.⁶ Já o jogo enunciativo estabelecido por Klein, no qual declara a si mesmo o “pintor

do espaço”, servindo-se de um veículo de imprensa que ele mesmo forja, assim como a ideia de “apropriação” implícita a obras como esta (no caso, a apropriação do “espaço” pelo artista), também relembram a dívida de Klein para com Marcel Duchamp⁷ – embora a equiparação não o agradasse. O fato de Klein ter exibido nesta imagem seu próprio corpo como obra levaria seu “salto no vazio” a ser frequentemente arrolado também como um dos eventos de fundação da arte da performance.⁸ Num piscar de olhos, por fim, a fotomontagem de Klein se transforma no poderoso autorretrato de um artista além das fronteiras, fora dos enquadramentos, como aponta Thomas McEvilley: “assim como suas pinturas foram conceitualmente expandidas em *environments*, seus *environments* transbordaram suas fronteiras para o campo da performance, e a performance por sua vez transgrediu o arco do proscênio e adentrou o político”.⁹

Fiquemos, contudo, a partir de agora, com a uma leitura mais específica, insinuada pela teórica norte-americana Amelia Jones numa breve passagem do seu “Body Art: performing the subject”: o salto de Klein performa o modelo “transcendente” do corpo masculino na Arte Moderna, particularmente do pós-guerra. O que vemos nesta imagem, tão “heróica” quanto “falsa”, seria um corpo que recorre a uma estratégia “masoquista” – saltar de uma altura considerável e sem proteção – para exibir sua “virilidade”. Para a autora, a imagem participa de um discurso artístico que exagera a masculinidade a partir da segunda metade do século XX e, “pelo corpo dilacerado, perfurado e sofredor”¹⁰, reforça e se contrapõe à inebriante figura de Jackson Pollock, naquilo que representou para o modernismo. “Saut dans le vide”, lido desta maneira, figuraria ao lado de canônicas *imagens do sacrifício* na arte da performance, produzidas por Vito Acconci, Chris Burden, Dennis Oppenheim e por outros artistas norte-americanos que ocuparão, uma década depois de Klein, o panteão da “arte corporal”.

Esta é, talvez, a leitura mais óbvia da obra: o que vemos ali é o corpo de um artista que se lança no vazio e nos deixa a impressionante imagem do risco – mesmo que esta não tenha sido a exata proposição de Klein; mesmo que conheçamos o ardil das suas propostas e saibamos que se trata de uma fotomontagem; mesmo que a história do documento nos avise que, no asfalto, seus amigos judocas o amparariam com uma rede de proteção. O que o “salto” de Klein afirma, enquanto discurso, é um *enunciado do sacrifício*, um *dizer a verdade* sobre o sacrifício na arte da performance que se repetirá ao longo das décadas seguintes, como veremos a partir de agora, forjando novas e novas performances do sacrifício, novos e novos *monumentos sacrificiais* nos

quais o corpo do artista é visto em situação de risco, degradação ou martírio; nos quais o corpo do artista se mostra, portanto, como *corpo sacrificado*.

Vejamos, a título de exemplo, a sequência destas quatro imagens. A primeira é da própria fotomontagem de Klein, agora isolada. A segunda imagem integra uma série produzida pelo artista californiano Robert Kinmont, já em 1969, intitulada “8 Natural Handstands”. Em cada uma das fotografias da série, Kinmont aparece fazendo uma “parada de mão” numa paisagem erma diferente – sobre pedras, entre arbustos, em descampados, planícies. Na fotografia que reproduzo a seguir, especificamente, o artista está de ponta-cabeça à beira do que parece ser um penhasco, localizado no norte da Califórnia. Assim como na fotomontagem de Klein, vale notar, é da esquerda para direita que o corpo do artista se arrisca. Kinmont olha fixamente para baixo, enquanto permanece esticado, mantendo-se apoiado apenas nas mãos. A terceira imagem, já de 1973, mostra o checo Karel Miler também numa série de ações fotografadas em preto-e-branco, na qual explorou de maneira sutil, num viés “minimalista”, os limites do próprio corpo. Em “Identification” vemos essa imagem do *corpo sacrificado* – também à esquerda da foto – completamente encolhido, de cócoras, os braços envolvendo as pernas, a cabeça virada para si mesmo. Os sapatos são o único contato que Miler tem ainda, no instante da foto, com a beira de um telhado ou de um grande bloco de madeira em meio a uma mata – o artista foi fotografado, aparentemente, no limite exato em que seu corpo já não podia arremeter, de modo que a queda parece inevitável. Finalmente, a quarto e último *monumento sacrificial*, único colorido, mostra um corpo todo vestido de preto, atravessado numa estradinha da pequena Westkapelle, na Holanda – ao fundo, vê-se o farol da cidade. O que chama atenção aqui é o aspecto desastroso desse corpo, que parece ter caído, e não deitado, no chão – as pernas abertas, o rosto coberto pelo capô do casaco, o braço esquerdo aparentemente desarticulado e o outro braço escondido sob o corpo. Trata-se de uma das quatro fotografias que compõem a obra “Pitfall On the Way To a New Neo-Plasticism”, produzida pelo artista holandês Bas Jan Ader, em 1971.

Vejamos.

Postas assim, as três últimas imagens – de Kinmont, Miler e Ader – evidenciam uma *repetição* do enunciado da imagem de Klein – uma imagem, afinal, tão irônica quanto autossacrificial, tão heróica quanto martirizante. Em Klein, temos um corpo saltando. Em Kinmont, um corpo que joga com a morte à beira do abismo. Em Miler, um corpo caindo ou na eminência da queda. Em Ader, finalmente, um corpo caído. Se essa última imagem não explicita a altura de onde o corpo teria despencado, como sugerem as demais, basta um olhar para o conjunto da obra do holandês, desenvolvida na primeira metade da década de 1970, para notar que nada importou mais ao artista do que investigar a força da gravidade, expondo seu próprio corpo a situações que envolviam equilíbrio, desequilíbrio e queda.¹¹

Talvez, possamos dizer, diante destes quatro *monumentos sacrificiais*, que o corpo da performance que abre a década de 1960 forjando uma sátira à corrida espacial numa farsesca apreensão do instante, fecha aquela década como um corpo que evoca o “real” pondo-se em risco no limite de um desfiladeiro. Esse corpo, ou sua imagem, chega ao ano de 1973, com Miler, um passo à frente, no ato mesmo de cair ou de se sacrificar. Mas, com Ader, o *corpo sacrificado* adquiriu um ar “romântico”¹², não sem reconhecer na queda a radical impossibilidade de transcender; não sem antes deixar de mostrar ser a natureza algo intransponível e o homem vivo uma linha vertical tênue, no limite do desaparecimento – visão que o desfecho trágico da vida e da obra do artista holandês apenas ratifica.

(Em 1975, Ader tentou uma solitária travessia da costa dos Estados Unidos até o continente europeu, como segunda parte de sua obra “In Search of the Miraculous”. Guiando uma embarcação chamada “Ocean Wave”, de pouco mais de 12 pés – aproximadamente 4 metros – Ader partiu de Chatham, sudeste de Massachusetts, no dia 9 de julho. Seu destino era a cidade de Falmouth, no Sul de Cornwall, na Inglaterra. Além de equipamentos de pesca, Ader levou comida e água suficiente para 180 dias, embora estivesse concluir a travessia entre 60 e 90 dias. Manteve contato por rádio apenas até a terceira semana. Daí por diante foi dado por desaparecido. O “Ocean Wave” foi encontrado cerca de dez meses depois, a 150 milhas da costa da Irlanda, parcialmente afundado, sem qualquer vestígio do corpo de Ader.)

Imagens, no entanto. “Saut dans le vide”, como sabemos, não implicou qualquer risco a Klein, ou pelo menos não implicou nem de longe o risco físico que a foto nos faz presumir – apesar da afirmação de McEvelley de que o artista teria realizado pelo menos um salto anterior àquele,

não documentado e sobre o asfalto, sem qualquer proteção.¹³ Mas, é como *imagem*, a imagem de um ato heroico, que Klein inaugura a década que verá o nascimento da “arte corporal”, forjando um *enunciado do sacrifício* que inspirará ao longo das décadas seguintes dezenas de outros *monumentos sacrificiais*. Estes *monumentos* tentarão, pela recorrente *imagem do corpo sacrificado*, afirmar o “real” como diferença ontológica para este “novo campo”, que pretende levar ao limite o sonho moderno de fusão entre vida e arte, ética e estética – o campo da performance.

O que é exatamente este *enunciado do sacrifício*, e como cavalga o documento fotográfico para produzir e reproduzir a insistente *imagem do corpo sacrificado* no âmbito de uma história primordial da *performance art*, é o que nos interessa neste primeiro capítulo.

1.2. Sobre a função enunciativa do sacrifício: o método arqueológico

Definir o termo *enunciado* é certamente uma das tarefas mais oblíquas da “arqueologia” foucaultiana. Diferentemente dos seus estudos anteriores – “A História da Loucura”, de 1961, “O Nascimento da Clínica”, de 1963, e “As Palavras e As Coisas”, de 1966 –, quando Foucault se dedicou a um objeto específico no campo de uma “história das ideias” para investigar suas condições de aparecimento, em “A Arqueologia do Saber”, texto de 1969, o filósofo se propõe a dissecar o seu método enquanto procedimento que se diferencia das tradicionais formas da história e da epistemologia. A arqueologia, um procedimento filosófico de pesquisa já empregado nos livros anteriores, porém “sem consciência clara de suas possibilidades”¹⁴, é finalmente agora balizada pelo próprio autor, que recua como que para ajustar o foco do seu método de análise e fazer “correções e críticas internas” à sua obra. Daí “a maneira precavida, claudicante deste texto: a cada instante”, diz Foucault, “ele se distancia, estabelece suas medidas de um lado e de outro, tateia em direção a seus limites, se choca com o que não quer dizer, cava fossos para definir seu próprio caminho”.¹⁵

É nesse sentido que o autor diz ser “A Arqueologia do Saber” um livro “procedimental”. Segundo o filósofo brasileiro Roberto Machado, ali “os discursos são abordados num nível anterior a sua classificação em tipos [...] um nível mais baixo, mais elementar, mais

fundamental e passível assim de uma neutralidade enquanto simples discursos”.¹⁶ É essa abordagem “estrutural” do discurso, que estabelece os contornos, questiona e especifica o método arqueológico antes de querer aplicá-lo, que permite que a obra, quase cinquenta anos após sua primeira edição, seja tomada ainda como referência para a abordagem dos mais variados objetos que constituem as ciências humanas, por aqueles que hoje tencionam investigar as condições de existência de um *saber* qualquer específico numa determinada época, e o modo como este *saber* age *positivamente* na produção de objetos, condutas, corpos, discursos.

A questão do *enunciado* ocupa um ponto fulcral do método arqueológico foucaultiano, compondo com *objetos*, *conceitos* e *estratégias* os quatro níveis que constituem um discurso, ou melhor dizendo, uma “formação discursiva” – posto que um discurso, para o pensador francês, não é jamais uma unidade, mas uma “pura dispersão” de elementos, finita, no entanto. Uma das definições de *discurso* oferecidas por Foucault diz ser ele não um

tesouro inesgotável de onde se podem tirar sempre novas riquezas, e a cada vez imprevisíveis; providência que sempre falou antecipadamente e que faz com que se ouça, quando se sabe escutar, oráculos retrospectivos; ele aparece como um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e de utilização; um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência (e não simplesmente em suas “aplicações práticas”), a questão do poder; um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política.¹⁷

Assim, o *enunciado* é, numa primeira imagem, comparado por Foucault a um átomo das “formações discursivas”, a aquilo do qual um determinado discurso é constituído, o “elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele”.¹⁸ Daí a tentativa de Foucault de “individualizar” o *enunciado*, entendê-lo em sua singularidade no bojo de sua própria arqueologia. Primeiramente, o autor tenta definir o termo equiparando-o a modelos provenientes da lógica, da gramática e da linguística, respectivamente aos modelos de *proposição*, *frase* e dos chamados *atos da fala*. Para Foucault, contudo, nenhum desses termos é suficiente para definir *enunciado* – uma mesma estrutura proposicional pode caracterizar enunciados diferentes (“Ninguém ouviu” e “É verdade que ninguém ouviu”, por exemplo), um enunciado pode não chegar a formar uma frase (um quadro de classificação de espécies botânicas, por exemplo), e finalmente um *ato da fala* (uma promessa, um decreto, uma ordem, um compromisso, um contrato, etc.) pressupõe, para existir, um conjunto diverso de

enunciados, de modo que, segundo Foucault, é do *enunciado* que depende o *ato da fala* e não o contrário.

para todas as análises que acabamos de evocar, ele [o enunciado] nunca passa de suporte ou substância accidental: na análise lógica, é o que "resta" quando se extrai e define a estrutura de proposição; para a análise gramatical, é a série de elementos linguísticos na qual se pode reconhecer, ou não, a forma de uma frase; para a análise dos atos de linguagem, aparece como o corpo visível no qual eles se manifestam. Em relação a todas essas abordagens descritivas, desempenha o papel de um elemento residual, puro e simples de fato, de material não pertinente.¹⁹

Foucault abandona, então, uma tentativa de definição estrutural do *enunciado* e parte para identificá-lo como um feixe de relações que atravessa verticalmente as “formações discursivas”, algo vazio em si mesmo, e que só existe enquanto *função*, função “que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço”.²⁰ O *enunciado*, então, surge como uma *função de existência* na medida em que lhe parece “[m]ais que um elemento entre outros, mais que um recorte demarcável em um certo nível de análise”.²¹ Segundo Machado,

...o enunciado é uma função que possibilita a um conjunto de signos formando uma unidade lógica ou gramatical se relacionar com um domínio de objetos, receber um sujeito possível, se coordenar com outros enunciados e aparecer como um objeto, isto é, como materialidade repetível. É através do enunciado que se tem o modo como existem essas unidades de signos. Ele lhes dá as modalidades particulares de existência, estipula as condições de existência aos discursos. Descrever um enunciado é descrever uma função enunciativa que é uma condição de existência.²²

Para investigar essa *função enunciativa*, Foucault fixará, então, primeiro a relação que todo enunciado estabelece com o seu “correlato” ou seu “referencial”. Grosso modo, o que Foucault quer dizer é que toda *função enunciativa* se refere a um determinado objeto que ele mesmo, o enunciado, *produz* – a psiquiatria, por exemplo, enquanto “prática discursiva” constituída de um conjunto finito de enunciados, se refere e *produz* a loucura, seu objeto correlato. Num segundo movimento, Foucault se questiona se o “sujeito do enunciado” coincide com aquele que formula suas *proposições*, suas *frases*, seus *atos de fala* – seu “autor”. Para ele, o “sujeito do enunciado” é também uma função vazia, “distinto em tudo (natureza, status, função, identidade) do autor da formulação”²³ – por exemplo, os enunciados de um romance não são (apenas) produzidos pelo sujeito cujo nome figura na capa. Uma terceira característica da *função enunciativa* para Foucault é que ela não pode se dar fora de um dado *campo enunciativo* associado, quer dizer, ela não tem uma existência autônoma, livre, ilimitada, o que nega a

concepção inicial do próprio autor de que o *enunciado* seria um “átomo”, individualizável, do *discurso* – “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”.²⁴

Finalmente, Foucault considera que, para que um conjunto de signos possa ser lido como *enunciado* é preciso que se circunscreva no bojo de uma materialidade, de uma “espessura material, mesmo dissimulada, mesmo se, apenas surgida, estiver condenada a desvanecer”.²⁵ É esta “substância” que permite que uma dada *função enunciativa* se repita, se transforme e se reparta no tempo. Diferente de uma *enunciação*, que é um acontecimento singular, que não se repete, é próprio do *enunciado* se repetir.

Demasiado repetível para ser inteiramente solidário com as coordenadas espaço-temporais de seu nascimento (é algo diverso da data e do local de seu aparecimento), demasiado ligado ao que o envolve e o suporta para ser tão livre quanto uma pura forma (é algo diferente de uma lei de construção referente a um conjunto de elementos), ele [o enunciado] é dotado de uma certa lentidão modificável, de um peso relativo ao campo em que está colocado, de uma constância que permite utilizações diversas, de uma permanência temporal que não tem a inércia de um simples traço, e que não dorme sobre seu próprio passado. Enquanto uma enunciação pode ser *recomeçada* ou *reevocada*, enquanto uma forma (linguística ou lógica) pode ser *reatualizada*, o enunciado tem a particularidade de poder ser *repetido*: mas sempre em condições estritas.²⁶

É, portanto, graças a essa “materialidade repetível” inerente a qualquer *discurso* que uma determinada *função enunciativa* que o atravessa se torna visível enquanto objeto, “um objeto entre os que os homens produzem, manipulam, utilizam, transformam, trocam, combinam, decompõem e recompõem, eventualmente destroem”.²⁷ O documento sacrificial – a fotografia, o vídeo ou mesmo um manifesto, um cartaz ou o *script* de uma ação – corresponde, no âmbito desta *arqueologia do sacrifício* que começamos a investigar, a essa “espessura material” que dá suporte e condição de existência à *função enunciativa* do sacrifício na ordem do discurso da arte da performance. Para além das obras e seus autores, dos sujeitos que no curso da história da performance agiram – sejam eles artistas, críticos, curadores, editores – como “instâncias produtoras” de um *saber* sobre o sacrifício na arte; a despeito do que *de fato* esse ou aquele artista empregou em sua ação sacrificial e, portanto, de uma “verdade” ou de uma “falsidade” com relação ao seu objeto correlato; passando ao largo do embate entre “real” e representação inerente a um tema desta natureza, o sacrifício exerceu (e continua exercendo) o papel de presentificar, *na* imagem, *pela* imagem, *com* a imagem, o corpo como realidade material, flexível e, simultaneamente, como metáfora de temas sociais, políticos, morais, estéticos que, aparte o fato de o atravessarem, muitas vezes violentamente, vão além deste *corpo sacrificado*.

O que o sacrifício *produz* como *valor de verdade*, a partir dos seus documentos – sua “materialidade repetível” – e não o que o sacrifício *é* ou o que *oculta* enquanto significado antropológico, sociológico ou mesmo artístico é o que importa neste primeiro capítulo. Foi, afinal, via de regra, à documentação fotográfica ou ao vídeo que artistas do corpo dos anos de 1960 e 1970 recorreram afim de arquivar e propagar suas ações. Em sua arqueologia, Foucault rejeitou o documento enquanto “signo de outra coisa”, algo a ser atravessado pelo arqueólogo que visa desvelar sua “profundidade do essencial”.²⁸ Transportado para o contexto das poéticas aqui investigadas, Foucault acaba por nos alertar para o perigo de querermos *interpretar* essas fotografias e esses vídeos sem os admitir, antes, como discursos. Pensar arqueologicamente, contudo, não é ignorar as circunstâncias “originais” que envolveram a produção destes documentos, porque essas circunstâncias os compõem e os reformulam em sua espessura discursiva, *monumental*. O que uma arqueologia rejeita é a perspectiva ontológica que irá ver o documento como um subproduto da performance, tomando-o, paradoxalmente, como portador de sua verdade “original”.

Nesse sentido, uma *arqueologia* aplicada ao campo artístico da performance procuraria na história as condições de aparecimento da *função enunciativa* do sacrifício, entendendo o documento como *monumento*, no sentido de que ele deve ser analisado “em seu volume próprio”²⁹, e não como se fosse apenas o vestígio através do qual se pode chegar a um ponto original, oculto, a *ação*, a *performance* tal como ocorreu. Uma *arqueologia do sacrifício* investiga, portanto, o modo como *monumentos sacrificiais* vão, performativamente, produzindo e reproduzindo *imagens do corpo sacrificado* (e do *corpo sacrificante*) no âmbito de uma história primordial das *poéticas do sacrifício*.

1.3. *Contra* uma ontologia da performance

Um entendimento “arqueológico” do sacrifício no campo artístico da performance encontra como principal obstáculo uma ontologia que impregnou a relação entre performance e documento desde a década de 1960, particularmente no que diz respeito às *poéticas do sacrifício*. Em 1993, essa ontologia ganhou, pelas mãos da norte-americana Peggy Phelan, uma de suas formas teóricas mais brilhantes, quando a teórica afirma que

[a] única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada, ou de outra maneira participa na circulação de representações *de* representações: uma vez que o faça, ela se torna outra coisa que não uma performance. Ao passo que a performance tenta entrar na economia da reprodução ela trai e reduz a promessa de sua própria ontologia. O Ser da performance [...] se torna ele mesmo através do desaparecimento.³⁰

Estas palavras que abrem o célebre ensaio “The ontology of performance: representation without reproduction” seriam vastamente reproduzidas e refutadas por teóricos e historiadores da performance ao longo das três décadas seguintes. As refutações, no entanto, não se apresentam de maneira coesa nem se dirigem todas elas a um mesmo ponto do ensaio de Phelan. Ora é a ideia de uma ontologia para a performance, qualquer que seja, que é contestada; ora contesta-se que o Ser da performance seja o *desaparecimento*, ou atribui-se às formas de reprodução técnica, quando acionadas, a mesma vocação para a efemeridade, o que subtrairia da performance sua suposta *diferença* ontológica; ora ainda o foco da refutação recai especificamente sobre o papel secundário atribuído pela autora à documentação no bojo da produção artística – “o documento de uma performance então é apenas um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente”.³¹ Por fora, correm ainda várias outras réplicas. Dentre elas, a de que a perspectiva de Phelan é “ocularcêntrica”, porque pauta-se apenas nos aspectos visíveis da performance para acusar seu *desaparecimento*; a de que, ao enfatizar o *desaparecimento*, Phelan acaba reforçando a “lógica do arquivo” que domina a cultura contemporânea; ou ainda a de que uma ontologia da performance não é senão uma ontologia “viral”.³²

Uma *visão ontológica do sacrifício* caminha lado a lado com uma visão ideológica da fotografia. Em 1989, antes mesmo da primeira publicação do ensaio de Phelan, a norte-americana Kristine Stiles já havia tecido uma severa crítica ao caráter de “prova” atribuído ao documento em performance. Stiles contestou o então recém-publicado livro de Henry Sayre, “The object of performance”, justamente porque o autor havia partido da premissa de que o documento abriga a “verdade” da obra, isto é, que de algum modo acessa-se, através dele, aquilo que aconteceu; que no vídeo ou na fotografia encontra-se “salvo” e disponível uma imagem precisa do passado.³³ Essa visão corrente, no entanto, comporta algumas armadilhas de caráter ontológico e ideológico: 1) que o documento fotográfico ou videográfico é uma consequência irrefletida da performance e, por isso mesmo, expressa uma captura “imediate”, ininterferente da realidade; 2) que existe um corpo “real” cuja imagem encontra-se ali, no documento, mas por ser a fotografia uma superfície morta, poderia ser melhor acessado *in loco*, no testemunho

corpo-a-corpo do evento original; e 3) que o que caracteriza a performance e a diferença no amplo espectro das artes, como afirmaria Phelan, é a sua pertença absoluta ao instante, isto é, o seu *desaparecimento* e conseguinte resistência à economia de reprodução.

Uma crítica à ontologia da performance e à ideologia do documento (particularmente fotográfico) é formada hoje por uma rede complexa que repõe para a arte do século XXI a questão da relação entre evento e reprodução, performance e documento, memória e arquivo, não mais sobre bases ontológicas mas sobre bases “intersubjetivas” ou hermenêuticas. Aqui, prevalece sobre a ideia de uma “luta” para extrair da documentação os *factos*, a ideia de uma “negociação” entre aquele que vê um documento e aquilo que este documento impõe enquanto imagem e enquanto facticidade histórica (datas, nomes, lugares, contextos, etc.). Abre-se caminho, ao se desfazer essa *visão ontológica do sacrifício* obcecada pelo “real”, para se pensar o documento não como um dado, o palimpsesto que guarda uma verdade recôndita, ou a “prova” de uma verdade incontestável, mas como uma condição de possibilidade para novas e novas performances do olhar e do pensamento.

1.3.1. Amelia Jones: o corpo como fenômeno e o documento como performance

Em um artigo publicado em 1997, chamado “‘Presence’ in absentia: Experiencing Performance as Documentation”, Amelia Jones expõe o fato de não ter presenciado “na carne” grande parte das performances que analisa e afirma: “os problemas levantados pela minha ausência (minha não estada lá) são em grande parte logísticos ao invés de éticos ou hermenêuticos”.³⁴ A autora, que começou a pesquisar *body art* em 1991, argumenta que, apesar de reconhecidamente diferentes, as experiências de assistir ou participar de uma performance *in loco* e a de olhar suas fotografias são equivalentes, quer dizer, nem uma nem outra goza *per se* de uma relação privilegiada com o corpo; ambas falham proporcionalmente na tarefa de acessar uma “verdade” histórica da “arte corporal”.

Segundo Jones, era inclusive ciente de certa “suplementariedade”³⁵ do documento, quer dizer, de sua impossibilidade de encerrar a totalidade da obra e prover um acesso “imediato” a esta, que grande parte dos artistas do corpo na década de 1970 não hesitou em anexar aos vídeos e fotografias que produziu uma descrição verbal da ação, geralmente feita por eles mesmos. Sem

essa descrição, vale dizer, a grande maioria dos documentos, ou dos *monumentos sacrificiais* que hoje ocupam o olimpo da “arte corporal”, tornar-se-ia opaca, incapaz de se inscrever num campo de significação para a crítica ou para o público. Basta pensar em “Deadman”, famosa ação de Chris Burden, de 1972. Tomada apenas em seus aspectos imagéticos, por exemplo, a única fotografia que temos da peça se resume a uma lona escura que envolve aparentemente um corpo num asfalto qualquer posicionada ao lado da roda de um automóvel. O que isso nos diria não fosse a impactante descrição anexada por Burden à imagem quando foi exposta pela primeira vez na Mizuno Gallery, em Los Angeles?

Às 8 p.m. eu me deitei na La Clenega Boulevard e fui completamente coberto com uma tela de lona. Duas tochas de quinze minutos foram colocadas perto de mim para alertar os carros. Pouco antes das chamas se extinguírem, chegou um carro da polícia. Fui preso e autuado por causar uma falsa emergência. O julgamento ocorreu em Beverly Hills. Após três dias de deliberação, o júri não conseguiu chegar a uma decisão, e o juiz indeferiu o caso.³⁶

Mas, o argumento de Jones surpreende ao considerar que a experiência diante ou mesmo dentro da performance, “corpo a corpo” (*flesh-to-flesh*), como ela diz, é na mesma medida “suplementar”, quer dizer, tão incapaz quanto o documento de possibilitar um encontro “imediato” com o corpo/*self* do artista. Há mais de duas décadas a autora tem se empenhado em situar a *body art* como um discurso corporal que se opõe ao paradigma modernista, fortemente assentado, segundo a autora, na fantasia de um sujeito fixo, normativo – o sujeito cartesiano que, no âmbito da história da arte e da crítica de arte moderna, viveu nos Estados Unidos seu apogeu com a sagração da visão kantiana de Clement Greenberg e a produção da imagem de Pollock como um artista “viril”. Para Jones, “...um desejo de imediateidade é, precisamente um sonho modernista”³⁷, e desfazer uma visão ontológica da performance é considerar que a *body art* complicou esse modelo (patriarcal), ao expor, ora negando, ora exagerando, “a secreta lógica de exclusão subjacente à história da arte e da crítica modernistas”.³⁸ Nesse sentido, de uma anti-metafísica, quer tenhamos testemunhado *in loco* a realização de uma performance, quer estejamos diante do seu documento, estamos sempre forçados, segundo a teórica, a estabelecer com a obra uma relação “intersubjetiva”, no tempo presente em que nos deparamos com ela.

A *body art*, finalmente, mostra que o corpo nunca pode “ser conhecido ‘puramente’ como totalizável, todo carnal que repousa fora da arena do simbólico”. Ter contato físico direto com uma artista que puxa um rolo de seu canal vaginal não garante o “conhecimento” de sua subjetividade ou intencionalidade em nada mais do que olhar para um filme ou imagem dessa atividade, ou olhar para uma pintura que foi feita como um resultado de tal ação.³⁹

Bem, essa perspectiva – nas palavras da própria autora “uma fenomenologia feminista profundamente influenciada pela desconfiança pós-estruturalista no discurso da presença”⁴⁰ – confronta radicalmente a ontologia da performance, ontologia esta que encontrou na “arte corporal”, muito particularmente nas *poéticas do sacrifício*, um dos seus momentos mais agudos. Ao colocarem o corpo em situações de risco físico e imolação – ou ao imolarem animais ou destruírem violentamente objetos, como veremos na segunda parte desta tese – essas poéticas evocavam, ao que parece, uma tríade ontológica hoje bastante questionável: “real” – “presença” – “autenticidade”. Quer dizer, primeiro a ideia de que na performance, e ainda mais na “arte corporal”, o artista faz irromper, não raramente através de alguma estratégia de sacrifício do corpo, o “real” ou o corpo como “puro índice”.⁴¹ Segundo, a ideia de que, “real”, movendo-se *fora* da representação, esse corpo produz, em sua relação com a audiência, um *quantum* de “presença”. Terceiro: a ideia de que, uma vez que esse corpo é “real” e produz esse *quantum* de “presença”, ele instaura uma relação “autêntica”, “direta”, “imediata” com o público – no sentido de não-reprodutiva (que nada reproduz ou mimetiza) e irreproduzível (que não poderá ser repetida, logo, que não se curvará ao circuito da mercadoria).

Para aqueles que desejam privilegiar a performance ou a *body art* pela sua fusão de arte e vida, sua entrega do corpo/sujeito do artista diretamente ao espectador, o corpo deve ser visto como um reflexo imediato do *self* cuja presença garante a redentora qualidade da arte como ativismo. [...] Em vez de confirmar a coerência ontológica do corpo-como-presença, a *body art* confirma – ou melhor, exacerba – a complementaridade do próprio corpo.⁴²

Não há, a rigor, refutação de Jones com relação à ideia phelaniana de que a performance implica sempre um corpo que desaparece – “a performance marca o corpo como perda”, diz Phelan.⁴³ Também para Jones o corpo desaparece, no sentido que está sempre a nos ocultar sua totalidade; no sentido de que em hipótese alguma o acessamos “diretamente”. Enquanto afirmações de Phelan como “a performance implica o real através da presença de corpos vivos”⁴⁴ causariam calafrios a Jones, afirmações como “a performance usa o corpo do performer para colocar a questão da inabilidade de assegurar a relação entre subjetividade e o corpo *per se*”⁴⁵, certamente, a contentariam. As ressalvas de Jones se dirigem mais ao descrédito com relação ao documento que uma visão como a de Phelan produz; e surpreende menos ao acusar a “suplementaridade” do documento do que em equivaler, de um ponto de vista fenomenológico, a experiência ao vivo à experiência ante o documento.

Note-se o tácito acordo que dá, por exemplo, às pesquisas em arte assentadas em vivências de anos e anos *in loco* ou às pesquisas práticas, autobiográficas ou que se apoiam na experiência corporal dos pesquisadores, uma aura particular de privilégio. No extremo, parte-se mesmo da ideia de que para realizar uma pesquisa sobre determinado artista é preciso “mergulhar” numa vivência ou fazer entrevistas com ele, como se houvesse uma “verdade” interior sobre aquele trabalho a ser revelada apenas àquele que experimenta a água da sua fonte. Mas, esteja um pesquisador em “contato direto” com um artista, seja o pesquisador ele mesmo o artista, ou esteja ele acessando o trabalho deste artista através dos documentos de sua obra ou ainda assistindo às suas performances ao vivo, *flesh-to-flesh*, sua tarefa será igualmente a mesma: encarar o corpo como *fenômeno*, “suplementar”, e construir um diálogo com a obra a partir do olhar para um corpo que, sendo *corpo* ou sendo *imagem do corpo*, nunca estará pronto para nos entregar sua “verdade”.

1.3.2. Philip Auslander: a performance do arquivo

Philip Auslander é outra voz importante a se erguer contra aquela ontologia apregoada por Phelan. Em “The Performativity of Performance Documentation”, o teórico distingue duas categorias ou modos de pensar a documentação em performance. “Documental” é aquela à qual se referem documentos produzidos a partir de uma ação feita para uma audiência, ação esta que, em todo caso, foi efêmera e soberana. Essa visão, “ideológica” segundo Auslander, está impregnada daquele velho entendimento geral sobre a fotografia: de que esta constitui “um meio de acesso à realidade da performance”, conectando-se ontologicamente ao “real” e oferecendo um acesso “imediato” às coisas tal como aconteceram. Uma segunda categoria de relação entre a performance e o documento descrita pelo autor é a “teatral”. Esta se refere a ações que aconteceram exclusivamente para as lentes de uma câmera fotográfica ou de vídeo. Nesse caso, o documento se torna o único espaço no qual a performance ocorre e existe. No contexto de uma ontologia da performance que postula seu caráter irreprodutível, estas peças “teatrais” são comumente excluídas do campo da performance, sendo entendidas apenas como fotografia.⁴⁶

Mas, ao recorrer aos procedimentos artísticos de dois exemplos canônicos para a *imagem do corpo sacrificado*, Chris Burden e Gina Pane, o autor demonstra como tanto Burden como Pane,

ao contrário do que pode parecer, deram à documentação um papel preponderante no âmbito de suas obras. Pane, inclusive, dispunha os fotógrafos a poucos metros dela, mesmo em ações para audiência, chegando a afirmar que em alguns momentos eles deveriam, se necessário, “obstacularizar” a visão do público.⁴⁷ A conclusão de Auslander é de que

[n]o fim, a única diferença significativa entre os modos documental e teatral de documentação da performance é ideológica: o pressuposto de que no primeiro modo o evento é encenado principalmente para uma audiência imediatamente presente e que a documentação é um registro secundário, suplementar de um evento que tem sua própria integridade anterior.⁴⁸

Para Auslander, portanto, toda documentação de performance é a rigor “teatral”⁴⁹ – revela ou esconde um desprezo do artista pelo evento em favor da sua documentação. Assim como Jones, Auslander se esforça para demonstrar uma dependência da performance com relação ao documento e devolver a este a importância que a ontologia defendida por Phelan não lhe conferiu. Em outro texto, mais incisivo, intitulado “Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized”, no esforço de borrar as fronteiras entre o “ao vivo” (o teatro, a dança, a *live performance*) e os produtos veiculados em formas midiáticas ou tecnológicas (particularmente a televisão), Auslander afirma que o *desaparecimento* atribuído por Phelan apenas à performance também se dá quando as audiências acessam a obra a partir de uma mídia. “Como a performance ao vivo, os meios eletrônico e fotográfico podem ser significativamente descritos partilhando da ontologia do desaparecimento atribuído à performance ao vivo, e podem ser usados para prover uma experiência de evanescência”.⁵⁰

A afirmação de que *liveness* e *mediatization* gozam de uma relação a tal ponto interdependente que a performance “veio a ser” através da possibilidade de sua reprodução técnica, no entanto, me parece um tanto exagerada. Para se opor à visão de Phelan, de que em sua pertença absoluta ao presente a performance se recusa a entrar na economia de reprodução, Auslander força o argumento ao dizer, por exemplo, que o teatro grego antigo “não era ao vivo porque não havia possibilidade de gravá-lo”.⁵¹ O que quer que fosse o teatro grego antigo, ele existiu muito antes de qualquer possibilidade de arquivá-lo. Se não o podemos chamar de “ao vivo” para não incorrer em uma “imposição anacrônica de um conceito moderno sobre um fenômeno pré-moderno”⁵², do que o podemos chamar? Qualquer que seja o nome, o fenômeno é o mesmo, e ele contradiz o argumento de Auslander: há cerca de dois mil e quinhentos anos, na Grécia, cidadãos iam ao *théatron* e lá viviam uma experiência “indocumentável”, a revelia do clamor do autor de que “o ao vivo só pode existir dentro de uma economia de reprodução”⁵³ e, em mais

uma clara refutação a Phelan, de que “não é uma questão a entrada da performance na economia de reprodução, porque ela sempre esteve lá”.⁵⁴

Insisto: se ampliássemos a perspectiva de Auslander, seríamos obrigados a dizer que não houve bomba atômica senão a imagem de um cogumelo que podemos ver repetidas vezes hoje na internet. Seria como dizer que não há, como se dentro daquela imagem de um avião se chocando contra uma torre em Manhattan a 11 de setembro de 2001, imagem esta que continuamos a ver, repetidas e repetidas vezes, uma realidade intransigente de corpos destroçados e pedaços de concreto e ferro desabando uns sobre os outros. Fiquemos naquilo que nos cabe: seria como dizer que o tiro que Chris Burden levou no braço a 19 de novembro de 1971, na sua famosa peça “Shoot”, é idêntico ao *monumento sacrificial* que reproduzo a seguir, uma foto colorida na qual vemos o artista caminhar, atônito, com o braço perfurado e sangrando – nota-se que a bala entrou por um lado do seu braço e saiu pelo outro. Ou ainda: que os supercílios cortados por Gina Pane na ação “Psyché”, de 1974, coincidem plenamente com a imagem em que a vemos, de olhos fechados, bem próxima a nós, o sangue melando a maçã do seu rosto como uma lágrima.⁵⁵

Larmes de sang. la nuit d'une double vue vers l'autre. 17/1/85 9/10/1985

1.3.3. Rebecca Schneider e o corpo como *reaparecimento* da memória coletiva

Rebecca Schneider, em “Performance Remains”, aponta justamente para a gravidade política de uma hegemonia da “lógica do arquivo” na cultura contemporânea. Sua crítica ao texto de Phelan se dá, nesse sentido, numa perspectiva bastante diferente das de Jones e Auslander. Para Schneider, advogar o *desaparecimento* da performance como sua maior promessa política, ao invés de romper com, alimenta o circuito da mercadoria, na medida em que os vestígios materiais daquele evento (dentre eles, os documentos fotográficos e videográficos) facilmente circulam no mercado da arte sob a forma de um fetiche. A autora se propõe, então, a pensar a performance como memória, como *reaparecimento*, formas de “transmissão corpo-a-corpo” da história. Desse ângulo, a performance se opõe menos ao sistema de reprodução e mais ao arquivo, “um modo de governar a memória”.⁵⁶ Schneider lembra que, etimologicamente, o termo “arquivo” remete ao grego *archon*, “a cabeça do Estado” – o patriarca.

De que maneira a habitação da memória em restos estritamente materiais, quantificáveis e domiciliáveis leva tanto para trás como para frente o princípio do *archon*, o patriarca? A raiz grega da palavra *arquivo* refere-se à casa do *archon* e, por extensão, à arquitetura de uma memória social ligada à lei. A demanda por um resto visível, inicialmente um modo mnemônico de mapeamento para o monumento, eventualmente se tornaria a arquitetura de um poder social particular sobre a memória. [...] a lógica do arquivo na modernidade veio para valorizar o documento sobre o evento.⁵⁷

Fiel a essa “lógica do arquivo”, o documento é um “braço do império”, no sentido de que desarticula conhecimentos locais e acusa a memória de ser falha, no sentido de que o arquivo substitui o invisível pelo visível a favor do que Schneider chama de “discretas memórias” – relíquias, acervos, materiais preservados, objetos “originais”, fotografias, vídeos, etc. A desconfiança da autora para com o documento a coloca aqui contra a visão de Auslander, à medida em que Schneider recupera o corpo vivo como aquele que guarda memórias coletivas e que é capaz de, no instante da performance, ativá-las como a “fantasmas”. Nesse sentido, a metáfora que faz usando as figuras do osso e da carne para dissecar a “lógica do arquivo” é preciosa: “no arquivo, a carne é tomada como aquilo que desliza para fora. De acordo com a lógica do arquivo, a carne não pode conter a memória do osso. No arquivo, apenas o osso fala a memória da carne”, diz a autora, “[a] carne é um ponto cego. Dissimulando e desaparecendo”.⁵⁸

É como se Schneider desse um passo atrás na prismática crítica pós-estruturalista à ontologia da performance para identificar um ciclo: memória – performance – arquivo. O ciclo não se fecha porque, segundo ela, o arquivo apaga a memória sistematicamente, enquanto à performance cabe a tarefa de sempre retomar o ciclo, reativando a memória (política, social). É nesse sentido que a performance para ela “permanece”, ao invés de *desaparecer*. Em relação a Phelan, a posição de Schneider é clara: o encontro com o corpo é sim faltoso no instante da performance, mas não porque desaparece assim que a ação se consuma, mas justamente porque ele faz *reaparecer* algo perdido – uma ausência. Não há no fundo também oposição entre performance e documento, desde que este último esteja ativado, não submetido ao arquivo, vivo como produtor de novas e novas performances. Desde que o documento esteja, portanto, cheio de performatividade. Desde que seja lido, podemos dizer, como um *monumento*.

Quando abordamos a performance não como aquela que desaparece (como o arquivo espera), mas tanto como o ato de permanecer quanto como um meio de re-aparecer e "reparticipação" (embora não uma metafísica de presença), somos quase imediatamente forçados a admitir que os restos não têm que ser isolados para o documento, para o objeto, para o osso versus a carne.⁵⁹

1.3.4. Katty O'Dell e a experiência “háptica” da documentação do sacrifício

Katty O'Dell, finalmente, dá ao debate uma contribuição particularmente interessante ao focar no documento sacrificial – que ela prefere denominar “masoquista”. Com “Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document and the 1970s”, de 1997, ela afirma ser a visão de Phelan, ao privilegiar uma dimensão “invisível”, indocumentável da performance, “ainda, ocularcêntrica”. O'Dell abre uma perspectiva inusitada ao afirmar que, nos anos de 1970, a documentação em performance era experimentada tanto visualmente como hápticamente (através do tato). Segundo ela, ao contrário de décadas anteriores, quando as galerias e os museus se constituíam como as únicas alternativas à circulação das obras, naqueles anos a grande maioria das documentações de performance circulavam em revistas ou livros de artistas, provendo ao público, além da experiência visual, a experiência do toque, proibida nos espaços institucionais da arte. Essa experiência “háptica” tem para o público um movimento necessariamente duplo: ao passo que o aproxima (do Real) da obra, simultaneamente o distancia dele, produz o “real” como Representação.⁶⁰

Voltemos a Burden como exemplo. Ao entrar em contato com aquela foto de “Shoot” que reproduzimos, o público dos anos de 1970 tocava o corpo, a ferida de Burden, se aproximava dele, mas simultaneamente percebia não ser possível acessar aquele *corpo sacrificado* e sua ferida, reconhecendo-os enquanto *imagem do corpo*, como *imagem da ferida no corpo*. O’Dell também desacredita em qualquer possibilidade de se acessar um “real”, mesmo frente a obras que operam no limite de um “contrato com a pele”⁶¹, como é o caso das ações de Burden. A autora vê esses trabalhos como metáforas, contrastando com a visão de Phelan quando esta afirma que “ao empregar o corpo metonimicamente, a performance é capaz de resistir à reprodução da metáfora”.⁶² Segundo O’Dell, assim como para o Jones, “[a] maior parte da história e da teoria da arte da performance tem sido reforçada por uma crença mítica na sua capacidade de incentivar uma proximidade imediata com o performer, como uma espécie de prova de fluidez absoluta entre arte e vida”.⁶³ Para a autora, a experiência “háptica” do documento é facilmente esquecida por uma ontologia da performance calcada na visibilidade e nessa “crença mítica”: desaparecer é tornar-se invisível; testemunhar é acessar o visível enquanto visível.

Investigar as *poéticas do sacrifício* com base em seus *monumentos sacrificiais* exige, finalmente, a negação de uma ontologia da performance e a assunção de uma visão que leve em conta a performatividade dessas imagens, a maneira particular como suas superfícies repetem a performance do sacrifício e se reconstituem na relação de sua materialidade com a percepção das audiências ao longo do tempo. É essa performatividade do documento que confere ao *enunciado do sacrifício* uma *positividade* – isto é, um regime de produção de *corpos* e de *imagens de corpos* no âmbito da história da performance. Assim como para Foucault em nada importa a cientificidade de um saber, mas sim o quanto ele articula um conjunto de práticas e discursos sociais, organizando um modo de *dizer a verdade* dentro de um determinado *campo enunciativo*, as condições “reais” que constituem os acontecimentos performáticos só terão importância, no bojo desta tese, na medida em que for necessário desfazer alguns “mitos”. De toda maneira, empreender uma *arqueologia do sacrifício* é sustentar a análise na ordem do discurso performativo, no *já dito* sobre a performance e o sacrifício, na superfície do documento sacrificial entendido, portanto, como um *monumento* que, ao contrário do que o termo pode sugerir, nada tem de estático ou monolítico. O que caracteriza o *monumento sacrificial* é justamente o seu dinamismo, os jogos enunciativos que estabelece com o público ou com a

crítica, jogos estes que reproduzem e reformulam *as imagens do corpo sacrificado* e do *corpo sacrificante* ao longo do tempo.

1.4. O sacrifício é uma *performance da performance no corpo da performance*

Na década de 1970, o intento de artistas em produzir vídeos e fotografias de ações que remontam ao sacrifício demonstra que a documentação não foi historicamente negligenciada ou tratada como um subproduto da performance. O pendor para o *desaparecimento*, para o ato que se consuma inteiramente em si mesmo e assim afirmaria o gesto como obra, em sua efemeridade radicalmente política, nunca foi, em verdade, levado às últimas consequências. Ao contrário. Difícil, talvez impossível, seria citar um artista do corpo que ignorou a necessidade de documentar suas ações. Não raramente, nos deparamos com artistas como Burden, que empregaram o vídeo e a fotografia para “completar” suas obras, e não apenas para garantir que seus trabalhos pudessem circular sob dado regime de reprodutibilidade, curando as fotografias que levaria à público, acrescentando a elas textos sem os quais seriam opacas, cuidando *in loco* para que um ângulo, um plano, uma locação, um recorte oferecesse um olhar específico sobre si mesmos, o olhar que quisessem legar ao futuro.

Paradoxalmente, ao passo que se empenhavam em filmar e fotografar suas performances, em particular suas performances sacrificiais, esses artistas, por meio de um emprego “desinteressado”, “neutro”, dessas tecnologias de reprodução, sustentavam que o *corpo sacrificado* e a ação efêmera que o sacrificia eram, eles mesmos, *a obra* – jamais a obra seria o documento, o arquivo. Phelan foi, como teórica, uma das principais responsáveis por articular essa oposição entre performance e documento, sentenciando anos mais tarde que este último exerceria uma função secundária no bojo da produção performática. Para a autora, o pertencimento da performance a este instante que se esvai, e cujas marcas não se identificam plenamente com ele, dotaria a performance de um valor político radical, que consiste em sua ontológica resistência à entrada no circuito da mercadoria. Uma vez que desaparece, o que pode circular com valor-de-troca são “apenas” seus vestígios, seus documentos.

A perspectiva sustentada pelos teóricos aqui evocados, principalmente Jones e Auslander, se por um lado esbanja ceticismo quanto ao “real”, à “presença” e à “autenticidade” da

performance, e quanto a um acesso “direto” a ela, por outro, renova as esperanças no documento e na reprodução *como performance*. Ela nos diz – sobretudo a nós que distamos quase cinquenta anos destes trabalhos – que o documento é produtor de performance, nas comissuras entre aquele que vê (e toca) e aquilo que é visto (e tocado). Voltar a acreditar no documento, vale dizer, não é um passo atrás na crítica à ideologia da fotografia, mas um passo atrás na crença de que, no polo oposto, o da performance, a experiência em tempo “real” seria soberana e inquestionável. Com estes autores, adentramos as *poéticas do sacrifício* avisados que, qualquer que seja a nossa experiência frente a elas, estaremos sempre metidos num complexo jogo de ambiguidades, aparências, deformações, incompletudes, recortes, onde hipóteses, questionamentos, leituras são construídas “intersubjetivamente”.

Recuperar a importância do documento elevando-o à condição de *monumento* não significa dizer que não exista performance fora de suas possibilidades de reprodução técnica. Isso seria impor o arquivo às nossas memórias, ao nosso saber sobre o passado, e fazer de sua lógica a medida de todas as coisas – o que não se arquivou, não existiu. Contra esse ponto específico da crítica pós-estruturalista, minha posição está mais próxima da de Rebeca Schneider, que retoma o corpo como portador de memória coletiva, uma memória não “domesticada” (ainda) pela “lógica do arquivo” e que, por meio de uma “transmissão corpo-a-corpo”, *permanece*. Ao contrário do documento, o *monumento*, no sentido que lhe confere a arqueologia foucaultiana, lembremos, não remete a nada que o antecede. Segundo Machado, “[n]ão se trata mais de descobrir atrás de uma manifesta opacidade, o elemento transparente localizado na dimensão da profundidade”⁶⁴, e o próprio Foucault afirma que o documento, à luz de uma “nova história”, já não pode ser “essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações”.⁶⁵ Com o termo “nova história”, Foucault refere-se a uma arqueologia “que não incita a busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica”.⁶⁶ Machado, finalmente, dirá que “a arqueologia é uma história dos discursos considerados como monumentos, isto é, na espessura própria, na materialidade que os caracteriza”.⁶⁷ Nesse sentido, uma *arqueologia* não é, ao contrário do que o tempo parece remeter, uma devoção igênea à “lógica do arquivo” criticada Schneider, mas um entendimento vivo, no presente, do manancial de documentos da performance *produzidos* enquanto discurso na história.

No que diz respeito especificamente às *poéticas do sacrifício*, desfazer a ideologia que diz que a fotografia e o vídeo constituem *une tranche de vie* e afirmar, por outro lado, que o documento não é uma coisa morta, que abriga com isenção um evento passado, é fundamental. Ao fim e ao cabo, trata-se da mesmíssima coisa: enxergar o documento como um *corps* é confiar cegamente nele – o cadáver é, afinal, sempre a testemunha mais segura da morte. De todo modo, talvez, em nenhum outro campo da arte contemporânea a sustentação dessa “ideologia” tenha sido mais útil: nas *poéticas do sacrifício* que estamos começando a investigar, o documento foi, e ainda é, o principal agente de uma *função enunciativa do sacrifício*. Esta *função* preocupa-se tão somente em se reproduzir, cavalcando fotografias e vídeos para por em voga, ao longo das décadas, seu regime de produção de *imagens de corpos sacrificados* e de *corpos sacrificantes* – sua *positividade*. Nesse sentido, a *arqueologia do sacrifício* que baliza esta tese visa compreender sob que condições o sacrifício, enquanto *enunciado*, *produziu* corpos performáticos imolados, degradados ou aparentemente sacrificados. Um regime de produção de *corpos sacrificados*, uma *positividade* do sacrifício ao longo da década de 1970, só é possível graças ao documento, sua “materialidade repetível”, constituindo a partir dele uma ordem do discurso da performance mais ampla e complexa, um domínio de enunciados que inscreveu a performance no espectro das artes pela afirmação do “real” como sua *diferença* ontológica.

Bem vista, é também a si mesmo que o *enunciado do sacrifício* produz. Ele se repete, se transforma, se reparte no tempo, agindo sobre o corpo histórico da performance tanto quanto age sobre o corpo do artista. É precisamente, nesse sentido, de um dobramento sobre si mesmo enquanto *repetição*, que digo ser o sacrifício *uma performance da performance sobre o corpo da performance*.

*

O que apresento a seguir, no *primeiro corte* desta tese, é um estudo de caso sobre a curta obra do artista vienense Rudolf Schwarzkogler, tecida no limite entre performance e documento fotográfico ainda na década de 1960. Mais novo dos quatro protagonistas do Acionismo de Viena, Schwarzkogler ocupa um lugar privilegiado para a compreensão desse *enunciado do sacrifício* e do modo como a *imagem do corpo sacrificado* se reproduz e se distribui no âmbito

de uma história da arte da performance. Seus *monumentos sacrificiais*, em especial uma série de fotografias produzidas por Schwarzkogler no verão de 1965, amplificados pela prematura morte do artista em circunstâncias não totalmente esclarecidas quatro anos depois, terminariam por ganhar, pelas mãos da crítica, uma função arquetípica nas *poéticas do sacrifício*, ao engendrarem por décadas a fio o “mito” de castração e morte do artista, e seguirem reproduzindo, ainda hoje, o discurso do sacrifício na arte da performance.

No segundo capítulo, após o *corte*, seguiremos arqueologicamente em busca das condições de aparecimento da “arte corporal” enquanto *prática de martírio*, na primeira metade da década de 1970, para notar como seus *monumentos sacrificiais*, fecundados pela crítica da época, formularam a *imagem do corpo sacrificado*.

* * *

PRIMEIRO CORTE

OS MONUMENTOS SACRIFICIAIS DE RUDOLF SCHWARZKOGLER

Em dezembro de 1972, o crítico norte-americano Robert Hughes publicou um artigo na *Time Magazine* intitulado “The Decline and Fall of the Avant-Garde”, no qual acusa o esgarçamento do pensamento de vanguarda no âmbito de uma história da arte, evidente, segundo o autor, num vácuo refletido por duas tendências bastante em voga no começo daquela década: o conceptualismo e a “arte corporal”. Ainda segundo Hughes, em nome da abolição do objeto de arte e do uso do corpo como suporte, vários artistas estariam apelando a aventuras tão triviais quanto grotescas, “áridas notas de rodapé para Duchamp”.⁶⁸ Entre os exemplos citados por ele, nenhum chama mais atenção do que o de um jovem artista austríaco chamado Rudolf Schwarzkogler, que teria posado na década de 1960 para uma câmera fotográfica amputando o próprio pênis – o que leva Hughes a apelidá-lo de “o Vicent Van Gogh da body art”. “Sucessivos atos de auto-amputação finalmente levaram Schwarzkogler à morte”, afirma o crítico.⁶⁹

Hughes se baseou, para escrever aquele artigo, numa sequência de fotografias produzidas por Schwarzkogler e exposta na Documenta 5, mostra que reuniu, entre junho e outubro de 1972, em Kassel, na Alemanha, boa parte da produção artística de vanguarda europeia e norte-americana da época. A autocastração do austríaco já havia sido mencionada dois meses antes por Lizzie Borden, num panorama crítico sobre a mostra chamado “Cosmologies”, publicado na revista *Artforum*. Diferentemente de Hughes, Borden preferiu não fazer alarde sobre o caso de Schwarzkogler, desqualificando-o, primeiro, como “excessivamente retórico” e, em seguida, como “indulgente” e “teatral”.⁷⁰ Nenhum esforço, no entanto, foi empreendido pela crítica no sentido de questionar o caráter documental das fotos, deixando no ar se o artista deveras amputou o seu pênis ou se se tratava de uma menção à castração, ou ainda de uma tentativa deliberada de causar, com aquelas fotografias, uma espécie de “efeito de real”.

Preto-e-brancas, acrescidas para a exposição apenas da data de nascimento e morte de Schwarzkogler, as imagens mostram um corpo ou apenas um torso masculino atado a fios, coberto de gaze, junto a alguns objetos cirúrgicos, em situações assépticas, que lembram um ambiente hospitalar. Algumas sugerem que um tipo de operação foi ou será feita no pênis

daquele homem. Em algumas imagens, vê-se também um líquido escuro, supostamente sangue, manchando o corpo ou escorrendo do órgão sexual. Para Hughes, Schwarzkogler não irá expressar com sua ação mais que uma “poética da impotência”, revelando o cúmulo a que chegara uma arte vagamente obcecada pela novidade; uma arte que “não tem nada a dizer” e “nenhum lugar para ir”.⁷¹

A seguir, reproduzo a página do catálogo da Documenta 5, onde vemos, além de seis dessas fotos, um texto do artista intitulado “MANIFEST PANORAMA I / *der totale akt*”.

manifest PANORAMA I / der totale akt

an die stelle der konstruktion des bildes tritt die konstruktion der bedingungen für den malakt als bestimmung des aktionsfeldes (des raumes um den akteur – der realen vorgefundenen objekte der umwelt). der malakt selbst wird von dem zwang, die relikte zum ziel zu haben, befreit, indem er vor die reproduzierende apparatur gestellt wird, welche die information übernimmt, die zeit des malakts und der schaustellung werden eins; die objekte als die elemente des PANORAMA's im raum bewegt und verändert (konfrontation, montage, automatische berührung usw.); es wird die erweiterung des malakts bis zum totalen akt möglich, der über alle sinne erlebt werden kann. als räumlich-zeitliches gebilde offenbart er seine form dem plastischen bild einer mehrfachen erfassung durch verschiedene apparaturen.

schwarzkogler

II

Quinze anos se passaram desde a publicação daquele artigo na *Times* até que Kristine Stiles chamasse atenção para o erro de Hughes. Primeiro, não é o corpo de Schwarzkogler que aparece em muitas das fotos expostas em Kassel, e sim o do seu amigo e colaborador Henry Cibulka – de Schwarzkogler vemos, em geral, apenas as mãos manipulando materiais. Segundo, não houve castração alguma, nem de Cibulka nem de Schwarzkogler. Terceiro: Schwarzkogler morreria quatro anos após as fotos, em 1969, fora de qualquer circunstância artística. À revista *The New Yorker*, já em 1996, Hughes contemporizou o seu antológico equívoco declarando que se trata de um “folclore da arte mundial” (*art-world folklore*) que já circulava antes dele escrever o artigo. “Eu só pensei, bem, aqui está este louco levando ao extremo o gesto de Van Gogh com a orelha... E eu estava errado... Infelizmente, não adianta chorar o leite derramado”.⁷²

Para Stiles, aquele erro de Hughes foi o principal responsável pela invenção de um dos mitos mais perseverantes da história da performance, mito este que ela passará a limpo em sucessivos artigos que vão desde 1987 até os dias de hoje.⁷³ No artigo em que tece crítica ao livro de Henry Sayre, “The object of performance”⁷⁴, Stiles havia argumentado que foi a mesma premissa do livro, que ignora na fotografia “a construção de um espaço completamente fictício”⁷⁵, que conduziu Hughes ao erro, e que levara Sayre, mais de uma década depois, a repetir o erro e se servir do mito como exemplo de um pensamento de vanguarda – “o registro fotográfico afirmou-se mais horivelmente na documentação, exibida em Kassel em 1972, de Rudolf Schwarzkogler amputando, pedaço por pedaço, seu próprio pênis”, escreveu Sayre.⁷⁶ Com todas as letras, Stiles esclarece:

[a]s fotografias atribuídas a Schwarzkogler que sugerem atos de auto-mutilação eram ainda quadros nos quais Schwarzkogler utilizou o artista Heinz Cibulka como um modelo para simular uma imagem pictórica de mutilação. Estas fotografias, em suma, são imagens fictícias orquestradas para persuadir o espectador desavisado a acreditar nelas como “documentais”. Schwarzkogler foi um dos primeiros artistas a compreender como facilmente o espectador pode ser enganado a acreditar na ficção da fotografia. Schwarzkogler entendeu isso, em parte, por causa de sua análise cuidadosa e de uma obsessão com a imagem igualmente fictícia da montagem de Yves Klein “Saut dans le vide” (1960).⁷⁷

Schwarzkogler frequentava, como se sabe, o chamado Acionismo de Viena, que nos anos de 1960 realizou na Áustria e em países vizinhos mais de uma centena de ações e produziu um

sem número de *monumentos sacrificiais*, entre fotografias, vídeos, *scripts* de ação, manifestos, etc. Não havia entre os Acionistas, ao contrário do que se costuma presumir, necessariamente, uma superposição do evento em detrimento das tecnologias que permitem sua reprodução. Havia, sim, a consciência e o esforço permanente para fazer com que fotografias e vídeos produzissem efeitos sinestésicos e catárticos similares àqueles produzidos pelas *aktionen*. A tecnologia participava das obras de Schwarzkogler, Günter Brus, Otto Muehl e mesmo de Hermann Nitsch – Nitsch foi aquele que mais resistiu ao emprego de fotos e vídeos como parte da obra – somando-se à ideia de uma Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*), e seus produtos não eram, via de regra, encarados como “documentos”, num sentido menor, e sim como obras autônomas.

É o próprio Schwarzkogler – para quem a opção por produzir *tableaux vivants* mais do que *ações* é significativa – que deixa isso claro ao dizer que “é possível expandir o ato de pintar até um ato total que pode ser experimentado por todos os sentidos. sendo uma entidade no espaço e no tempo, revela sua forma por meio da imagem plástica”, diz o artista, “alcançada em registros múltiplos utilizando vários aparatos”.⁷⁸ Naquele texto reproduzido no catálogo da Documenta 5, “Manifest PANORAMA I: *der total akt*”, Schwarzkogler afirma, contraditoriamente, que a construção da imagem deve ser substituída pela construção das condições materiais da ação, mas não vê qualquer oposição entre o uso de tecnologias de reprodução e o ato artístico. Para ele, inclusive, “ao dispor de um aparato de reprodução que se encarrega da informação [...] o ato de pintar em si se liberta da compulsão de fazer/ter obras como meta”.⁷⁹

De todo modo, a performatividade inerente aos *monumentos sacrificiais* deixados pelo artista propiciou, no âmbito da história da arte, um mal-entendido que, ao longo das décadas, tem sido deliberadamente evocado para denigrir o gênero da performance e acusar sua falta de limites – nas palavras de Stiles, “para comprometer, banalizar, sensacionalizar ou simplesmente desacreditar artistas que usam o corpo como material artístico”.⁸⁰ Para as *poéticas do sacrifício*, os *tableaux vivants* de Schwarzkogler que sugerem sua castração formam um conjunto de imagens arquetípicas que ajudam a pôr em marcha o *enunciado do sacrifício*. Este *enunciado* alimenta-se deste mal-entendido, deste “mito”, para afirmar o “real” como *diferença* ontológica da performance, produzindo novas e novas *imagens de corpos sacrificados*, novas e novas performances do sacrifício.

Em 2010, ninguém menos que Arthur Danto chegou a escrever em seu texto “Danger and Disturbation”, publicado no catálogo sobre a exposição “The Artist is Present”, de Marina Abramovic, que “[o]s Acionistas de Viena derramaram sangue sobre si mesmos, ou se cortaram até a morte”⁸¹, se referindo tacitamente ao suposto autossacrifício de Schwarzkogler. Ora, o crítico já havia escrito em 1986, em seu ensaio “Art and Disturbation”, que Ubu Rei, polêmica peça oitocentista de Alfred Jarry, parece inocente diante do “pobre Rudolf Schwarzkogler, que morreu em 1969 de mutilações auto-administradas. Schwarzkogler parece, de alguma maneira”, afirma Danto, “não ter sabido traçar a linha que ele pretendia ultrapassar em nome da perturbação e ter sido um tanto ingênuo”.⁸²

III

Schwarzkogler fascinou-se pela obra de Klein ainda no início da década de 1960, tendo inclusive produzido à época alguns monocromos em *blue Klein*. Quando se aproximou de Muehl e Brus, por intermédio de Nitsch em 1963, afastou-se do desenho, destruiu boa parte de sua obra e seguiu o mesmo caminho dos demais, um caminho que o leva da expansão da pintura à arte de ação. Mais jovem do ciclo, Schwarzkogler integrou o grupo que realizou com Muehl sua obra “Luftballokonzert”, em 1964; integrou, como “ator-passivo”, algumas das primeiras *aktions* do Teatro de Orgias e Mistérios de Nitsch; acompanhou Brus em seu célebre “Wiener Spaziergang”, em 1965; e criou para o ciclo, naquele mesmo ano, a capa da revista *Das Fieber* – que embora nunca tenha sido publicada, ajudou a catalisar o pensamento acionista. Meses antes de morrer, em 1969, apenas aos 28 anos, Schwarzkogler ainda produziu com Muehl e Brus o vídeo “Satisfaction”, de 1968. Nitsch afirmou, após a morte do amigo, que “o fato do seu trabalho ter dado uma importante, autônoma contribuição para as ações em Viena é incontestável [...] ele foi o esteta entre nós”.⁸³

De fato, Schwarzkogler exerceu dentro do Acionismo de Viena um papel obtuso, ainda que ativo. Sua pertença ao ciclo foi desde o princípio controversa, devido à sua personalidade “problemática”⁸⁴ e à natureza apolínica do seu trabalho, evidente, por exemplo, na rápida opção por recolhê-lo a apartamentos, exclusivamente para registro fotográfico – o que esbarrava na

ebulição dionisíaca de Nitsch e Muehl, principalmente, e no pendor dos acionistas para ações ao vivo. Em setembro de 1966, Schwarzkogler se recusou a viajar com os demais para participar do Destruction in Art Symposium (DIAS), em Londres, evento que marcou a primeira aparição do ciclo fora da Áustria. Segundo Stiles, “a inabilidade de Schwarzkogler para participar afastou ele ainda mais das atividades e da coesão do grupo.”⁸⁵

Mas, o que inscreveu definitivamente Schwarzkogler na história da “arte corporal” foi o conjunto das seis ações realizadas entre os anos de 1965 e 1966. Elas confirmam que o artista não estava tão interessado nas “catárticas experiências” promovidas pelos companheiros quanto em acrescentar à crueldade e ao sentimento trágico comum a todo Acionismo “a beleza da forma”.⁸⁶ Já na primeira dessas ações, feita diante de um público restrito, Schwarzkogler demonstrou uma inclinação para um “simbolismo alquímico” e um interesse em “filosofia exotérica” que nada tinham que ver com “a atmosfera de choque e caos” das ações de Nitsch, Muehl e Brus. Em “Hochzeit”, ação de 1965, realizada no apartamento de Cibulka, Schwarzkogler empregou peixes mortos, flores, pedras e o corpo de Anni Brus, esposa de Brus, vestido de noiva – tudo banhado por uma tinta azul como a de Klein, o que só nos é possível ver graças as fotografias coloridas de Walter Kindler. Elas mostram que “Hochzeit” tinha algo de um banquete, para ficar com uma equiparação entre a arte e o ato de cozinhar bastante cara a Schwarzkogler – “a arte deve ser apetitosa – arte de cozinhar”.⁸⁷ Segundo Nitsch, poucos meses antes de morrer, seu amigo andava às voltas com a ideia de administrar comidas e drogas em espectadores para “fazer suar o organismo de volta à saúde”.⁸⁸

Reproduzo abaixo dois dos *monumentos sacrificiais* referentes a “Hochzeit”. Na primeira fotografia, vemos Schwarzkogler manipulando algumas flores rosas sobre uma mesa cheia de copos contendo líquidos e pedras, além de peixes mortos, gaze, um aquecedor, uma tesoura. Por toda parte, há manchas desse líquido *blue Klein*. A segunda foto é já um *close* das mãos do artista abrindo um dos peixes e mostrando sua carne, à maneira de uma *ferida*, da ferida aberta que se verá, por exemplo, com bastante frequência na obra de Nitsch. Mas, a metáfora dessa imagem aqui nos parecerá didática: Schwarzkogler está pondo às avessas o peixe, está propondo a obscena interioridade – na foto, a carne lembra uma vagina – daquele animal que, segundo o Evangelho, foi multiplicado por Cristo e cuja imagem serviu, historicamente, como “código secreto” para a identificação entre cristãos. “Hochzeit” traduz-se por “matrimônio”.

O sacrifício aqui não se afirma, como se vê, pelo martírio do corpo, martírio que logo tomaria a frente dos *monumentos sacrificiais* de Schwarzkogler. Diferentemente, neste estranho “matrimônio”, o sacrifício se afirma pela *dilapidação* de materiais e tinta, traço comum a todo o espectro do Acionismo aliás, e certamente pela própria imagem do peixe morto, escancarado. Logo em seguida, entre o verão de 1965 e a primavera de 1966, Schwarzkogler realizaria mais cinco ações, apenas para câmeras. É mais precisamente à segunda e à terceira ações que se referem as errôneas interpretações de que Schwarzkogler teria amputado o próprio pênis. Susan Jarosi explica que, embora resultem de duas peças realizadas separadamente, as documentações das duas ações são facilmente confundidas principalmente porque os dois trabalhos foram produzidos no apartamento de Cibulka, tomando-o como modelo e usando praticamente os mesmos materiais e proposições. Tanto em “2. Aktion”, cujas fotos foram clicadas por Ludwig Hoffenreich, como em “3. Aktion”, fotografada por Franziska Cibulka (Krammel), Schwarzkogler empregou o corpo de Cibulka numa proposta pictórica que envolvia os genitais masculinos. Em ambas o pênis aparece, quando não bestificado por uma simbiose com um peixe, como se ferido ou aparentemente pronto para a castração. As duas ações, nesse sentido, podem ser lidas com um ato contínuo, onde a narrativa sacrificial evolui de um experimento estético (“sinestésico”), que inclui objetos cortantes, até a situação em que a *imagem do corpo sacrificado* é a de um corpo deitado, esgotado ou mesmo morto.⁸⁹

Na primeira foto que reproduzo a seguir, de “2. Aktion”, vemos a cabeça do peixe acoplada ao pênis de Cibulka, sentado sobre uma bola branca. Na boca do pênis-peixe há um papel branco, como se esperma. O *monumento sacrificial* seguinte, referente à mesma ação, já mostra o corpo do modelo com o pênis enrolado em gaze e apoiado sobre uma folha de vidro preto em cima de uma mesa. Há ainda ali uma tesoura cirúrgica, um alicate e uma seringa de metal. Uma terceira foto, esta de “3. Aktion”, leva o *monumento sacrificial* a termo: ela mostra um corpo (sabemos que é o de Cibulka) envolto quase que inteiramente em gaze e fios pretos, deitado sobre uma espécie de maca branca – vê-se que alguém segura a superfície de pano branco no topo da imagem. Sobre o rosto do modelo e ao lado da sua cabeça, há algumas giletes. O *corpo sacrificado* está numa posição contorcida e desarmônica, aparentemente desfalecido.

Vejamos.

A relação que Schwarzkogler estabelece aqui com seu modelo, Cibulka, é das mais controvertidas para a leitura que queremos empreender. A rigor, não é a *imagem de um corpo sacrificado* que estes *monumentos sacrificiais* impõem, mas sim a de um *corpo sacrificante*, *corpo que sacrifica* – afinal, foi Schwarzkogler quem dispensou tinta e lacerou peixes em “Hochzeit”, e sacrificou imagetivamente o corpo Cibulka nas ações seguintes, apresentando-o finalmente desfalecido, *vitimizado*. Mas, a questão do *corpo sacrificante* em Schwarzkogler se complica, porque os documentos fotográficos que produz ludibriarão a crítica *a posteriori* de que o corpo de Cibulka é o corpo do artista. Estamos, enfim, num complexo jogo enunciativo forjado pelos *monumentos sacrificiais* de Schwarzkogler, nos qual nem o corpo foi sacrificado *realmente* como fazem crer as fotografias, tampouco o corpo que figura nas imagens levadas a Kassel foi o do artista. Ainda assim, Schwarzkogler, mais que qualquer outro acionista ou artista do corpo em geral, seria perpetuado no âmbito de uma história da arte da performance como um “autossacrificado”, ou naquelas célebres palavras de Hughes, “o Vicent van Gogh da body art.”

IV

Há sem dúvida um aspecto de “sacrifício objetivo” (de objetos) que perpassa, como disse, não só a obra Schwarzkogler como a obra de todos os acionistas, como veremos nos capítulos seguintes. Derramar tinta, destruir flores, chocar flores e peixes, usar peixes mortos não para o alimento do corpo, mas para sugerir um tipo de alimento espiritual são certamente indícios de uma arte que mimetiza uma *oblação* ou a *dádiva*. O banquete pictórico servido por Schwarzkogler em “Hochzeit” visa, à maneira de um sacrifício, um tipo de *produção do sagrado*. Mas o *excesso* que está no DNA das *poéticas do sacrifício* de Nitsch, Muehl e mesmo das “análises corporais” de Brus, como veremos, em Schwarzkogler aparece resfriado por uma *poética do sacrifício* que privilegia materiais de assepsia (hospitais) e de limpeza espiritual (místicos, alquímicos), além de uma visão mais apolínica da arte.

Também o tema da autocastração evidente em “2. Aktion” e “3. Aktion” esteve longe de ser uma preocupação exclusiva de Schwarzkogler. Ele ocupa vastamente a *imaginação* acionista, como formas materiais de questionar o Pai (a Ordem, a Lei), diluir as fronteiras de gênero num

caudal orgiástico ou ainda rebaixar o corpo humano a um acintoso bestiário. Em Nitsch, por exemplo, o pênis aparecerá imerso em vísceras e sangue animal em sua “14. Aktion”, de 1965. Muehl, por sua vez, mostrará em “Penisaktion”, também de 1965, que um pênis ereto é um objeto lúdico, atado a um pequeno pesinho. Brus abusará de desenhos que sugerem castração e sadismo em seu caderno “Irrwisch”, publicado no exílio no começo dos anos de 1970. Já os materiais hospitalares empregados por Schwarzkogler nas duas ações – que nos lembram que seu pai fora médico e que se suicidou após ter tido que amputar os membros inferiores, vítima da guerra – não interessaram nem a Nitsch nem a Muehl nem a Brus, mas constituem o modo como Schwarzkogler traduz um interesse comum ao Acionismo na arte como veículo de cura. Certa visão do artista como um xamã é evidente nas ações de Nitsch, mas também aparece de maneira heterodoxa nos *monumentos sacrificiais* de Muehl e de Brus, como veremos, que remetiam num viés mais imanente e anarquista a uma ideia de cura psíquica e física que só se alcançaria através de uma expurgação de todos os instintos sexuais, inclinações criminosas e memórias trágicas reprimidas. Daí vêm, nestes artistas, tanto a representação do horror da guerra quanto o emprego “real” de materiais como urina e fezes, o que não existe em Schwarzkogler. As seringas, as tesouras, a maca, a gaze, os líquidos (em especial o azul) e a remissão a cirurgias feita por Schwarzkogler em “2. Aktion” e “3. Aktion” parecem querer sanar, medicalmente ou alquimicamente, o que Nitsch, Muehl e Brus estavam preocupados em *ferir*, e representam, em relação às proposições chocantes dos seus companheiros, uma espécie de alento.

Vejamos mais estes dois *monumentos sacrificiais*, duas fotos preto-e-brancas, clicadas por Ludwig Hoffenreich. A primeira mostra peixes (mais uma vez), à maneira de compressas ou unguentos, anexados ao corpo de Cibulka, vendado. Na segunda, vemos Schwarzkogler (suas mãos) simular a aplicação de uma injeção no crânio do modelo, apoiado numa esfera branca.

Lâminas de barbear, fios elétricos introduzidos na boca ou atando a cabeça e o corpo, uma pequena réplica de um ameaçador escorpião, ou mesmo a seringa quando empunhada contra o crânio de Cibulka, todos esses elementos que encenam uma espécie de tortura formam o lado sádico destes *tableaux*, forjando para nós a *imagem de um corpo sendo sacrificado*. No fundo, as imagens construídas por Schwarzkogler sempre oscilam entre xamanismo (ora médico, ora exotérico) e mortificação; entre cura e redenção pela dor; misticismo e martírio. Apropriados pelo artista, esses materiais aparecem deslocados de seu contexto original, sendo chamados a compor um ritual que visa afinal alcançar “UMA ARTE DA REGENERADA CAPACIDADE DE EXPERIENCIAR”.⁹⁰ Segundo Eva Badura-Triska,

[a] cura física e médica que sua arte procura de várias maneiras é, afinal, parte da missão central dos médicos e necromantes. Em seu último trabalho, Schwarzkogler prevê procedimentos curativos que buscam regenerar os sentidos para curar o indivíduo dos fardos e doenças da civilização.⁹¹

Pesa, portanto, sobre Schwarzkogler um discurso comum a todo o ciclo Acionista, o discurso de uma arte que tem por missão empregar o “real” ou um certo “efeito de real” – entendido muito particularmente por Schwarzkogler como um “purgatório dos sentidos”⁹² – para aproximar arte e vida, estética e ética, e remediar a civilização – não sem negar, destruir, desfigurar seus fundamentos humanistas. A assertiva de Schwarzkogler de que “é essencial que todos os elementos representacionais sejam eliminados da prática artística”⁹³, nesse sentido, solicita de nós a leitura de que todos esses materiais, destinados a curar ou a redimir, a acalantar ou a torturar, não ultrapassam uma função metonímica, representando apenas e tão somente a si mesmos, ou ainda nas palavras do próprio artista: “se não se usa como meio de representação, ele[s] representa[m] a si mesmo[s]. dessa maneira alcança[m] sua máxima efetividade estética”.⁹⁴

Hubert Klocker faz eco a esta visão de “arte direta” sustentando que na base das ações do Acionismo está já um entendimento da política do corpo (“biopolítica”), onde corpos “...se transformam em portadores de significado de discurso e têm experiências diretas” para produzir “uma compreensão e uma troca de valores autenticamente revolucionários”.⁹⁵ No caso de Schwarzkogler, porém, o mesmo Klocker afirma que “a verdadeira substância de sua obra permanece desconhecida”⁹⁶, o que dialoga com a afirmação do artista de que “ao invés de ser atormentado por epígonos, eu preferiria fazer uma arte que todo mundo pudesse interpretar do seu modo”.⁹⁷ Ainda segundo Klocker, Schwarzkogler foi o único que se pronunciou claramente

“acerca da relação com o evento performativo – tão decisivo para a transmissão das ações – e de sua transposição à “fotografia encenada”. Para o pesquisador, no Acionismo de Viena é inegável “uma marcante vontade de plasticidade fotográfica.”⁹⁸

V

No famoso mito de Prometeu, o titã filho de Jápeto e Clímene é condenado por Zeus a viver amarrado a uma rocha, sentindo seu fígado ser comido diariamente por uma águia. Tanto mais o fígado é comido, mais ele se regenera perpetuando o sacrifício daquele que ousou roubar o fogo de Hésia. O escritor francês Georges Bataille, numa interpretação tão oblíqua quanto primitiva deste mito, feita em “Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh”, dirá ser Prometeu a imagem de um autossacrifício. A águia e o deus, na “imaginação antiga”, segundo Bataille, são o mesmo ser icariano que desafiou “o sol em toda sua glória”. Prometeu é, segundo esta interpretação, o mito de um deus corpo e águia que mutila a si mesmo, repetidamente.⁹⁹

Os papéis são normalmente compartilhados entre a forma humana de um deus e seu avatar animal; às vezes o homem sacrifica o animal, às vezes o animal sacrifica o homem, mas em todo caso é um caso de automutilação porque o animal e o homem formam um ser único. A águia-deus que é confundida com o sol pelos antigos, a águia que somente ela entre todos os seres pode contemplar enquanto encara "o sol em toda a sua glória", o ser icariano que vai buscar o fogo dos céus é, no entanto, nada mais do que um automutilador, um Vincent Van Gogh, um Gaston F. Toda a riqueza que ele extrai do delírio mítico é limitado pelo vômito inacreditável do fígado, incessantemente devorado e incessantemente vomitado pelo ventre escancarado do deus.¹⁰⁰

Schwarzkogler não viveu para ver o quanto suas fotografias, entendidas aqui como *monumentos sacrificiais*, perpetuariam na história da arte da performance o “mito” do seu autossacrifício e a *imagem do corpo sacrificado*. Diferentemente de Brus, como veremos, o menos dionisíaco dos acionistas não evocou em nenhum momento de sua curta trajetória o “real” recorrendo a *práticas de martírio* que a década seguinte consagraria nos braços da *art corporel* e *body art*. Mas, justo sobre Schwarzkogler, e não sobre Brus, pesaria a fama de um *autossacrifício*. Na verdade, Hughes ignorou o aspecto de cura, de xamanismo, inerente à obra de Schwarzkogler, mas foi seu erro crasso que acabou afirmando aquilo que essa obra tem de mais performativo:

a possibilidade de só se completar no *entre* a fotografia e aquele que com ela se depara, *entre* o *corpo sacrificado* e a *imagem do corpo sacrificado*, entre o documento e a ação.

Em que pesem as injustiças feitas ao corpo histórico da performance, lembradas por Stiles, a repetição prometeica deste “mito” da morte de Schwarzkogler é a afirmação de que os *monumentos sacrificiais* produzidos pelo artista permanecem vivos, não mortos, enterrados na “lógica do arquivo”. Eles se recriam, ainda, permanentemente, no jogo intersubjetivo com as gerações futuras. Certamente, em nenhum outro ponto da história da arte da performance, e particularmente da “arte corporal”, o sacrifício seria tão bem *enunciado*, quer dizer: dificilmente encontraremos um caso onde o sacrifício enquanto *performance da performance sobre o corpo da performance* foi historicamente mais impregnante, afirmando por décadas a fio a mítica de uma total perda dos limites entre arte e vida, estética e ética. Em nenhum ponto, o discurso do sacrifício foi tão efetivo em sua tarefa de *produzir*, à revelia dos fatos, a *imagem do corpo sacrificado*.

No dia 20 de junho de 1969, Edith Adam, esposa do artista, estudava no quarto ao lado enquanto Schwarzkogler, então gravemente acometido por problemas psiquiátricos, encontrava-se sentado à beira da janela do segundo andar de seu apartamento em Viena. Tinha passado os últimos dias alucinando cobras. Segundo os relatos de Adam, Schwarzkogler caiu ou atirou-se ou ainda, fascinado que era por aquela fotomontagem de Klein, tentou voar, exatamente como o teria feito o artista francês com seu inebriante salto. Enquanto a biografia de Schwarzkogler confirma o horror que seus *tableaux* ventilaram, sua poética tornou-se, *post mortem*, fecundada pela crítica, arquetípica de um *dizer a verdade* do sacrifício na arte da performance. No mito de Prometeu, à luz de Bataille, é o deus sob a forma de águia que repete sobre si mesmo, em seu calvário, o ato da mutilação. Na história da *performance art*, à luz do “mito” de Schwarzkogler, a própria performance repete sobre si mesma a performance do sacrifício.¹⁰¹

Em sua s última ação solo, realizada em seu apartamento na primavera de 1966, Schwarzkogler voltou a ficar à frente de uma câmera. No *monumento sacrificial* que encerra este *primeiro corte*, preto-e-branco, clicado por Michael Epp, vemos seu busto e rosto envoltos em gaze. A cabeça levemente inclinada, os olhos fechados – vê-se por entre a gaze. A boca está aberta, mordendo o pé de uma galinha morta. Aqui, o *corpo sacrificado* é ainda um *corpo que sacrifica*.

NOTAS DO CAPÍTULO 1

¹ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 8. [grifos do autor]

² Klein produziu também uma outra versão da imagem na qual não se vê nem o homem da bicicleta nem o trem.

³ KLEIN, Yves. Manifesto do Hotel Chelsea. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60 – 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 58-66, 2006, p. 65.

⁴ Ibid., loc. cit.

⁵ BOIS, Yve-Alain. A relevância de Klein hoje. **ARS**, São Paulo, ano 7, n.15, p. 54–73, jan. de 2010.

⁶ Segundo Fernanda Torres, entendido como “Ícaro do modernismo a queimar suas asas num presente artístico cada vez mais imediatamente codificado pelas instituições de arte, Klein bem retrata a conduta do artista que leva ao extremo a modernidade e seus modos na imagem do salto no vazio”. (TORRES, Fernanda. Yves Klein, Ícaro do modernismo. **ARS**, ano 11, n.21, p. 96–111, São Paulo, USP, jun. de 2013, p. 111.)

⁷ A referência ao dadaísmo é assumida pelo próprio Pierre Restany, crítico fundador do *Nouveau Realism*, movimento do qual participaram, além de Klein, Jean Tinguely, Arman e outros. “[A] expressividade direta até o pescoço e quarenta graus acima do zero dadá”, diz Restany no primeiro manifesto do movimento. (RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 145.)

⁸ Conferir, por exemplo, como Jorge Glusberg atribui à “experiência” do salto de Klein uma origem da “arte da performance”, porque, segundo o autor, o artista foi ali “o protagonista de sua obra” ou “a obra em si”. Vale notar que Glusberg erra a data de realização de “Saut dans le vide”, datando a obra em 1962, erro repetido por Clovis Marcio Cunha. (Cf. GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 11; CUNHA, Clovis Marcio. **Introdução a arte da performance**. S/Cidade: UNICENTRO, p. 36.)

⁹ “As his paintings were conceptually expanded into environments, his environments flowed over its boundaires into the zone of the performance, and the performance in turn transgressed the proscenium arch and entered politics” (MCEVILLEY, Thomas. The messenger of the space. In: _____. **The triumph of anti-art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism**, p. 52–74, New York: McPherson & Company, 2005, p. 64.)

¹⁰ “...by the riven, punctured, suffering body” (JONES, Amelia. **Body art: performing the subject**. Minneapolis: University of Minnesota, 1998, p. 129.)

¹¹ No vídeo de “Fall I”, de 1970, Ader aparece sentado em uma cadeira disposta sobre o telhado de sua casa, em Claremont, Los Angeles. Vemos seu corpo pender para frente até cair e rolar com a cadeira telhado abaixo, e desaparecer por trás de um arbusto – um sapato voa do seu pé esquerdo. Em “Fall II”, produzido em Amsterdã no mesmo ano, Ader pedala uma bicicleta na direção de um canal onde simplesmente cai, com bicicleta e tudo. “Broken Fall (organic)” é uma peça da mesma série, já de 1971, em que Ader é visto pendurado em um dos galhos de uma árvore à margem de um pequeno rio numa floresta em Amsterdã. Ele se move pouco a pouco para a ponta do galho até o instante em que, parecendo não suportar mais o peso do seu corpo, cai no rio.

¹² A visão de um traço romântico na obra de Ader pode ser lida, por exemplo, em Joke Brasser: “Ader não é um romântico ‘real’, mas um artista do século XX que usa um motivo do Romantismo. Da mesma forma, In Search of the Miraculous não se preocupa em alcançar um absoluto transcendental romântico, mas sobretudo o anseio romântico pela transcendência e em fazer o público contemporâneo compreender sua impossibilidade” [“Ader is not a ‘real’ romantic but a 20th century artist who uses a motif from Romanticism. Likewise, In Search of the Miraculous is not concerned with reaching a romantic transcendental absolute, but with foregrounding the romantic longing for transcendence, and the contemporary audience’s understanding of its impossibility”] (BRASSER, Joke. Bas Jan Ader’s art in relation to the Romantic and Postmodern Sublime: Gravity - Passibility – Sublimity. **Frame**, n. 23. v.2, nov., 2010, p. 93.)

¹³ Cf. MCEVILLEY, 2005, p. 69; GOLDBERG, RoseLee. **Performance: live art since the 60s**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, p. 33.

¹⁴ MACHADO, Roberto. A arqueologia do saber a a constituição das ciências humanas, **Discurso**, São Paulo, v.5 n.5, p. 87-118, ago. de 1974.

¹⁵ FOUCAULT, op. cit., p. 19.

¹⁶ MACHADO, op. cit.

¹⁷ FOUCAULT, op. cit., p. 136-137.

¹⁸ Ibid., p. 90.

¹⁹ Ibid., p. 95.

²⁰ Ibid., p. 98.

²¹ Ibid., loc.cit.

²² MACHADO, op. cit., p. 96.

²³ FOUCAULT, op. cit., p. 105.

²⁴ Ibid., p. 110.

²⁵ Ibid., p. 113.

²⁶ Ibid., p.118.

²⁷ Ibid., loc. cit.

²⁸ Ibid., p. 157.

²⁹ Ibid., loc. cit.

³⁰ “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation *of* representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance”. (PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In: _____. **Unmarked: the politics of performance**. New York: Routledge, 1993, p. 146-166, p. 146.) [grifos da autora]

³¹ “The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.” (Ibid., loc. cit.)

³² Sobre essa última visão, especificamente, ver o artigo de Christopher Bedford. (Cf. BEDFORD, Christopher. The Viral Ontology of Performance. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. **Perform, Repeat, Record: Live Art in History**. Chicago: University of Chicago Press, p. 77-87, 2012.)

³³ Retomarei a crítica de Stiles ao livro de Sayre ao final do capítulo, a propósito da obra do vienense Rudolf Schwarzkogler.

³⁴ “...the problems raised by my absence (my not having been there) are largely logistical rather than ethical or hermeneutic”. (JONES, Amelia. “Presence” in absentia: Experiencing Performance as Documentation, **Art Journal**, v. 56, n. 4, p. 11–18, New York, Winter, 1997.)

³⁵ Tanto a noção de “suplementaridade”, importada pela autora dos escritos de Jacques Derrida, como a de “intersubjetividade” a qual me refiro a seguir serão amplamente trabalhadas por Jones em seu “Body art: performing the subject” (Cf. JONES, 1998, passim.)

³⁶ “At 8 p.m. I lay down on La Clenega Boulevard and was covered completely with a canvas tarpaulin. Two fifteen-minute flares were placed near me to alert cars. Just before the flares extinguished, a police car arrived. I was arrested and booked for causing a false emergency to be reported. Trial took place in Beverly Hills. After three days of deliberation, the jury failed to reach to decision, and the judge dismissed the case”. Reproduzida em entrevista a Robert Horvitz, publicada na revista *Arforum* em maio de 1976. (Cf. BURDEN, Chris, **Artforum**, New York, v. 14, n. 9, p. 24-31, 1976.)

³⁷ “...a desire for immediacy is, precisely, a modernist dream” (JONES, 1997.)

³⁸ “...the hidden logic of exclusionism underlying modernist art history and criticism” (JONES, 1998, p. 9.)

³⁹ “Body art, finally, shows that the body can never “be known ‘purely’ as totalizable, fleshy whole that rests outside of the arena of the symbolic”. Having direct physical contact with an artist who pulls a scroll from her vaginal canal does not ensure “knowledge” of her subjectivity or intentionality any more than does looking at a film or picture of this activity, or looking at a painting that was made as the result of such an action.” (JONES, 1997, p. 13.). No trecho, a autora se refere à ação “Interior Scroll”, de Carolee Schneemann, realizada em 1975. Já a citação que ela faz é à tese de Kathy O’Dell. (O’DELL, Kathy. **Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of Its Sites**, New York: University of New York, 1992. 459f. Tese de Doutorado).

⁴⁰ “...a feminist phenomenology deeply informed by a poststructuralist suspicion of discourses of presence” (JONES, 1998, p. 33.)

⁴¹ São diversas as remissões críticas de Jones a esse corpo como “puro índice” (*pure index*) ou à crença em uma indexicalidade (*indexicality*) no âmbito da performance. Cito um trecho que parece deixar clara a posição da teórica: “...fenomenologia e psicanálise nos dizem que essa ideia de pura indexicalidade é um mito. No entanto, o interesse em capturar a pura indexicalidade é forte e tem certamente influenciado a atração artística para a performance e para a *body art* (uma atração que, entre outras coisas, foi muitas vezes motivada por um desejo de se mover fora do sistema da mercadoria, onde os rastros das ações artísticas são comercializados e, portanto, presumivelmente degradados pelo esvaziamento de sua ‘autenticidade’ indexical)” [...phenomenology and psychoanalysis tell us that this idea of pure indexicality is a myth. The drive to archive pure indexicality is strong, however, and has certainly informed artist’ attraction to performance and body art (an attraction that, among other things, was often motivated by the desire to move outside of the commodity system, where the traces of the artist’s actions are marketed and, thus, presumably debased through the evacuation of their indexical ‘authenticity’.)] (Ibid., p. 84.)

⁴² “For those who wish to privilege performance or body art for its merging of art and life, its delivery of the body/subject of the artist directly to the viewer, the body must be seen as an unmediated reflection of the self whose presence guarantees the redemptive quality of art as activism. [...] Rather than confirming the ontological coherence of the body-as-presence, body art confirms – or rather, exacerbates – the supplementarity of the body itself.” (Ibid., p. 35.)

⁴³ “...performance marks the body as loss” (PHELAN, op. cit., p. 152.)

⁴⁴ “Performance implicates the real through the presence of living bodies” (Ibid., p. 148.)

⁴⁵ “Performance uses the performer’s body to pose a question about the inability to secure the relation between subjectivity and the body *per se*” (Ibid., p. 150-151.)

⁴⁶ AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, Massachusetts, v. 28, n. 3, p. 1–10, 2006.

⁴⁷ ESTHER, Ferrer; PANE, Gina apud O’DELL, Kathy. Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s. **Performance Research**, Wales, v. 2, n. 1, p. 73–81, 1997.

⁴⁸ “In the end, the only significant difference between the documentary and theatrical modes of performance documentation is ideological: the assumption that in the former mode, the event is staged primarily for

immediately present audience and that the documentation is a secondary, supplementary record of an event that has its own prior integrity” (AUSLANDER, op., cit., p. 3-4.)

⁴⁹ Não deixa de ser curioso que o autor tenha dado o nome de “teatral” justamente àquelas ações que são realizadas em âmbito privado, longe dos olhos do público – o que entraria em dissenso com a imensa maioria das teorias do teatro. A escolha do termo se insere, pelo visto, numa longa tradição “antiteatral” nas artes, que tem seu ápice no conhecido ensaio de Michael Fried, “Art and Objecthood”, originalmente publicado em 1967 como uma crítica ao Minimalismo, particularmente, às obras de Donald Judd, Robert Morris e Tony Smith. (Cf. FRIED, Michael. Art and objecthood. In: _____. **Art and Objecthood: essays and reviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. 148-172; PUCHNER, Martin (org.). **Against Theatre: creative destructions on the modernist stage**. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006, p. 231-247; RAMOS, Luiz Fernando. Teatralidade e Antiteatralidade. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 3-12, jun. de 2013.)

⁵⁰ “Like live performance, eletronic and photographic media can be described meaningfully as partaking of the ontology of disappearance ascribed to live performance, and can be used to provide na experience of evanescence” (AUSLANDER, Philip. Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized. In: **Performance Research**, Wales, v. 2, n. 3, p. 50-55, 1997, p. 54.)

⁵¹ “The ancient Greek Theatre, for example, was not live because there was no possibility of recording it” (Ibid., p. 55.)

⁵² “To declare retroactively that all performance before, say, mid-nineteenth century was ‘live’ would be an anachronistic imposition of a modern concept on a pre-modern phenomenon”. (Ibid., loc. cit.)

⁵³ “...the live can exist only *within* an economy of reproduction”. (Ibid., loc. cit.) [grifo do autor]

⁵⁴ “...it is not a question of performance’s *entering into* the economy of reproduction, since it has always been there”. (Ibid., loc. cit.) [grifo do autor]

⁵⁵ Os *monumentos sacrificiais* de Burden e de Pane retornam mais detalhadamente no segundo capítulo, quando me detenho no nascimento da *body art* sob o signo do *martírio*.

⁵⁶ “The archive became a mode of governance against memory”. (SCHNEIDER, Rebecca. Performance remains. In: JONES; HEATHFIELD, p. 137 – 150, 2012, p. 141.)

⁵⁷ “In what way does the housing of memory in strictly material, quantifiable, domicilable remains lead both backward and forward to the principle of the archon, the patriarch? The Greek root of the word archive refers to the archon’s house and, by extension, the architecture of a social memory linked to the law. The demand for a visible remain, at first a mnemonic mode of mapping for monument, would eventually become the architecture of a particular social power over memory. [...] archive logic in modernity came to value the document over event.” (Ibid., p. 140.)

⁵⁸ “[i]n the archive, flesh is given to be that which slips away. According to archive logic, flesh can house no memory of bone. In the archive, only bone speaks memory of flesh. Flesh is blind spot. Dissimulating and disappearing”. (Ibid., p. 141.)

⁵⁹ “When we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the act of remaining and a means of re-appearance and “reparticipation” (though not a metaphysic of presence) we are almost immediately forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh”. (Ibid., p. 142.)

⁶⁰ O’DELL, 1997.

⁶¹ O’DELL, Kathy. **Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970’s**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

⁶² “[i]n employing the body metonymically, performance is capable of resisting the reproduction of metaphor” (PHELAN, op. cit., p. 151.)

⁶³ “For much of performance art history and theory has been bolstered by a mythic belief in performance art’s capacity to encourage unmediated proximity to the performer, as some kind of proof of unmitigated fluidity between art na life...” (O’DELL, 1997, p. 77.)

⁶⁴ MACHADO, op. cit., p. 98.

⁶⁵ FOUCAULT, op. cit., p. 7.

⁶⁶ Ibid., p. 149.

⁶⁷ MACHADO, op.cit., loc. cit.

⁶⁸ “...arid footnotes to Duchamp”. (HUGHES, Robert. The decline and fall of the avant-garde, **Time**, New York, p. 111-112, dec. 18, 1972.

⁶⁹ “Successive acts of self-amputation finally did Schwarzkogler in”. (Ibid.)

⁷⁰ Primeiro, ela diz: “[a]s poucas Obras que tentam chocar, como o *tableau* de castração de Kienholz e do pênis de Rudolf Schwarzkogler, parecem excessivamente retóricas” [“The few Works that attempt to shock, like Kienholz’s tableau of castration and Rudolf Schwarzkogler’s chopped off pênis, seem overly rhetorical”]. Em seguida: “[e]mbora variem os propósitos, a violência sadomasoquista desses artistas parece dramaticamente indulgente e teatral” [“While varying in interest the sado-masochistic violence of these artists seemms dramatically indulgente and theatrical”] (BORDEN, Lizzie. *Cosmologies*. **Artforum**, New York, v. 11, n. 2, p. 45 – 50, oct., 1972.)

⁷¹ “Having nothing to say, and nowhere to go but further out, he lopped himself and called it art. The politics of experience give way to the poetics of impotence.” (HUGHES, 1972.)

⁷² “I just thought, Well, here is this ultra nut taking to the final extreme the gesture of van Gogh with his ear... And I was wrong... Unfortunately, there's no way to put the toothpaste back into the tube.” (HUGHES, Robert. Schwarzkogler’s Ear, **The New Yorker**, New York, 11 nov. 1996, p. 36. Entrevista concedida a Murray White.)

⁷³ Em 1987, Stiles já afirmava que “...este mito foi internacionalmente perpetuado por Robert Hughes na Time” [“...this myth was internationally perpetuated by Robert Hughes in Time”] (STILES, Kristine. Synopsis of the Destruction Art (DIAS), **The Act**, New York, v.1, p. 22-31, Spring, 1987, p. 27.)

⁷⁴ SAYRE, Henry M. **The object of performance: the american avant-garde since 1970**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

⁷⁵ “...the construction of a wholly fictive space” (STILES, Kristine. Performance and its objects (Readings), **Arts**, New York, v. 65, n. 3, p. 35-47, nov., 1990, p. 37.)

⁷⁶ “...the photograpic record asserted itself most horribly in documentation, exhibited at Kassel in 1972, of Rudolf Schwarzkogler’s 1969 piece by piece amputation of his own penis.” (SAYRE, 1989, p. 2.)

⁷⁷ “The photographs attributed to Schwarzkogler that suggest acts of self-mutilation were still tableaux in which both Schwarzkogler utilized the artist Heinz Cibulka as a model to simulate a pictorial image of mutilating. These photographs, in short, are fictive images orchestrated to persuade the unknowing viewer to believe in them as “documentary”. Schwarzkogler was one of the first artists to understand how easily the viewer may be duped into believing the fiction of photograph. Schwarzkogler understood this, in part, because of his careful analysis of and obsession with the image of Yves Klein’s equally fictive montage *Saut dans le vide* (1960).” (STILES, 1990, p. 35.)

⁷⁸ “es posible expandir el acto de pintar hasta un acto total que puede experimentarse por todos los sentidos. siendo una entidade en espacio y tempo, revela su forma por medio de la imagen plástica lograda en registros múltiples utilizando varios aparatos” (SCHWARZKOGLER, Rudolf. MANIFESTO PANORAMA I: el acto total. In: HUMMEL, Julius; PARCERISAS, Pilar. **Accionismo Vienés: Günter Brus Otto Muehl Hermann Nitsch Rudolf Schwarzkogler**. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, 2008, p. 425.)

⁷⁹ “...al disponer de un aparato reproductor que se encarga de la información [...] el acto de pintar en sí se liberta de la compulsión de hacer/tener reliquias como meta.” (Ibid., loc. cit.)

⁸⁰ “...to compromise, trivialize, sensationalize, or simply discredit artists using the body as material of art.” (STILE, Kristine. *Uncorrupted joy: international art actions*. In: SCHIMMEL, Paul (org.). **Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979**. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, p. 227–329, 1998, p. 290.)

⁸¹ “The Viennese Actionists poured blood over themselves, or cut themselves to death” DANTO, Arthur. *Danger and Disturbation: the art of Marina Abramovic*. In: BIESENBAACH, Klaus (org.). **Marina Abramovic: the artist is present**. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p. 28-36.)

⁸² “*Ubu Roi* looks retrospectively innocent, and so, for different reasons, does the whittling away of himself of poor Rudolf Schwarzkogler, who died in 1969 of self administered mutilations. Schwarzkogler seems somehow not to have known to draw the line he meant to overstep in the name of disturbance, and to have been a kind of fool.” (DANTO, Arthur. *Art and Disturbation*. In: _____. **The Philosophical Disenfranchisement of Art**. New York: Columbia University, 1986, p. 117–134, p. 123.)

⁸³ “the fact that his work made an important, autonomous contribution to the actions in Vienna is incontrovertible [...] he was the aesthete among us”. (NITSCH, Hermann. *Rudolf Schwarzkogler*. In: GREEN, Malcolm (ed.). **Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists**. London: Atlas Press, 1999. p. 182.)

⁸⁴ Peter Weibel o define assim. (Cf. BARNES, Philip Wincolmlee. **The Mind Museum: Rudolf Schwarzkogler and the Vienna Actionists**. <http://reconstruction.eserver.org/Issues/023/barnes.htm> Acesso em 18/07/2016.)

⁸⁵ “...dispite this intense period of collaboration, Schwarzkogler did not travel in September 1966 with Nitsch, Brus, Mühl, the Viennese filmmaker Kurt Kren, and the Austrian artist Peter Weibel (then only twenty-two) to participate in the Destruction in Art Symposium (DIAS) in London. DIAS was the first time the Viennese action artists had performed outside Vienna, and Schwarzkogler’s inability to attend estranged him further from the activities and cohesion of the group.” (STILES, Kristine. *Notes on Rudolf Schwarzkogler’s images of healing: a biographical sketch (1990)*. In: _____. **Concerning consequences: studies in art, destruction, and trauma**. Chicago: University of Chicago, 2016, p. 274-284, p. 275.)

⁸⁶ “...beauty of the form”. (NITSCH apud GREEN, 1999, p. 182.)

⁸⁷ “(el arte debe ser apetecible – el arte de la cocina)”. (SCHWARZKOGLER, Rudolf. V. In: HUMMEL; PARCERISAS, op. cit., p. 427.)

⁸⁸ “...sweating the organismo back to health”. (NITSCH apud GREEN, op. cit., 184.)

⁸⁹ Sobre as ações subsequentes, a 4. *Aktion* foi realizada novamente utilizando Cibulka como modelo, desta vez com o corpo untado em uma pasta branca. Nos anos de 1990 veio a público um vídeo desta ação, filmado por Brus, com a câmera de Muehl. 5. *Aktion* aconteceu no apartamento de Nitsch usando o próprio Nitsch como modelo. É, das seis ações, a que tem registros mais escassos. Neles, Nitsch aparece travestido de mulher. 6. *Aktion* foi realizada na primavera de 1966 e é definida por Piedad Soláns como “uma simbiose litúrgica da nutrição e da morte” [“una simbiosis litúrgica de la nutrición e de la muerte.”] (Cf. SOLÁNS, Piedad. **Accionismo Vienés**. Hondarribia: Nerea, 2000, p. 54.)

⁹⁰ “UN ARTE DE LA REGENERADA CAPACIDAD DE EXPERIMENTAR” (SCHWARZKOGLER apud HUMMEL; PARCERISAS, op.cit., p. 427.)

⁹¹ “The physical and medical healing his art strives for in a variety of ways is, after all, part of the core mission of medicine men and necromancers. In his late work, Schwarzkogler envisions curative procedures that seek to regenerate the senses in order to heal the individual of the burdens and illnesses of civilization.” (BADURA-TRISKA, Eva. *The Fruits of Repression: Radical Body Art and Gesamtkunswerk-Based Ideas of Redemption in Early Vienna Modernism and Vienna Actionism*. In: _____. **Body, Psyche, and Taboo: Vienna Actionism and Early Vienna Modernism**. Viena: MUMOK, p. 9 – 23, 2016, p. 18.)

⁹² SCHWARZKOGLER, Rudolf. *Textos teóricos escogidos*. In: HUMMEL; PARCERISAS, 2008, p. 431.

⁹³ “...resulta esencial que todos los elementos representacionales se erradiquen de la práctica del arte”. (Ibid., p. 430.)

⁹⁴ “...si no se usa como medio de representación, el representa a si mismo. de esta manera logra su máxima efectividad estética”. (Ibid., p. 431.)

⁹⁵ “La hipótesis del accionismo vienés es que solamente en la biopolítica o política del cuerpo, un ámbito donde los cuerpos se transforman en portadores de significado del discurso y tienen experiencias directas es posible que se produzcan una comprensión y um cambio de valores auténticamente revolucionários” (KLOCKER, Hubert. Accionismo Vienés. Bodypolitics. In: HUMMEL; PARCERISAS, p. 20 – 30, 2008, p. 26.)

⁹⁶ “...la verdadeira sustancia de su obra sigue siendo desconocida.” (Ibid., p. 27.)

⁹⁷ “...en lugar de ser atormentado por epígonos, yo preferiría hacer un arte que todo el mundo pudiera interpretar a su manera”. (SCHWARZKOGLER apud HUMMEL; PARCERISAS, op. cit., p. 426.)

⁹⁸ “Schwarzkogler ha sido el único de los accionistas vieneses en pronunciarse explícitamente acerca de la relación con el evento performativo – tan decisiva para la transmisión de las acciones – y de su transposición a “fotografía escenificada” / “...una marcada voluntad de plasticidade fotográfica.” (KLOCKER., op. cit., loc. cit.)

⁹⁹ Peço paciência ao leitor para com essa *imaginação sacrificial batailleana*. À essa altura da tese, esta referência a Bataille, certamente, parecerá gratuita. É só no capítulo 3 desta tese que darei conta de esclarecer os fundamentos – *excessivos* – do pensamento do escritor sobre o sacrifício.

¹⁰⁰ “The roles are normally shared between the human form of a god and his animal avatar; sometimes the man sacrifices the animal, sometimes the animal sacrifices the man, but each time it is a case of automutilation because the animal and the man form but it single being. The eagle-god who is confused with the sun by the ancients, the eagle who alone among all beings can contemplate while staring at “the sun in all its glory,” the Icarian being who goes to seek the fire of the heavens is, however, nothing other than an automutilator, a Vincent Van Gogh, a Gaston F. All the wealth he derives from the mythical delirium is limited to the incredible vomiting of the liver, ceaselessly devoured and ceaselessly vomited by the gaping belly of the god.” (BATAILLE, Georges. *Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh*. In: _____. **Visions of Excess: selected writings, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota, 1985, p. 70.)

¹⁰¹ Em abril de 2011, o estudante de Artes Plásticas da Universidad El Bosque, em Bogotá, Colômbia, John Jairo Villamil, de 25 anos, morreu como consequência de uma ação artística que incluía uma auto-asfixia usando uma sacola plástica. O jovem artista pretendia, com sua performance, realizada como atividade acadêmica, chamar atenção para a violência em seu país. O caso obteve ampla repercussão na mídia nacional e internacional e encontra-se relatado no livro de Harvey Giesbrecht e Charles Levin, “Art in the Offertorium”. Vale notar que os autores reproduzem aí uma citação atribuída a W.T.J. Mitchell em que, mais uma vez, Schwarzkogler é “autossacrificado”. Conforme citação, escreveu Mitchell: “[à]s vezes, uma violência autodestrutiva é incorporada ao trabalho, como na escultura autodestrutiva de Jean Tinguely, “Homage to New York”, ou na amputação de seu próprio pênis por Rudolf Schwarzkogler, que agora só existem na documentação fotográfica” [“Sometimes a self-destructive violence is built into the work, as in Jean Tinguely’s self-destroying machine sculpture, *Homage to New York*, or Rudolf Schwarzkogler’s amputation of his own penis, both of which now exist only in photographic documentation” (Cf. GIESBRECHT, Harvey; LEVIN, Charles. **Art in the Offertorium: Narcissism, Psychoanalysis, and Cultural Metaphysics**. Rodopi: Amsterdam/New York, 2012, p. 47 e 48). O “mito” de Schwarzkogler também é reproduzido por Jorge Glusberg, em seu “A Arte da Performance”, quando afirma: “Brus, Mühl e Schwarzkogler se infligiam feridas e mutilações (Schwarzkogler morreu em 1969, com 29 anos, em consequência disto). (GLUSBERG, op. cit., p. 39 e 42.)

CAPÍTULO 2 O NASCIMENTO DA “ARTE CORPORAL”: SACRIFÍCIO E MARTÍRIO

Para os românticos, um artista era um profeta e um clarividente, para os simbolistas ele era um sacerdote e um mágico, agora ele se tornou um mártir.¹

Jindřich Chalupecký

2.1. O papel da revista de arte na construção de um “dizer a verdade” sobre o *corpo sacrificado*

A capa da edição de estreia da revista *arTitudes*, editada na França pelo jornalista François Pluchart de 1971 a 1977², declara o corpo como matéria da arte. O editorial remonta à rebeldia das vanguardas artísticas do início do século XX, mais precisamente a Marcel Duchamp, para postular que “[o] aspecto mais recente da revolta artística é a arte corporal, que une a interrogação moral à crítica social, a análise das sociologias dominantes à provocação da experiência”.³ Ao lado deste editorial, vemos uma foto do artista norte-americano Dennis Oppenheim esticado entre dois blocos de alvenaria numa paisagem erma, em meio a uma construção abandonada. Curvado, seu corpo parece se esforçar até o limite para apoiar as duas mãos firmemente a um dos blocos, enquanto os pés prendem-se ao outro.⁴ No canto inferior esquerdo da página, ao lado de um texto sobre a Bienal de Paris, o sumário da revista anuncia vários artigos que versam sobre o corpo, além de um pôster destacável da obra “Piège pour une exécution capitale”, do artista francês Michel Journiac.

Vejamos.

artitudes

rédacteur en chef : françois pluchart

mensuel . n° 1 . octobre 1971 . 2 F.

LE CORPS, matériel d'art

Depuis Marcel Duchamp et plus précisément depuis une dizaine d'années, l'art s'est emparé de bien des domaines dont on l'aurait par avance imaginé exclu, et chaque génération d'artistes cherche à la hâte les moyens d'étonner et d'émerveiller tout en semant des germes de révolte. Il ne se peut pas que cette activité soit vaine.

L'aspect le plus récent de la révolte de l'artiste est l'art corporel, qui unit l'interrogation morale à la critique sociale, l'analyse des dominantes sociologiques à la provocation du vécu. Ce premier numéro d'artitudes lui est en grande partie consacré.

Rien n'est plus pénible que la station immobile. En s'engageant à rester vigilante, cette revue ne vous proposera rien d'autre que de vous conduire au bout de vous-même. Mais elle se veut avant tout ouverte. Elle publiera en fonction de leur seul intérêt les textes qu'elle recevra. Elle attend dès aujourd'hui de tous ses lecteurs, conseils, suggestions, critiques, car nous pensons qu'une revue est d'abord faite pour répondre aux questions des autres.

Dennis Oppenheim : « Parallel Stress », 1970, (galerie Yvon Lambert).

SOMMAIRE

Editorial

La résurrection de Paris

2

The Revival of Paris

3

Le fait d'actualité

On a déterré le cadavre de la Biennale de Paris

1

L'histoire au présent

Body as art

5

Entretien avec Guido Le Noci

8

Le coup au corps de Manzoni

20

Architecture et design

Gaudi ou le corps pétrifié

14

Eclairages divers

15

Ventes et collections

L'art actuel aux enchères

17

Grands noms d'aujourd'hui et de demain

17

La côte des artistes

17

Le choix du collectionneur est sa création,
par René Ullmann

17

Lettres

Délits du corps

15

Cinéma

Venise 71 ou la trahison de Mao,

par Henry Chapier

16

Le corps envahi, film d'Alexandre Bonnier

16

Le sang du vampire

16

Poster détachable

Piège pour une exécution capitale,
de Michel Journiac

On a déterré le cadavre de la Biennale de Paris

Fondée sans doute dans l'intention d'annexer une part de la notoriété qui s'attache de longue date à la manifestation de Venise, la Biennale de Paris n'avait guère eu beaucoup de chance jusqu'à maintenant. Bien que, par rapport à ses deux concurrentes de Venise et de Sao Paulo, elle ait présenté la particularité d'être exclusivement réservée aux artistes de moins de trente-cinq ans, elle ne s'était jamais montrée ni très lucide dans ses choix ni très courageuse dans ses options. Aujourd'hui, on la croyait morte ; elle s'est accordé un sursis dont il faut espérer qu'il prélude à une redéfinition de ses ambitions.

En France, lorsqu'on parle d'art, les questions sont généralement mal posées et l'on a souvent re-

marqué qu'au lieu de tenter de définir l'époque en organisant des manifestations théoriques et didactiques, ponctuées par la présentation individuelle des personnalités qui créent de nouvelles méthodes de pensée, on commence par choisir des noms et établir le catalogue de ceux qui savent le plus habilement faire tapage : le résultat en est que, dans ce pays, les œuvres des artistes les plus marquants sont privées de la divulgation dont la société a besoin pour se transformer. En revanche, c'est d'une certaine manière le contraire qui a été fait pour la biennale 1971, qui a tenté le pari d'être actuelle et d'informer sur quelques-uns des aspects les plus caractéristiques de l'art contemporain.

Sous la responsabilité de Georges Boudaille, délégué général, quatre sections ont été constituées dans les domaines suivants : **hypermécanisme**, par Daniel Abadie (avec la collaboration de Jean Clair et Pierre Léonard) ; **art conceptuel**, par Catherine Millet (avec la collaboration de Nathalie Aubergé et Alfred Pacquement) ; **interventions**, par Jean-Marc Poinssot ; et **films d'artistes**, par choix collégial de ces différentes commissions. A cet ensemble, s'ajoutent évidemment les participations traditionnelles de nombreux pays, qui occupent plusieurs milliers de mètres carrés.

Il serait trop simple de dire que, dans cette manifestation aux dimensions écrasantes, seules les

(Suite page 12.)

2.1.1. *arTitudes* (1971 - 1977): a *art corporel* como crítica sociológica

Estamos em outubro de 1971. Journiac já era àquela altura na França “o criador da *art corporel*”⁵, como o havia denominado Pluchart. Foi o encontro testemunhal com a obra do artista que marcou a carreira de um crítico que, desde as suas primeiras crônicas, publicadas no jornal *Combat* em 1959, mostrara-se disposto a apoiar sua atividade no trabalho de artistas que circulavam à margem do academicismo e das instituições de arte. Em novembro de 1969, na galeria Daniel Templon, em Paris, Pluchart viu Journiac promover uma estranha missa católica, rezada em latim pelo próprio artista, acompanhado por dois “coroinhas”.⁶ Journiac ofertou ao público, em vez das hóstias, salsichas produzidas a partir de três seringas cheias do seu próprio sangue, materializando ali o que era para ele um “arquétipo da criação”, onde o homem se alimenta do próprio homem e do artista. Com “Messe pour un corps” Journiac ofertava o seu corpo ao público, mas não como um padre oferta, na liturgia, o corpo de Cristo valendo-se da transubstanciação do pão em corpo sagrado. Journiac ofereceu seu sangue numa metonímia radical do corpo, corpo este que o público ingeriu e digeriu como arte – o que é no fundo uma interpretação tão literal quanto contraventora da Eucaristia. Na visão de Journiac, o alimento corporal (o sangue) propiciava ao homem mais energia que o alimento espiritual (a hóstia).

Entusiasmado com uma obra cuja grandeza estava não em atributos formais, mas no gesto mesmo que expunha radicalmente a moral cristã e questionava o papel social do artista, Pluchart publicou imediatamente um artigo em sua coluna no *Combat*, “Le Sang de Journiac”, onde destacava o caráter ritual evocado por uma ação desta natureza.

Journiac teve a ideia de encontrar a comunhão com o corpo na oferenda do seu próprio sangue, que todo mundo pôde consumir sob a forma de salsicha. Oferta semelhante não poderia ser concebida sem ritual. (...) Há por um lado a ação: desconcertante, brutal, total. Aqui, a celebração de um ritual que às vezes esquecemos a grandeza sublime, a serenidade jubilosa e, justo ao lado, uma massa de carne banhada de sangue, símbolo assustador da vida e da morte, eterno e insondável mistério.⁷

François Pluchart havia acompanhado com ânimo o surgimento da Pop Art nos Estados Unidos e do Nouveau Réalisme de Yves Klein, Jean Tinguely e Pierre Restany na França, e ao longo da década de 1960 publicado sucessivos ensaios nos quais defendeu com fervor um “retorno ao realismo” como antídoto para uma arte que fizera da abstração o seu cânone, silenciando com relação às questões sociais e morais do seu tempo. “O golpe de Journiac”⁸, nesse sentido, representou em sua trajetória intelectual uma espécie de iluminação, na medida em que ofereceu

ao crítico a possibilidade de desenvolver a plenos pulmões a ideia de uma arte à revelia da estética, do gesto artístico como um veículo de crítica e análise sociológica, para ele, “uma forma incomparavelmente mais fecunda”.⁹

Segundo Sylvie Mokhtari, houve desde sempre no trabalho do jornalista uma abordagem prospectiva e pedagógica, quando dedicava uma atenção particular ao “esquecido” e “marginalizado”. Essa visão, segundo a pesquisadora, está na origem da *arTitudes*, que “joga o papel de um veículo independente onde o diálogo com os artistas, os debates, a análise e a escrita dos primeiros marcos de uma história ‘particular’ pode existir”.¹⁰

Isolando sua produção crítica de qualquer outro pensamento ou contexto, o autor expressa, com o talento de um ensaísta envolvido nas últimas notícias, suas expectativas face a um conjunto de práticas que ele escolhe e defende com fervor. Resolutamente contra a maré, em busca de um espaço de apreciação da arte, além da crítica da arte ou do pensamento sobre a arte mais difundida, François Pluchart encontra na defesa de uma arte “marginal” e “revolucionária”, e em particular de uma arte focada na realidade e seus determinismos, o lugar de uma escrita implicada, com o tom às vezes afetado porque é literalmente a expressão de uma abordagem individual em relação à arte, como “viveu de dentro”.¹¹

Além de “Le Sang de Journiac”, Pluchart publicou até 1972, em sua coluna no *Combat*, diversos textos sobre o artista, e à medida que o trabalho de Journiac produzia a *imagem do seu próprio corpo sacrificado*, o do crítico empenha-se em fundar a ideia de uma arte capaz de revelar o conluio histórico e econômico entre os valores da tradição estética e a estrutura de classes. Essa perspectiva, segundo Clélia Barbut, é simpática a um pensamento sociológico bastante em voga na França à época, baseado nos escritos de Pierre Bourdieu. Aqui, o processo de “autonomização” da arte – de uma arte que, no esforço de suplantar a figuração, tornara-se autorreferente – é visto como um mecanismo de poder que, ao afastar a arte da vida em busca da expressão mais original, abstrata, limita sistematicamente a participação das classes baixas no processo de produção dos valores culturais de uma sociedade.¹² “Arte não tem nada a ver com estética. Ela é um exercício crítico e sua eficácia é tanto maior tanto mais ela confronta abertamente os vícios da sociedade”¹³, dirá Pluchart em 1972. O próprio Journiac, por sua vez, naquela edição de estreia da *arTitudes*, havia escrito: “o problema não é mais a noção de beleza, mas a vida mesma”.¹⁴

Para Mokhtari, a *art corporel* é fruto de uma cumplicidade entre o artista e Pluchart, a quem inclusive se deve “a origem de certas ações de Journiac”.¹⁵ Ainda em 1968, antes de testemunhar a realização daquela “missa”, num artigo intitulado “Le Piège de Michel Journiac”, Pluchart

havia dito a propósito da exposição do artista na galeria Jacques Desbrière, ser sua carreira “exemplar” pelo fato de tomar o ser humano como obra “além de sua aparência epidérmica, na totalidade orgânica de suas vísceras”.¹⁶ O crítico disse ali ser a pintura de Journiac “uma pintura agressiva, selvagemmente expressionista em sua feitura torturada e de cores sangrentas”.¹⁷ Nesse sentido, os quatro artigos publicados por Pluchart entre março de 1969 e junho de 1971, além de “Le Sang de Journiac” – “Le Coup de Journiac”, “L’Escalade de Journiac”, “Journiac mène l’enquête” e “La Crucifixion de Journiac” –, são articuladores de um discurso que funda a *art corporel* a partir da *imagem do corpo sacrificado* de Journiac, para ser mais preciso, das *práticas de martírio* que, a partir daquela “missa”, darão o tom de grande parte das “ações fotografadas” que o artista levaria a cabo ao longo das décadas seguintes. Para Mokhtari, aqueles artigos são estruturados de modo “a apresentar o artista como uma das figuras marcantes de sua época”¹⁸, destacando a relevância história das suas obras menos pelos seus atributos estéticos e mais pela “eficácia perturbatória” (*efficacité perturbatrice*)¹⁹ de sua obra e pelo modo como tece uma “acusação sociológica” (*accusation sociologique*)²⁰, de finalidade crítica.

“Messe pour un corps” ocuparia um lugar privilegiado nas páginas de *arTitudes*, com seus documentos fotográficos circulando em pelo menos três edições. Destes, somente a fotografia tirada de trás do “altar”, publicada na edição de dezembro de 1973/março de 1974, anexada a um texto do próprio Journiac chamado “Les rituels corporels”, refere-se ao evento original. A foto que mostra o artista com um cálice e uma hóstia na mão, publicada na edição de março de 1972 junto ao texto “De la censure à la révolution culturell”, também de Journiac, refere-se a uma reperformance de 1970, como a própria legenda acusa. Já a famosa foto que mostra o preparativo da “missa”, publicada junto ao texto de Pluchart “Le Art Corporel” na edição de janeiro/março de 1975 da então *arTitudes international*, e que traz a descrição “Primeiro estágio na preparação da salsicha de sangue humano”, foi feita por ocasião de outra reperformance, esta na galeria Stadler em fevereiro de 1975, mais de cinco anos depois daquele evento inaugural. Esta última fotografia, que reproduzo abaixo, é precisamente um *monumento sacrificial*: preto-e-branca, ela mostra Journiac deitado numa espécie de maca, com um garrote preso ao seu braço esquerdo e a mão de alguém segurando a seringa. A boca está entreaberta e o olhar impassível fixado no teto. Antes, porém, reproduzo a título de comparação a fotografia do evento original, também preto-e-branca, na qual não se pode ver muito mais que o público enchendo a galeria para acompanhar a performance.

Ao passo que o primeiro documento fotográfico apresenta um plano geral da ação, com o artista celebrando a “missa” para a audiência, o segundo exibe o instante exato em que a agulha penetra o corpo de Journiac para extrair o seu sangue. Esta imagem é, enquanto *monumento*, uma imagem total em sua espessura, que joga com a ideologia da fotografia para estabelecer, como se fora uma captura neutra da realidade, a *imagem do corpo sacrificado* do artista. Bem visto, se não é ainda uma *prática de martírio* aquilo que essa fotografia exibe, é porque o procedimento de extração do sangue não implica – ou não pretende implicar – qualquer sofrimento ao corpo. Importada das ciências médicas, a pulsão sanguínea é cercada de procedimentos assépticos que visam o menor dano físico possível. Apenas uma mirada mais ampla para a obra de Journiac nos fará notar que o artista empregará outras inúmeras vezes o seu sangue como material artístico inclinado à crítica sociológica, subvertendo imagetivamente elementos do catolicismo. Nesse sentido, a série de “rituais”²¹ que o artista realizaria nos anos seguintes, articulando a imagem do martírio cristão, confundiria os limites entre blasfêmia e ode. Mas, o que importa notar aqui é que, enquanto *monumento*, aquela fotografia de Journiac ofertando seu sangue à seringa aperfeiçoa, em relação à anterior, o *enunciado do sacrifício* e, afirmando o gesto como obra, ajuda a construir um *dizer a verdade* sobre o *corpo sacrificado* que se confunde com o próprio nascimento da “arte corporal” na França.

“Rituel au Sang”, por exemplo, é uma dessas conseguintes imagens lazarentas de Journiac. A fotografia preto-e-branca que reproduzo abaixo, já de 1976, mostra o artista cabisbaixo, de olhos fechados, com um pano ensanguentado na cabeça e filetes de sangue escorrendo pelo rosto e peito. O *monumento sacrificial* não chega a circular nas páginas de *arTitudes*, mas *produz*, no âmbito de uma história da *art corporel*, a recorrente imagem do artista em situação de *martírio* para fazer valer sua crítica sociológica radical.

A terceira edição da revista, de dezembro de 1971 e janeiro de 1972, apresenta a artista franco-italiana Gina Pane como aquela que ocupará, ao lado de Journiac, o olimpo da *art corporel* francesa. Ali, num artigo intitulado “Agressions biologiques de Gina Pane”, Pluchart destaca o “impacto sociológico” (*impact sociologique*) da ação “Nourriture/Actualités télévisées/Feu”, realizada em novembro de 1971, quando Pane teria, durante uma hora e meia, se empanturrado com 600 gramas de carne moída crua, assistido televisão numa posição desconfortável e apagado fogo com as mãos e pés. “Esta demonstração de agressão, que era tão intensa quanto, às vezes, insuportável, contribuiu de forma inestimável para a *art corporel* e para a arte de Gina Pane, cujas obras são”, segundo Pluchart, “algumas das mais abertas e acessíveis desse movimento porque se originam de fatos e impulsos biológicos.”²²

De fato, Pane produziria ao longo daquela década diversas ações onde seu corpo figuraria ferido, em situação de risco ou ainda em atos de regurgitação. Com essas ações a artista pretendia mover a audiência para fora de um estado de “anestesia” política e social, como declaram os subtítulos, costumeiramente ignorados, de uma de suas mais famosas peças, “l’Escalade non anesthésiée”, de 1971: “Escalada - Assalto de uma posição por meio de escadas. Estratégia para subir as escadas. A escalada norte-americana no Vietnã. Artistas – Os artistas também sobem”²³. A obra consiste numa série de 69 fotografias, produzidas em seu estúdio em Paris, nas quais Pane aparece, em detalhe, subindo com mãos e pés descalços uma escada de degraus bem espaçados e feitos de lâminas de aço cortantes, e os subtítulos evidenciam o esforço da artista em alçar um trabalho desta natureza para além de uma *prática de martírio*, fazendo da *imagem do corpo sacrificado* uma metáfora de temas sociais relevantes. Segundo Pluchart, a respeito da obra de Pane, “o corpo expressa um discurso, mas é um discurso que leva imediatamente em conta a ação das formas, cores e descontinuidades no espaço”.²⁴ O crítico advoga, em relação a Pane, a favor de uma ontologia da performance na qual, segundo Barbut, “eventos originais ocorrem aqui e agora e não podem ser repetidos”.²⁵ A pesquisadora lembra como a violência empregada por Pane exerceu um “fascínio” para Pluchart, que sublinhou em diversos artigos sobre a artista os aspectos “comunicativos” da dor.

A “linguagem” do corpo referida por François Pluchart relaciona-se com a progressão da performance ao longo do tempo – uma temporalidade a partir da qual não podemos escapar, a qual Gina Pane também alude quando diz que o público “não pode ignorar”

o ato artístico. Há uma espécie de brutalidade restritiva em tal solicitação do "real", como visto no papel desempenhado pela carne neste tipo de ação. A matéria orgânica – pele, sangue e carne – foi regularmente utilizada da maneira mais tangível possível. A carne também é um componente importante da documentação desses eventos, particularmente em fotografias de pele nua, fluidos corporais e tecidos vivos. Recordamos a expressão de Gina Pane "uma fátia de vida": o "real" está associado a "coisas vivas", expresso no corte da carne, revelando sua forma mais elevada e mais primitiva.²⁶

Mokhtari, por sua vez, explica que, quando a *arTitudes international* foi criada em 1972, aprofundando o caráter pedagógico e prospectivo do projeto original da revista, os dossiês de artistas ganharam mais importância, firmando, segundo o próprio Pluchart, “uma atitude que, além da informação no presente, consiste em iniciar um diálogo e provocar uma reflexão que permita chegar a uma síntese”.²⁷ Esses dossiês, como o que é dedicado ao trabalho de Pane na edição de outubro de 1974, eram rigorosamente ilustrados, e o próprio Pluchart, segundo Mokhtari, enfatizava “o papel da fotografia, do filme ou do vídeo como meio, ou melhor ainda, como um ‘sistema de observação’ na prática dos artistas da *art corporel*”. Pane oferece, com seus notáveis *monumentos sacrificiais* e um domínio preciso da *imagem do corpo sacrificado*, nesse sentido, “um exemplo rigoroso, cujas fotos são amplamente reproduzidas na revista.”²⁸

A artista figurou ajoelhada em duas capas da *arTitudes* e vertendo sangue em mais duas. Na sexta edição, de abril de 1972, aparece com a mão no rosto em “Vie-Mort-Rêve”, ação realizada em Belgrado, ilustrando o texto de Pluchart “Cézanne, quem se importa!”. Ali, o crítico rejeita a arte moderna como “um engano e uma falsificação da história”.²⁹ Para Pluchart, sabemos, foi equivocada a tentativa de fazer da pintura um campo autônomo, autossuficiente, na tentativa de liberá-la da “perspectiva” e das “servidões realistas”. Nesta capa, é contra a arte moderna, da qual Cézanne é tomado exemplarmente, que Pluchart posiciona a *art corporel*, particularmente o trabalho de Pane e o modo como recorre à dor e a fluidos corporais. No terceiro número da então *arTitudes International*, de fevereiro de 1973, Pane aparece de joelhos, na foto clicada por Françoise Masson, durante a terceira fase de “Action Autoportrait(s): mise en condition/contraction/rejet”, apresentada na Galerie Stadler em janeiro daquele ano – aqui, uma subversão de *práticas de martírio* cristãs parece incontornável, não só pelos joelhos da artista no chão, mas por seu olhar para o céu. Pane segura ainda um copo de leite que, como parte de sua ação, “rejeitará”. Na capa da edição de 1976 da *info arTitudes*, ela aparece sentada, com a cabeça baixa e um buquê de flores, realizando sua famosa “Azione Sentimentale”, quando se cortou com giletes e enfiou espinhos de rosas em seu antebraço. Já a capa da edição de abril de 1977, finalmente, traz uma fotografia do rosto de Pane, de óculos, com o lábio vertendo sangue.

arLititudes

rédacteur en chef : François Glachet

mensuel • numéro 6 • avril/mai 1972 • 5 F

Cézanne, on s'en fout !

Artiste de Sava Pavo, le 8 avril à Belgrade (information page 17).

Lorsque l'art atteint une intensité telle que celle qu'on lui connaît aujourd'hui, l'art le plus authentique, celui qui prétend incarner une tradition de beauté ouverte par Cézanne, relève la tête. C'est ce qui s'est produit naturellement et par coïncidence aux travaux de Manzon et, plus tard, de Sava Pavo, à Belgrade en 1970. Le plus étonnant est que cet art passif et réactionnaire trouve des théoriciens benoîtes pour le défendre et l'opposer à la véritable création qui, dans leur langage, devient une pratique de « l'important qu'il » et à plus que de la malhonnêteté dans cette attitude : une imposture à l'égard des sources révélatrices de la pensée et une dévotion devant la nouveauté qui est faite à chacun d'assumer son époque.

Faire aujourd'hui remonter à Cézanne l'origine d'un art déclaré moderne relève d'une supercherie et d'une falsification de l'histoire. Il est vrai que le péage est si remarquablement rendu, l'œuvre si bien rendue, la notion si généralement connue qu'il faut faire un effort en grand effort d'analyse de la situation pour ne pas être victime d'une théorie dont le fait nouveau est de masquer la création authentique, d'assujettir la culture et d'opérer les formes nouvelles de la pensée, celles qui s'appuient sur les réalités des données sociales et dont la fin est la présentation de la culture aux yeux de la société présente ou une d'insérer une société plus humaine et plus juste.

(Site page 1)

SOMMAIRE

Editoriaux	
Cézanne, on s'en fout !	1
Cézanne, on s'en fout !	2
Un printemps à Paris	3
L'histoire au présent	
Alain Buis - par un art nouveau	8
Auto-critique de Bernard Barmant	9
Entretien avec Denise Capet	22
Document	
« On se sent de Cézanne »	7
Musée de la peinture de France, par Michel Gauthier	10
Les faits d'actualité	
Actions et manifestations internationales d'été-été, Amérique du Sud, Europe	15
Ventes et collections	
Le coin des artistes	20
Calendrier des arts	21
Liens	
De la Chine, par M.-A. Massacchi	9
Mariette C.-s. Playmet	9
Spécialités	
Cinéma underground new-yorkais	10
Cinéma polonais. Tête de Théâtre	10
Prose contemporaine de l'été	10
Postes défectueux	
Propositions postales, par François Rostin	11

info arLititudes

mensuel

6

mars 1976
5 F / 45 FB

arts
spectacles
littérature
musique
nouveaux media
ventes publiques

3 arLititudes international

info arLititudes

MENSUEL • N° 17 • AVRIL 1977 • 8 F

arts • expressions parallèles • nouveaux media • décentralisation

Sophie Duplaix lembra que as feridas de Pane eram sempre superficiais e cauterizadas imediatamente após as ações, e em nada condizem com a alcunha de “mártir” ou de “masoquista” sugerida tanto pelos textos de Pluchart como pelas imagens que o jornalista fazia circular na revista – da qual, aliás, o que os leitores lembram, segundo a autora, é das “manchetes e imagens chocantes”.³⁰ A própria Pane, numa conversa com Barbara T. Smith que seria publicada na edição de março de 1979 da revista *High Performance*, faria a surpreendente afirmação que em seu trabalho “não há automutilação real. O corpo cura”³¹, desfazendo a mítica de choque que permeou os seus trabalhos naquela década. A artista considera que suas ações não têm nada que ver com “masoquismo” ou “mutilação”. A Effe Stefano, anos antes, Pane já havia afirmado ser uma otimista. “Eu amo a vida e odeio dor e sofrimento. Isso não me dá nenhum prazer. Mas eu sofro isso porque eu sinto que é necessário para tocar uma sociedade anestesiada”. E diz ainda: “[é] à atitude do homem ordinário que estou me referindo, em sua luta para satisfazer o desejo”.³² Naquela entrevista a Smith, Pane deixaria claro que a dor é apenas um dos elementos de seu trabalho, e que remonta à infância.

Se minha performance dura 40-50 minutos, há talvez dois ou três minutos de dor mas há outras coisas envolvidas do que a dor do corpo. Você vê, meu trabalho é como a relação de uma criança com objetos, como um jogo de criança [...] Não é um ritual, é mais como um jogo, religião não me diz respeito.³³

Não à toa Lea Vergine, em seu artigo “Bodylanguage”, publicado na edição de setembro em 1974 da revista *Art & Artists*, afirmou que a obra de Pane evocava um luto pelo amor perdido, o amor num sentido mais amplo, de “vencer a morte”, “amor como união e reconjunção do *self* com o outro”.³⁴ Esse texto, uma variante do texto que abre o clássico da autora “Il corpo come linguaggio”, afirma que a “arte corporal” – em que pesem todas as diferenças de prática e de pensamento entre os artistas – envolve sempre uma perda da identidade pessoal do artista, e sugere uma recusa deste em submeter suas emoções ao “senso de realidade”, o que para a autora é um traço romântico. Na base da “arte corporal” de Pane, nesse sentido, estaria a “necessidade insatisfeita de um amor que se estende sem limites no tempo – a necessidade de ser amado pelo que se é e pelo que se quer ser – a necessidade de um tipo de amor que confere direitos ilimitados – a necessidade do chamado amor primário”.³⁵ Ainda sobre Pane, Vergine diz que “o corpo [...] é a causa da sensação. É mais do que um instrumento de ação...”³⁶, oferecendo uma visão, de cunho psicanalítico, bastante divergente das análises de Pluchart.

Finalmente, na primeira edição da *arTitudes International*, de outubro/novembro de 1972, é publicado um texto da própria Pane intitulado “Je”. “Je” é também o título da ação da artista

realizada em agosto daquele ano, em Bruges, na Bélgica, cujos documentos fotográficos são reproduzidos na revista. Em “Je”, ao invés do emprego do corte, da ferida, do sangue, Pane formula a *imagem do corpo sacrificado* por meio de uma situação arriscada, ou como diz Barbut, de “vulnerabilidade”. No primeiro *monumento sacrificial*, preto-e-branco, que reproduzo abaixo vemos Pane ao longe se equilibrando perigosamente do lado de fora da janela do segundo andar de um edifício. Françoise Masson está no solo, em meio à audiência, e é de lá que saca a fotografia. Mas, a foto que reproduzo em seguida, da sequência de Masson, foi tirada já de dentro do apartamento, na cozinha, onde vemos duas pessoas, um homem e uma mulher, sentados à mesa, aparentemente distraídos, olhando para um papel. Pane está ao fundo, do lado de fora da janela, como se espiando o casal. As imagens não formulam rigorosamente uma situação de *martírio*, mas, como dirá Pluchart, de “risco como prática do pensamento”.³⁷ Enquanto a primeira imagem atesta a altura em que se encontrava a artista, a segunda imagem “prova”, jogando com a ideologia documental da fotografia, que aquele *corpo sacrificado*, ou a imagem daquele corpo na eminência de uma queda era mesmo a de Gina Pane.

A *arTitudes* representou, no âmbito da arte francesa dos anos de 1970, a possibilidade não apenas de uma interlocução entre a crítica e os artistas, mas também um espaço para que os próprios artistas pudessem difundir suas obras, seus textos, suas imagens – seus discursos. A cumplicidade intelectual entre Pluchart, Journiac e, posteriormente, Pane constitui ali o pano de fundo para a invenção da *art corporel* enquanto “exercício crítico” e de análise sociológica. O sacrifício aqui exerce sua *função enunciativa*, primeiro, numa sucessão de artigos que o crítico publica ainda em sua coluna no jornal *Combat*, onde enfrenta a tradição moderna que, em sua busca pela abstração e pela autonomização da arte, afastou o artista das questões sociais e morais do seu tempo; em seguida, com a fundação da revista, Pluchart organiza o discurso da *art corporel* na direção do “real”, com toda sua “eficácia perturbatória”, a partir de textos, fotografias, dossiês e escritos de artistas que visavam estabelecer as bases para uma arte à revelia da estética, para uma arte de enfrentamento político e social. É nesse contexto, de circulação da *imagem do corpo sacrificado*, que se firma, na primeira metade da década, um intenso regime de produção e reprodução das *práticas de martírio* e de sua *verdade* na França. O modo como Pluchart amplificou em seus artigos as “agressões” empreendidas tanto por Journiac como por Pane produzem a imagem do *corpo sangrando*, *corpo se ferindo*, *corpo se queimando*, *corpo se arriscando*, *corpo regurgitando* para firmar uma diferença ontológica deste “novo campo” em relação à arte moderna.

“O Corpo tornou-se a ideia mesma da linguagem. O Corpo não é mais representação, mas Transformação”, dirá Pane em 1974.³⁸ Ora, é tão verdade que Journiac extraia sangue do seu corpo e que Pane impunha contra si procedimentos de regurgitação e automutilação quanto que os documentos fotográficos dessas ações, se constituindo enquanto *monumentos sacrificiais*, eram dispostos intencionalmente de modo a valorizar, amplificar, narrar, evidenciar o martírio e *produzir*, assim, a *verdade* do *corpo sacrificado*. O que no primeiro capítulo disse ser uma *função enunciativa* do sacrifício, *função* esta que cavalga o documento e é fertilizada pela crítica, encontra nas figuras de Journiac e Pane, e de Pluchart, os seus pontos de maior articulação discursiva, colocando a nascente “arte corporal” francesa a serviço dos temas sociais mais relevantes da década.

2.1.2. *Avalanche* (1970 - 1976): a *body art* e o corpo como “mera” matéria escultórica

Simultaneamente ao desenvolvimento da *art corporel* na França, nos Estados Unidos se firmava a chamada *body art*, tendo as *práticas de martírio* como uma das suas principais frentes. Diferentemente da *arTitudes*, cujo tom era dado pela parcialidade e pelo fervor de Pluchart, a revista *Avalanche*, onde circulou parte significativa destes *monumentos sacrificiais* entre os anos de 1970 e 1976, dizia-se “um espaço de exibição alternativo”, que evitava a crítica “afim de apresentar a visão do próprio artista sobre seu trabalho”.³⁹ Além de se configurar como uma “revista de artistas”⁴⁰, tendo sido criada justamente para fazer frente à hegemonia da crítica na produção do discurso sobre a obra de arte, a *Avalanche* abrangia, em comparação com a *arTitudes*, um espectro mais amplo de tendências e expressões artísticas – o minimalismo, a arte conceitual, a performance e a *earth art*. O sumário de cada um dos treze números da revista é constituído fundamentalmente de entrevistas e discussões com artistas, feitas cuidadosamente pelos seus editores, Willoughby Sharp e Liza Béar, e de anúncios que se confundem com obras, o que fazia a revista funcionar “como uma galeria sem paredes para uma arte que se afastava das fronteiras arquiteturais e institucionais”.⁴¹

O fato dos seus editores, desde o princípio, convidarem artistas ligados à performance a “exporem” na revista, e de afirmarem que “ocasionalmente, *Avalanche* se torna a arte que ela apresenta”⁴² complicava, já no início dos anos de 1970, os limites entre performance e documento, e problematizava na origem da *body art* uma ontologia que posterga o caráter irreprodutível do gesto “original”.⁴³ Este embaraço fica claro nessa declaração do escultor Carl Andre, publicada já na primeira edição.

Eu temo que a gente tenha uma grande parte da nossa exposição à arte através de revistas e slides e eu penso que isso é terrível, isso é anti-arte porque arte é uma experiência direta com alguma coisa no mundo e a fotografia é apenas um rumor, uma espécie de pornografia da arte.⁴⁴

Esse primeiro número da *Avalanche* sai no outono de 1970, contendo um dos seus raros artigos, assinado pelo próprio Sharp, intitulado “Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Work Using the Human Body or Parts Thereof”. Trata-se da primeira tentativa de mapear e refletir a tendência mais recente de alguns artistas norte-americanos a privilegiarem “o próprio corpo como material escultórico”. O editor se recusa ali a qualificar esses trabalhos como um “retorno à figuração”, dizendo que o emprego do corpo como obra está mais para

uma ironia em relação a esta. Também rejeita a ideia de que esses artistas estejam resgatando o expressionismo, e afirma que eles “sentem nenhuma necessidade de ventilar suas emoções pessoais”. Para Sharp, esses “trabalhos corporais” (*body works*) têm mais a ver com uma tentativa de reestabelecer para a escultura contemporânea a dimensão da “experiência”, subestimada na Arte Conceitual.⁴⁵ Segundo ele, no esforço de resgatar a experiência, o corpo foi alçado a primeiro plano por artistas como Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Terry Fox, Richard Long e Vito Acconci. Sharp considera que muitos estiveram na década de 1960 identificados aos chamados *earth works*, e especula que a passagem para o corpo tenha tido nos Estados Unidos também razões socioeconômicas.

Considerações estéticas de lado, não surpreende que sob a presente situação socio-econômica repressiva jovens artistas tenham se voltado para a sua fonte mais acessível, eles mesmos, como material escultórico com potencial quase ilimitado, capaz de fazer exatamente o que o artista deseja, sem a rigidez da matéria inanimada. A este respeito, é significativo que muitos dos artistas em discussão tenham feito *earth works*, um fato que pode explicar parcialmente a ênfase na manipulação física de materiais preexistentes. Alguns desses artistas deixaram de cortar a terra para cortar seus próprios corpos.⁴⁶

“Cortar seus próprios corpos” acabará, de fato, dando o tom de um artigo seminal, que pretendia versar sobre “trabalhos corporais”, não sobre *práticas de martírio* na arte. Sharp cita “Reading Position for Second Degree Burn”, de Oppenheim; “Rubbing Piece”, de Vito Acconci; uma ação chamada “Line”, de Larry Smith, na qual ele teria feito uma cicatriz de seis polegadas no seu braço; ações de Terry Fox nas quais ele pressionava seu corpo contra a parede da galeria e, bem *en passant*, uma ação do artista californiano Barry Le Va, dizendo apenas que o artista correu “a toda velocidade contra uma das paredes do museu o quanto pôde”.⁴⁷ Quase que a totalidade dos exemplos que o editor evoca ressalta um corpo imolado, degradado ou exaurido, indicando que as *poéticas do sacrifício*, também nos Estados Unidos, formaram com a *body art* um único e mesmo processo de entrincheiramento da performance no corpo do artista, ou melhor, na *imagem do seu corpo sacrificado – queimado, esfolado, ralado, esticado, mordido, impactado contra paredes*.

É verdade que em outubro de 1969 Le Va havia exposto numa sala da Ohio State University uma obra chamada “Velocity Piece #1 (Impact Run, Energy Drain)”, que consistia numa sala vazia, com dois autofalantes posicionados nos cantos e uma fita adesiva no chão, que ligava duas paredes opostas. Ali a audiência entrava em contato apenas com o registro sonoro de uma ação que acontecera longe dos seus olhos, na qual o artista correu em linha reta e arremessou

seu corpo contra cada uma das paredes da galeria durante 1 hora e 43 minutos, gravando o som de tudo no espaço. A força com que bateu contra o cubo branco teria causado escoriações em seu corpo e as manchas de sangue e de suor teriam ficado impressas naquelas paredes. Em 1970, Le Va voltaria a realizar sua ação, desta vez no La Jolla Museum of Art, na Califórnia, chamando-a de “Velocity Piece #2”. Desta vez, a peça seria documentada amplamente em foto e vídeo, embora ela continuasse a ser realizada fora das vistas do público.

Na terceira edição da *Avalanche*, de 1971, Sharp e Béar interrogam longamente Le Va a respeito do seu trabalho e especificamente desta ação. O artista diz que o que basicamente o interessava ali era sua “resposta psicológica à pura experiência física da fadiga e da dor”.⁴⁸ Quando indagado se batia na parede de frente, Le Va detalha a experiência:

[s]im, com tudo o que podia. Às vezes eu tentava proteger, mas cada parte do meu corpo acabava sendo usada. Depois de um tempo, meus braços estavam sangrando. Quando eu batia na parede, o sangue voava para a parede oposta. Todos esses traços físicos foram deixados como parte da peça, a pele de meus cotovelos, marcas de suor, sangue [...] Meu corpo tinha absorvido tanto dos impactos que meus braços e pernas ficaram incrivelmente com câibras quando eu descansei, ao ponto em eu estava fisicamente como um aleijado.⁴⁹

Essa narrativa na qual o artista constitui a imagem de um corpo que se afirma artisticamente por meio de uma ação martirizante – leia-se da capacidade que teve este artista de exceder os próprios limites físicos e psicológicos – é logo em seguida desfeita pelo próprio Le Va, quando ante a pergunta feita por Sharp e Béar se teria ficado de cama após a ação, ele responde: “não, eu apenas tive que tomar algumas cervejas...”.⁵⁰ Em que pese o ar de ironia na resposta, Le Va mantém com ela a ambiguidade entre “real” e representação, instaurando dúvidas quanto aos “reais” limites que seu corpo teria alcançado. De todo modo, “Velocity Piece” tentava instaurar a “presença” do artista no espaço evocando o “real” por meio de um corpo que se chocou o quanto pôde contra as paredes da sala, para logo em seguida negar à audiência a recepção “imediata” dessa “presença”, já que o único meio de acesso ao evento seria uma gravação em áudio. O áudio é, nesse sentido, exatamente um *monumento sacrificial*, porque elabora o “real” na ordem do discurso, na espessura própria da imagem – no caso, duma imagem sonora que nunca é um sacrifício, mas um *dizer a verdade* sobre o *corpo sacrificado*. O áudio é a constatação mais óbvia de uma “ausência” de corpo e de uma impossibilidade de ter em mãos a verdade ontológica da obra. Le Va de fato se atirou contra as paredes da galeria o quanto pôde? A obra complica o entendimento da *body art* minando, já em sua origem, não só a ideia de uma “imediaticidade” como também de uma suposta recusa da performance à reprodução,

já que nesse caso a única performance que o público pôde testemunhar foi a própria reprodução da performance.

A peça abriu caminho para a *body art* nos Estados Unidos, especialmente na Califórnia, onde teria influenciado de maneira decisiva a trajetória de um Chris Burden.⁵¹ Apesar da mínima importância dada por Sharp a esta obra no artigo que inaugura o pensamento sobre a *body art* nos Estados Unidos, a ação de Le Va constitui na América uma das primeiras *enunciações* do sacrifício: a resistência física e a automutilação como *práticas de martírio* – concretas, corporais, mas também *enunciativas* – e um modo de evocação do “real” para o centro da ordem do discurso da “arte corporal”. Abolindo quase que inteiramente os aspectos visuais do seu trabalho, Le Va criava ali, segundo ele mesmo, “uma performance sem performer”. Cindy Nemser lembrará em 1972 que com a obra Le Va “se tornou verdadeiramente uma presença fantasmática, um corpo assombrando o espaço”.⁵²

O *monumento sacrificial* abaixo, composto de duas fotografias, preto-e-brancas, refere-se a “Velocity Piece #2”. Na primeira das imagens, vemos apenas Le Va correndo em direção a uma das paredes do cubo branco. Há um pedestal no centro da sala, provavelmente com o microfone ligado ao gravador de som. Na segunda fotografia, vemos o artista apenas com as mãos apoiadas nessa mesma parede, provavelmente, no breve intervalo entre uma corrida e outra. Assim como no caso dos *monumentos* de “Je”, de Gina Pane, aqui uma fotografia necessita da outra para *enunciar* o sacrifício e estabelecer a *imagem do corpo sacrificado*.

*

Aquele ano de 1970 marcou um verdadeiro *bumm* da *body art* nos Estados Unidos, matizada em dezenas de *imagens do sacrifício* produzidas a partir de ações que punham o corpo à prova ou transformavam, na pele, a matéria corporal. O *corpo sacrificado* é, nesse contexto, menos a ferramenta para um exercício crítico, sociológico, do que uma matéria escultural flexível a ser explorada no limite. Datam deste ano duas das mais famosas peças de Dennis Oppenheim. “Reading Position for Second Degree Burn” consiste em um díptico de fotos, tiradas em Jones Beach, Nova Iorque, num dia ensolarado do mês de junho de 1970. A foto superior mostra Oppenheim deitado na praia, sem camisa, com um livro chamado “Tactics: Cavalry and Artillery” repousando sobre seu peito. A segunda foto – segundo a descrição que acompanha a obra – foi tirada cinco horas depois e nela não se vê mais o livro, mas apenas a marca do objeto impressa no peito do artista. Onde não esteve protegida, a pele de Oppenheim foi queimada ou, como prefere o artista, “pigmentada” de vermelho. Já numa das fotografias de “Vertical Penetration”, vemos Oppenheim escorregar do alto de um morro de britas, com as mãos esticadas para cima, seu corpo perfazendo naquele morro uma marca. Sobre este trabalho, especificamente, o artista afirmaria que “quando você usa seu corpo desta maneira, seu melhor trabalho é diretamente proporcional ao melhor que você pode dar”.⁵³

Reproduzo abaixo os dois *monumentos sacrificiais*. O primeiro deles foi publicado na segunda edição da *Avalanche*, do inverno de 1971, numa sessão que reuniu diversos documentos fotográficos produzidos pelo artista. Mais uma vez, a estrutura díptica é fundamental para que a transformação operada por aquela *prática de martírio* seja evidenciada, e a *imagem de um corpo sacrificado* seja efetivamente *produzida* junto às audiências do presente e do futuro.

O contato com o trabalho de Oppenheim fora decisivo para que o escritor Vito Acconci passasse naquele mesmo ano a também usar explicitamente o seu corpo como material escultórico. Também de 1970 é “Rubbing Piece”, a fotografia que circulou na edição de número seis da *Avalanche*, do outono de 1972, e que mostra o artista sentado sozinho à mesa de um restaurante esfregando com a mão direita o antebraço esquerdo. A imagem, no entanto, mesmo colorida, não é capaz de se produzir enquanto *monumento sacrificial*, sendo a descrição do artista, anexa à foto, responsável por constituir a *imagem desse corpo sacrificado*, pois é ela que diz que Acconci repetiu aquele gesto por uma hora ininterruptamente, até produzir deliberadamente em sua pele uma ferida. Essa edição da revista, aliás, traz um vasto apanhado de documentos fotográficos acompanhados de textos explicativos do artista, dentre eles, fotografias da famosa peça “Trademarks”, também de 1970. A obra ocupa ali duas páginas sequenciadas. Agrupadas na página da esquerda, estão as oito fotografias preto-e-brancas que mostram Acconci se mordendo em várias partes do corpo – braço, perna, ombro, mãos. No centro delas, há uma impressão feita pelo artista da marca de uma das mordidas. Na página da direita, lê-se o texto de Acconci e vê-se a foto de uma das mordidas em grande dimensão, para que seja possível notar a profundidade da marca dos dentes no corpo, aqui *sacrificado*, e logo a força com que o artista se mordeu.

Abaixo, reproduzo, primeiro, a foto colorida de “Rubbing Piece” e, em seguida, apenas a hiperbólica imagem de “Trademarks”, publicada nas páginas da *Avalanche*.

As agressões de Acconci em peças como estas refletem uma busca incansável do artista pelo corpo primário de todos nós, esquecido nos porões cultura – o corpo como uma matéria a ser mordida, puxada, manipulada, experimentada –, numa problematização constante da masculinidade, que ora revela, ora esconde sua “vulnerabilidade”.⁵⁴ Em 1971, particularmente tocado pelas ações do norte-americano, Pluchart publica na França um texto intitulado “Les Agressions de Acconci”, no qual o crítico recruta o artista para sua *art corporel*. Acconci será equiparável para Pluchart a um “místico” ou a um “revolucionário”; a um abnegado em sua nobre tarefa de “mortificar” o corpo para confrontar os valores sociais e enfrentar os “problemas essenciais da humanidade”.

Mais profundamente que qualquer outro artista contemporâneo, Acconci ouviu que arte não tem nada a ver com estética, que é um exercício crítico contra a sociedade à qual deve-se mostrar suas fraquezas, suas covardias, sua crueldade e covardia que à arte cabe tentar corrigir.⁵⁵

Apesar de, como disse, a *Avalanche* não ter como foco a difusão apenas da *body art*, ela constituiu um influente veículo para a propagação das *práticas de martírio* na América e para a construção de um *dizer a verdade* sobre o *corpo sacrificado* na arte, senão na forma de uma defesa fervorosa da nova tendência, como o fazia Pluchart na França, por meio da circulação das obras e dos discursos desses artistas corporais sob o véu da isenção, da “mera” mediação entre artistas e público. Essa perspectiva “neutra” em que a revista se colocava, funcionando como uma “galeria” onde os *monumentos sacrificiais* eram expostos livremente, deu deveras o tom da *body art* norte-americana. Foi, aliás, sob essa mesma “retórica dura, austera e quase Minimalista”⁵⁶ que Chris Burden publicou em 1974 o seu livro de artista, sob o título mínimo “Chris Burden, 71-73”. Segundo Christopher Bedford, Burden era definitivamente a “principal autoridade sobre seu trabalho”⁵⁷ e escolhia cuidadosamente os *layouts* dos catálogos de suas exposições, reduzindo as obras via de regra a uma ou duas imagens e um texto curto, em formato de legenda, com a clara intenção de imprimir ao seu trabalho um caráter “documental”.

*

Burden foi sem dúvida o expoente mais radical da *body art* no que diz respeito às *poéticas do sacrifício*. Mas, também foi certamente o mais hábil artista do corpo norte-americano a elaborar

sobre si mesmo uma mítica. Da sua mais famosa peça, “Shoot”, por exemplo, Burden produziria um enxuto vídeo contendo data e local onde foi realizada a ação e um trecho curto do diálogo que antecedeu o disparo, onde se diz pronto para levar o tiro. Seus trabalhos produziram, ao longo da década de 1970, toda sorte de discurso da crítica, quanto mais o artista criava situações que exigiam do seu corpo alto grau de resistência.

Numa longa matéria já de 1976, publicada na genérica *New York Magazine*, Dorothy Seiberling equipara essa e outras ações de Burden ao autoflagelo de santos, a jogos infantis que brincam com a morte, e tenta justificá-los a partir de histórias traumáticas da infância do artista, e até o compara ao ícone do cinema norte-americano Evel Knievel, conhecido por seus saltos apoteóticos de motocicleta. Abaixo do título da matéria, “The Art-Martyr”, a revista reproduz um trecho que afirma ser Burden na atualidade uma “estrela no topo do circuito da arte corporal”, e que ele tem se valido do risco de morte para propagar sua arte.⁵⁸ De fato, é difícil folhear as principais revistas de arte dos Estados Unidos naqueles primeiros anos da década de 1970 e não esbarrar em matérias, discussões, entrevistas, fotografias e anúncios de galerias que exibiam os trabalhos de Burden. Em seu artigo, Seiberlig cita a peça “Doomed” como exemplo do furor que o artista causava no público, que segundo a autora teve na ocasião suas expectativas frustradas porque, ciente das situações costumeiramente criadas por Burden, esperara ali “por um pequeno desastre, um flerte divertido com a morte, uma cena de imolação, talvez, que trouxesse de volta à ‘vida’ todos aqueles tiros das notícias do Vietnã”.⁵⁹ Além desta, são lembradas peças como “Five Locker Piece”, de 1971, primeira ação radical de Burden, realizada como trabalho de conclusão de curso na Universidade da Califórnia, na qual o artista teria passado cinco dias dentro de um armário, e “Trans-fixed”, de 1974, quando Burden foi literalmente pregado pelas mãos no capô de um Volkswagen, gerando a *imagem de um corpo crucificado*. Deixemos a Seiberlig uma notável comparação de Burden a *práticas de martírio religioso*...

“Locker Piece” foi, com efeito, uma repetição moderna da provação de São Eusébio, que foi confinado numa cela “tão pequena que era mais curta do que seu comprimento e mais estreita que sua largura, de modo que ele se agachou e não pôde virar para o outro lado, nem esticar as pernas, nem levantar a cabeça, mas apenas mover seus ombros e cotovelos [...] São Sebastião é atingido por flechas, Burden é baleado por um 22; São Lourenço é queimado numa fogueira, Burden deita-se no fogo; São Simeão Estilita jejua no topo de um pilar, Burden jejua em uma plataforma; São Macário sofre tormentos solitários no deserto de Seete, Burden sofre tormentos solitários nas areias de Baking Baja, Califórnia.”⁶⁰

“Mas Burden não é um religioso fanático. Ele não teve nenhum treinamento da igreja...”⁶¹, diz em seguida a autora, reconhecendo não estar diante de um santo, mas de alguém que diz: “eu não sou um suicida. Eu não tenho nenhum interesse em morrer pela minha arte, porque eu quero continuar a fazendo”.⁶² A edição da revista prefere destacar em letras maiores frases como “Depois de fazer qualquer peça [...] há essa incrível sensação de que sou forte, que nada pode me machucar...”, ou “Ele insiste que quase não havia nenhuma sensação quando suas mãos foram pregadas no carro”, ou ainda “Se eu morrer numa peça, tudo bem. As pessoas são como cometas queimados...”⁶³, construindo a imagem de um artista que oscila entre um louco, um santo e uma espécie de super-homem. Em qualquer dos casos, o discurso de Burden (minimalista) e o da crítica (sensasionalista) se articulam de maneira a reforçar a imagem desse corpo heroico⁶⁴, inviolável, formulando um impregnante *dizer a verdade* sobre o *corpo sacrificado* – *asfixiado, baleado, abstinente, crucificado, exilado* – e que evoca o “real” para a arte por meio de *práticas de martírio* ou de mortificação. “Tudo que eu faço é no fundo a mesma coisa, um questionamento sobre o que é *real* – e não há resposta”, diz Burden.⁶⁵

Abaixo, duas fotografias de “Trans-fixed” reproduzidas no catálogo de Burden. A primeira delas, colorida, mostra o artista, sem camisa, com os braços abertos e as mãos presas ao capô traseiro do Fusca azul, na saída de uma garagem. Seus pés se apoiam juntos no para-choque do carro, de maneira que a imagem do Crucificado é imediatamente remetida – Burden não está com as pernas abertas. Na segunda foto, preto-e-branco, vemos as palmas das mãos do artista feridas, como as mãos do Ressuscitado. Não bastasse a primeira imagem, para que o *enunciado do sacrifício* fosse efetivo em sua tarefa de *produzir a imagem do corpo sacrificado*, seria preciso “provar” o atravessamento, literal, entre arte e vida, na imagem crística dos dois rombos na mão do artista. “Trans-fixed” é um clássico *monumento sacrificial* da história da *body art*.

2.1.3. *Flash Art* (1978): a abundância do corpo sacrificado

É curiosa a edição de fevereiro de 1978 da revista *Flash Art International*, que traz uma vasta matéria, bilíngue, intitulada “Danger in Art/Pericolo in Arte”, e onde são arrolados, a essa altura, dezenas de artistas europeus e norte-americanos que exploraram os limites do corpo ao longo da década, submetendo-o a situações de *martírio* ou de mortificação que envolviam sangria, automutilação, risco físico, etc. Figuram ali Journiac, Pane, Acconci, Oppenheim, Burden, mas também a dupla servo-germânica Marina Abramovic/Ulay, o holandês Bas Jan Ader, o checo Pter Stembera e uma porção de outros artistas que tiveram com as *poéticas do sacrifício*, muitas vezes, uma aproximação eventual, às vezes única, no embalo de uma vasta produção de *corpos sacrificados* e *monumentos sacrificiais* vivida naquela década. Àquela altura, o sacrifício enquanto *enunciado* demonstrava sua *positividade*. Levando em conta a quantidade de artistas arrolados, ele havia se constituído como uma *verdade* na ordem do discurso da performance, não sem enredar enganos, alardes e falsas deduções tecidas no entre a crítica, as obras e o modo como seus documentos circulavam nas revistas. “Danger in Art/Pericolo in Arte” reproduz, inclusive, sob o signo do sacrifício aquela foto de Joseph Beuys com o nariz sangrando que reproduzi na introdução desta tese, sem qualquer esclarecimento de que o sangue no nariz do artista foi ocasional. Além disso, a inclusão numa matéria que pretendia menos falar de performance ou de *happening* do que falar sobre o “perigo na arte” do grupo norte-americano Living Theatre e do artista francês Jean Jacques-Lebel – ambos nunca recorreram significativamente a *práticas de martírio* nem engendraram significativas *imagens de corpos sacrificados* em suas obras – reflete o modo um tanto embaralhado com que a crítica ainda abordava o tema em 1978, quando essas práticas se encontravam já em franca saturação, com artistas como Paul McCarthy e o próprio Oppenheim⁶⁶ parodiando o sacrifício.

A matéria abre com um ensaio do crítico checo Jindřich Chalupecký, intitulado “Art and Sacrifice”, um texto bastante ambíguo e eclético, no qual Chalupecký evoca James Joyce, Lautréamont, Charles Baudelaire, Antonin Artaud, Susan Sontag e teorias da religião que versam sobre a função social do sacrifício em sociedades arcaicas na tentativa de explicar o que esses artistas pretendiam martirizando seus corpos. Sua visão é a de que o artista “começa a ser entendido como se ele fosse um agnus dei, de quem o sangue derramado redime os pecados de toda a tribo”. Para o autor, esse artista não está mais interessado em criar novas obras, e sim um “novo corpo”, um corpo que não é um “corpo desértico e sozinho, mas ao invés um corpo

receptivo ao mundo e a outras pessoas – um corpo comunicando e sendo comunicado, um corpo cuja propriedade foi abdicada, *sacrificada*.”⁶⁷

Na falta de parâmetros no campo da Estética e da Crítica de Arte Moderna, parecia razoável atitudes como a de Chalupecký, de recorrer à literatura, à psicanálise, à psiquiatria, à antropologia e à teoria da religião para compreender esses *monumentos sacrificiais*. O próprio autor reconhece isso dizendo que ante a dificuldade de “classificar essas novas expressões como artísticas, nós devemos talvez nos concentrarmos em seu aspecto religioso”.⁶⁸ Mas, em defesa desses artistas, o crítico apresenta ressalvas à importação de termos científicos como sadismo, masoquismo e psicose para se referir a estes trabalhos. O uso destes termos tenderia, segundo Chalupecký, a reduzir um fenômeno que é mais denso: “[a] sociedade está doente, não o artista”.⁶⁹

Mais adiante, no entanto, o autor comete um equívoco digno de nota quando estamos investigando não apenas o emprego de *práticas de martírio* na arte, mas sobretudo o modo como, no embate com a crítica, *a imagem do corpo sacrificado* se formula e se reproduz. Logo após citar a peça “Doomed”, de Burden, Chalupecký cita, a título de comparação, o suicídio de um estudante checo, Jan Palach, que ateia fogo em seu próprio corpo em janeiro de 1969.⁷⁰ O crítico, aliás, contemporiza o teor político deste protesto, preferindo ressaltar os aspectos “religiosos”, de comoção e devoção, que o suicídio provocara junto à população de Praga. De teor político ou religioso, o fato é que não há razão para o caso ser tomado como exemplo numa matéria sobre arte e sacrifício. O que tem que ver Burden com Palach? Em que tenham pesado o sensacionalismo de um jornal local de Chicago e o frenesi do público na exibição de Burden – que sem mais Chalupecký toma como um índice de “vulgaridade” da sua obra –, qual a relação entre o trabalho de um artista numa galeria, qualquer que seja a qualidade deste trabalho, e o suicídio de um jovem estudante de economia em plena Praça de São Venceslau, sem qualquer intenção artística, tampouco antiartística? Segundo Chalupecký

[o] artista contemporâneo gostaria também muitas vezes de sair do recanto da arte, de deixar as galerias, os museus e seus públicos especializados. Ele gostaria não só de deixar de fazer objetos de arte, mas também de transformar sua própria vida em uma obra de arte e romper as convenções para se tornar ele mesmo uma testemunha de uma experiência poética. Ele gostaria de se tornar um exemplo de um homem que está em constante relação com o cosmos vivo, de onde a arte nasce.⁷¹

Um segundo ensaio publicado naquela edição da *Flash Art*, intitulado “Risk as a practice of thought” é assinado justamente por Pluchart. O crítico cita ali, numa seleção bem mais rigorosa

que a de Chalupecký, os trabalhos de Acconci, Journiac, Pane, Stembera e Burden – este último estaria, em suas palavras, “levando a arte à vertigem do suicídio”.⁷² Pluchart sustenta ali a ideia de que o gesto de colocar o corpo em risco tem para esses artistas a finalidade de “produzir pensamento”.⁷³ Em seguida, o crítico, bem ao seu feitio, divide com a estrutura social a responsabilidade pelo “perigo na arte”, mas o faz evocando os casos arquetípicos de Rimbaud, Van Gogh e Artaud. As considerações de Pluchart sobre o trabalho de Pane, creio, são estendíveis à grande maioria dos outros artistas da “arte corporal”. O jornalista afirma ali que as automutilações de Pane colocam a audiência em um “estado de desconforto que lhe permite apreender um determinado comportamento cuja causa lhe é revelada ao mesmo tempo”. Para Pluchart, Pane se maltrata “para fazer sentir que a violência é um fato cotidiano” e “mostrar o papel desempenhado por nossos impulsos nutritivos e, logo, afetivos”.⁷⁴

Essa experiência de risco, no entanto, é apenas o aspecto mais exterior – e certamente não o melhor – da responsabilidade do artista, do perigo de ser um artista (desempenhar um papel no curso do pensamento). A mais ou menos profundamente adquirida experiência da loucura e da desordem dos sentidos (Rimbaud, Van Gogh, Artaud, etc.), que toca certas tentações míticas, sublinha claramente o preço que um artista deve frequentemente pagar para conquistar uma aceitação e dobrar ideologias escravizantes.⁷⁵

Embora na história da arte não falem exemplos de “gênios” que sofreram como verdadeiros mártires para conseguirem sustentar socialmente suas ideias e obras, a comparação sensacionalista feita por Chalupecký entre Burden e um estudante que ateia fogo em seu próprio corpo, assim como a analogia de Pluchart entre Journiac, Pane, Acconci, por exemplo, e Rimbaud, Van Gogh e Artaud denunciam o embaraço da crítica à época, às voltas com uma categorização da recente “arte corporal”. “Para os românticos, um artista era um profeta e um clarividente, para os simbolistas ele era um sacerdote e um mágico, agora ele se tornou um mártir”, lembro as palavras de Chalupecký que usei de epígrafe deste capítulo. Equiparações como essas serão bastante recorrentes e indicam que na base desse *dizer a verdade* opera uma tentativa de “romantizar” o sacrifício enquanto *prática de martírio*, atribuindo ao corpo um caráter social redentor, não raro, acachapando o artista corporal na categoria (psiquiátrica) de uma personalidade doentia. De todo modo, a relação entre sacrifício e martírio, dali por diante, teria no documento, aqui entendido como *monumento sacrificial*, seu principal aliado, na medida em que foram fotografias e vídeos que permitiram, enquanto “materialidade repetível”, a *repetição* da performance do sacrifício ao longo das décadas e a produção, até hoje, de novas e novas *imagens do corpo sacrificado*.

2.2. Espelho do martírio: estudos comparativos entre “arte corporal” e religião

O filósofo francês contemporâneo Michel Onfray, em seu recente “A potência de existir”, perfaz uma verdadeira cruzada filosófica contra a permanência do platonismo como fundamento moral hegemônico na cultura ocidental. Religando, via Nietzsche, uma tradição ética e estética de exaltação do corpo sensível, imanente e radicalmente material; varrendo a história da filosofia a contrapelo de Platão, Descartes e Kant, Onfray se identifica como um hedonista – o defensor de uma “razão corporal”, existencialmente “utilitarista e pragmática”. Nesse sentido, o filósofo ataca a retórica ascética do cristianismo, aquela segundo a qual o apenas sofrimento do fiel o levaria à felicidade e a uma salvação alçada para além da vida. Onfray depreende daí uma crítica mordaz ao vanguardismo artístico e à arte contemporânea, herdeira, segundo ele, de Marcel Duchamp – para o ensaísta, os *ready-mades* do francês constituem uma prevalência da Ideia sobre as propriedades físicas da matéria.

Apesar da “arte corporal” não figurar explicitamente no ensaio de Onfray, uma passagem do texto parece deixar clara a posição do filósofo com relação às *poéticas do sacrifício* que estamos investigando. Onfray associa “happenings” e “performances” à “paixão dolorosa” e ao “sangue crístico” que constituem, para ele, traços de uma “psicopatologia da arte” em tempos de niilismo, e de uma permanência – pela via negativa – daquilo que diz ser uma “religião da Ideia”.

Dejetos corporais escatológicos – urina, excrementos –, *dejetos residuais fisiológicos* – pelos, cabelos, unhas, sangue –, *dejetos da razão pura* – glossolalias, gritos, regressões, transe, cenografias neuróticas, teatralizações psicóticas –, *dejetos do vivo* – podridão, lixo, cadáveres, vísceras, ossadas, gordura humana, próteses, latas de lixo, poeira... –, *dejetos do real icônico* – o parasita, a interferência, o rasgado, o manchado, o amassado – constituem matérias emblemáticas do niilismo da nossa época, visíveis nos *happenings* e *performances*, fotografias e vídeos faz tempo.⁷⁶

É aos anos de 1960 e de 1970 que Onfray se refere ao dizer “faz tempo”. Esses anos formam, como estamos vendo, o nascedouro da “arte corporal” e da “performance como linguagem”, mas também abrigam uma “virada performativa” (*performative turn*) mais ampla, que alcançou todo o espectro das artes e foi além dele, marcando o desbravamento de novos campos de estudo da performance nas ciências humanas em geral – na antropologia, na etnografia, na sociologia, na psicologia, nos estudos da linguagem, no estudos de gênero, de raça, etc. Segundo Erika Fischer-Lichte, essa guinada exigiu, em cada campo específico da arte, uma revisão de todos

os parâmetros estéticos e críticos constituídos até meados do século, bem como da própria racionalidade ocidental, cujos interditos em relação ao corpo, principalmente, eram postos em xeque por estes artistas e suas ações. Trata-se, sabemos, de uma “virada” indissociável da contracultura, ainda que cronologicamente anteceda o ano de 1968 e sua celebração (política) do corpo, da paz e das liberdades individuais.

Nesse contexto, a respeito de uma famosa ação da artista serva Marina Abramovic, de 1975, na qual a artista utilizou uma lâmina para cortar uma estrela em sua barriga diante da audiência, na Krinzinger Gallery, em Innsbruck, Áustria, Fischer-Lichte diz que “os espectadores não prenderam a respiração ou ficaram nauseados porque interpretaram isso como uma inscrição da violência do Estado no corpo, mas porque viram o sangue fluir e imaginaram a dor em seus próprios corpos”.⁷⁷ Para a teórica, em casos como este de “Lips of Thomas”, a materialidade da ação “dominou seus atributos semióticos”⁷⁸, provocando uma intensa oscilação na percepção do público, entre o “real” e o ficcional. Nesse caso, o espectador ficaria dividido entre imperativos *estéticos* – a contemplação e a reflexão crítica, por exemplo, sobre os aspectos formais e simbólicos evocados pela performance – e imperativos *éticos* – de uma tomada de posição e uma atitude de partilha da obra, inclusive intervindo, como aconteceu no antológico caso desta performance de Abramovic, para que a artista não fosse além.

Aquela perspectiva crítica de Onfray – em que pese o superficialismo de um ensaio capaz de versar, num único golpe, sobre história da filosofia ocidental, ética, política, amor e arte – sugere que ações como esta estariam, em qualquer caso, sob uma aliança mórbida com a episteme judaico-cristã, na medida em que põem em cena *corpos sacrificados* que exaltam o sentimento da Paixão crística e de devoção espiritual que fundam o cristianismo. Também para a pesquisadora Dawn Perlmutter, *práticas de martírio* na arte da performance remontam aos conceitos de *idolatria* e *mortificação* que constituem uma “expressão do espiritual” na arte contemporânea, mormente relacionada à religião cristã. Ao observar performances artísticas que recorrem à carne, ao sangue e à matéria abjeta corporal como urina, fezes, unha, cabelo, etc., a autora compara estes trabalhos à adoração de falsos deuses, à criação de ídolos ou a uma espécie de culto pagão condenados pela tradição cristã. Essas três condutas configuram, segundo a literatura bíblica, o pecado da *idolatria*. Assim, quando Journiac, por exemplo, “comunga” de salsichas produzidas do próprio sangue, ou quando o artista vienense Hermann Nitsch – veremos em detalhe no Capítulo 3 – encena rituais de sacrifício de animais, ou mesmo quando Abramovic mutila seu corpo numa performance, eles estariam, segundo Perlmutter,

confrontando as proscições bíblicas que interditam a auto-mutilação, abolem “rituais de sangue comunal” e julgam o “sacrifício humano e animal moralmente repugnantes”.⁷⁹

Mais específico é o conceito de *mortificação* (do Latim, *mortificare*, “por à morte”). A prática, explica a autora, diz respeito a “vários graus de violência auto-inflingida, como o jejum, a privação de sono, o auto-flagelo”, cuja meta é levar o fiel a “experimentar a união extática com Deus”.⁸⁰ Para além de uma violência, e da materialidade com que *práticas de martírio* subjulgam o corpo, a *mortificação* “simboliza” para a maioria das religiões que a empregam um profundo sentimento de morte e renascimento, que no cristianismo, particularmente, adquiriu, pelos preceitos de São Paulo, um caráter *ascético*.

As práticas referem-se a formas específicas de disciplina corporal, variando de privação de sono a formas rituais de abuso. As privações são formas de simbolizar a morte: os mortos não falam, comem, bebem ou dormem. Rituais violentos podem ser vistos como testes de resistência que servem como um rito de passagem para a idade adulta. O significado não é o ato violento, mas uma morte e um renascimento simbólicos. No cristianismo, a mortificação pode ser vista como um elemento na prática mais geral do ascetismo. O conceito é derivado do ideal paulino de participação na crucificação de Cristo, colocando à morte os desejos da carne. Esse martírio auto-imposto foi uma maneira de os cristãos recapturarem parte da intensidade abnegada da igreja primitiva.⁸¹

Paralelos, comparações. Não há, no caso da “arte corporal”, Deus, religião, nem sequer uma comunidade de adoração que justifique e garanta, assim – aos artistas, às audiências e à crítica – um domínio cultural seguro, como reconhece a própria autora ao dizer que as *mortificações* ocorrem, originalmente, “[n]o contexto dos ritos de iniciação, o ritual faz parte de uma tradição cultural estabelecida”, ao passo que esses artistas “[n]ão têm uma doutrina coletiva de crenças ou uma comunidade de crentes para apoiar seus rituais”.⁸² Nesse sentido, as *poéticas do sacrifício* “falham” enquanto ritual religioso, assim como também não encontravam, em sua origem, parâmetros históricos e críticos seguros para que fossem “lidas”. Fischer-Lichte também nos lembra a respeito de ações artísticas que põem em cena *corpos sacrificados* que, apesar da capacidade destas ações de transformarem, à semelhança de um ritual, “espectadores em atores” (*spectators into actors*⁸³), a comparação entre estas e performances de auto-flagelo em culturas arcaicas ou religiosas, enfrenta limites. Rituais tradicionais, segundo a autora, têm origem em contruções míticas e lendas que suas performances visam “reafirmar” e “ressubstanciar”. “As performances artísticas, ao contrário, procedem de construções subjetivas”⁸⁴, diz a teórica, e acabam tendo, no bojo da cultura contemporânea, um “poder

transformador” muitas vezes disruptivo e crítico com relação à própria comunidade em que se inserem.

Esses atos de auto-mutilação e autoresponsabilidade artística lembram um pouco as práticas culturais de freiras, monges, mártires, santos e também de lunáticos, que procuram imitar o auto-sacrifício de Cristo. No entanto, seria equivocado comparar as performances ou avaliá-los com base nessas práticas. Para a audiência histórica de rituais de auto-sacrifício, qualquer indignação ou desejo sádico-voyeurista foi atenuado ou transformado pelo contexto de enquadramento da cultura cristã e pelo auto-sacrifício de Jesus Cristo. A violência infligida no decorrer do evento garantia magicamente a integridade física e o bem-estar dos espectadores.⁸⁵

Mas, estamos, desde o princípio, nos movendo numa casa de espelhos, onde o sacrifício na arte é capturado imagetivamente, ou se preferirmos, na espessura de sua ordem discursiva. Então, a pergunta não é *o que são* esses *corpos sacrificados*, nem tampouco se perpetuam ou não uma longínqua tradição de ascese cristã ao promoverem *práticas de martírio* na arte, mas sim a que remontam as *imagens desses corpos sacrificados*, e como complicam, a partir de meados do século XX, tanto uma identificação de cunho religioso com a ascese de santos e mártires, como os parâmetros da crítica de arte moderna. Sem lugar, o *corpo sacrificado* não pode, de um lado, escapar para o o “real”, pois se estabelece necessariamente *na* imagem, *através* da imagem, muitas vezes, *para* a imagem; de outro, a imagem que *produz* não encontra abrigo nem na história da arte, tampouco numa história das religiões, posto que nega categorias estéticas modernamente estabelecidas e se afirma à margem, muitas vezes *contra* tradições culturais artísticas e religiosas.

Mas, o que parece haver de comum entre o martírio e a *imagem do corpo sacrificado* na arte é uma *impassibilidade* que, segundo Marla Carlson, os cristãos herdaram da filosofia estoica. “Os primeiros mártires cristãos introduziram a ideia de que Deus lhes permitiu transcender a dor inteiramente; ou seja, ser *impassível*”.⁸⁶ Carlson nos oferece uma interpretação esclarecedora ao dizer, a respeito do martírio cristão e artístico, que “[o] mártir pode estar impassível, mas o espectador sofreu. Esse era o ponto da contemplação de imagens devocionais ou do testemunho de dramáticas performances”.⁸⁷ Aqui, cabe a lembrança de que o termo “martírio”, significa “testemunho” (do grego, *marturia* ou *marturion*), para os cristãos, um testemunho, pelo sofrimento, de sua fé no Messias. O *corpo sacrificado* sob a égide do martírio e da mortificação, portanto, é um corpo que testemunha, pelo seu próprio sofrimento, senão sua fé em Deus, claro, num ideal narcísico, político, social, artístico que o move.

Segundo Brigit Ferguson, no âmbito de uma história das religiões, o sofrimento dos mártires enfrentou uma transição por volta do século XIII d.c. Se antes do cristianismo, o mártir era descrito como um alguém dotado de poderes super-humanos, como alguém capaz de não sentir dor, com o advento do cristianismo e a partir das primeiras perseguições romanas, o mártir passa a ser visto segundo a natureza humana de Cristo, alguns sendo louvados como santos justamente porque sofrem e, sofrendo, partilham da Paixão. A *impassibilidade*, ainda segundo Ferguson, é elogiada por São Tomás de Aquino em sua “Suma Ateológica”, e outros autores medievais ressaltam a “fortaleza dos mártires, isto é, sua capacidade de resistir ao sofrimento sem revelar que sofreram”.⁸⁸

Lembremos, então, o semblante atônito, resignado, de Journiac enquanto seu sangue é pulsionado naquele *monumento sacrificial* de “Messe pour un corps”; a serena expressão de Pane com as pálpebras ensanguentadas na fotografia colorida de “Psyché”; o apático Acconci sentado à mesa de um restaurante ferindo seu braço em “Rubbing Piece”; o corpo inerte, *mortificado*, de Oppenheim no lacerante banho de sol de “Reading Position for Second Degree Burn”; ou ainda a frieza *minimal* com que Burden se apresenta para levar um tiro em “Shoot” ou como aparece nos *monumentos sac;rificiais* de sua heróica crucificação em “Trans-fixed”. Ora, não é justamente uma inexpressiva “habilidade em tolerar a dor”⁸⁹ que essas *imagens de corpos sacrificados* exibem? Não seria a *impassibilidade* um traço distintivo de uma *poética do sacrifício* que remonta, na arte, a seculares *práticas de martírio*, a jogos da vida com a morte próprios do domínio religioso?

Caberia, então, voltando ao ensaio de Onfray, perguntar: a que obras ou artistas o autor está exatamente se referindo ao falar em *dejetos corporais escatológicos*, *dejetos residuais fisiológicos*, *dejetos da razão pura*, *dejetos do vivo*, *dejetos do real icônico*? A que contextos histórico-sociais esses “happenings”, essas “performances” que o filósofo guarda em mente pertencem? Onfray, creio, acaba por não enxergar em sua crítica diferenças de base entre as *práticas de martírio* que dão vez à “arte corporal” na França e nos Estados Unidos, e ao seu abundante repertório de *imagens de corpos sacrificados* na década de 1970; e, por outro lado, o *excesso* que marca, na década anterior, as *poéticas do sacrifício* engendradas, por exemplo, pelo Acionismo de Viena e seu pródigo cabedal de *monumentos sacrificiais*. Estes ostentam, no plano da imagem, *corpos sacrificados e corpos sacrificantes* decididos a reencontrar todo o sentimento extático, destrutivo e, em alguma medida, *sagrado*, que expurgaria pela ferida

social, ferida de um século que comportou duas Grandes Guerras, todas suas pulsões sexuais e criminosas reprimidas.

O nascimento da “arte corporal”, numa palavra, dá às *poéticas do sacrifício* que a antecedem, o aspecto *martirizante e mortificador* de um *corpo sacrificado impassível*, distanciando-se de “happenings”, “performances” e, particularmente, das *aktionen* levadas a cabo no contexto do Acionismo. Nestas, *corpos sacrificados e corpos sacrificantes*, ou *imagens de corpos sacrificados* e de *corpos sacrificantes*, aparecem sob o signo do *excesso*, trazendo para o centro da relação que envolve a performance e o documento, todo frenesi e ângustia de antigos ritos (coletivos) de sacrifício religioso.

2.3. Na trincheira de si: a imagem de um corpo sacrificado

Intrínseca à *art corporel* em seus primeiros anos, como vimos, essa ideia de escapar ou de atacar a representação recorrendo a práticas de imolação ou degradação do corpo, no caso de Journiac e Pane se traduz em crítica sociológica. O nascimento da *body art* e do sacrifício enquanto *martírio* nos Estados Unidos, diferentemente, se articula a um *dizer a verdade* sobre o corpo que o formula como “mera” matéria escultórica, a ser esticada, impactada, escorregada, cortada, esfregada, mordida, perfurada – *sacrificada*. Há em ambas as tendências, no entanto, um mesmo recurso à *mortificação* enquanto estratégia corporal de evocação do “real”, mas não sem deixar de constituir, a partir das ações, um intenso regime de produção da *imagem do corpo sacrificado* naquela década. Essa produção organiza o discurso artístico em *monumentos sacrificiais* que, como texto e imagem, comparam, exageram e repartem o *enunciado* do *sacrifício* no âmbito de uma história da arte da performance, via de regra, jogando com a ideologia da fotografia.

À crítica, claro, coube fecundar essas imagens, inventando os fundamentos sociológicos que dariam sustentação a essas *poéticas*, ou se restringindo a um papel de mediação entre essas obras e o público, dando voz ao próprio artista, que passa a ser o principal articulador de um discurso sobre si mesmo. Não raramente, no entanto, a crítica sensacionalizou, ecoou, distorceu e amplificou o discurso destes artistas – isso é perceptível em como Pluchart escreve e organiza nas páginas da *arTitudes* as figuras redentoras de Journiac e Pane; ou no modo como Sharp e Bare fazem da *Avalanche* um veículo isento de difusão do pensamento e das obras de artistas como Le Va, Oppenheim, Acconci; ou ainda, em como Burden se apresenta sob um retórica

“documental” e Chalupecký exagera, já em 1978, a *imagem do seu corpo sacrificado* equiparando-a a de um suicida.

Mas, de um ponto de vista historiográfico, a hipótese é a de que “arte corporal” entrincheira as *poéticas do sacrifício* advindas dos anos de 1960 no corpo do próprio artista. Afinal, foi de lá, do próprio corpo que este “auto-artista” da década de 1970, como chegou a o definir Peter Frank, disparou discursos sociais, políticos, estéticos, identitários (de raça, de classe, de gênero, etc.). Frank, aliás, compara o caráter “extrovertido, otimista e agressivamente não-conformista” da arte de vanguarda da década de 1960 com o aspecto “auto-envolvido, confessional e até narcisista” da arte da década seguinte, que segundo ele, respondia precisamente ao “espírito do tempo”.⁹⁰

Mas, uma frase de Gina Pane, “eu sou os outros” (*je suis les autres*), deixa evidente o caráter dialético da operação: o *corpo-trincheira*, esse *corpo sacrificado*, não advoga por meio de sua imagem um ensimesmamento da performance no corpo individual. Ao contrário. A *imagem do corpo sacrificado* na “arte corporal” é a imagem de qualquer corpo, do corpo de todos e de ninguém, do corpo social – do *corpo do outro*, como viria a afirmar muitos anos depois Amelia Jones, recuperando uma visão afirmativa do narcisismo na *body art*.

...o narcisismo – a exploração e a fixação do eu – *inexoravelmente* leva a uma exploração e implicação no outro: o eu se volta de dentro para fora, por assim dizer, projetando suas estruturas internas de identificação e desejo para fora. Assim, o narcisismo interconecta o eu externo e interno, bem como o self e o outro. [...] O narcisismo encenado pelos artistas do corpo é fundamentalmente intersubjetivo e ressalta a dinâmica psíquica pela qual o self/artista/obra de arte se constitui em relação ao outro/intérprete (e vice-versa).⁹¹

Foi no limite entre performance e documento, entre artista e crítica, entre *corpo sacrificado* e *imagem de corpo sacrificado*, que a “arte corporal” foi produzida enquanto prática e discurso. Seu nascimento desloca o curso das *poéticas do sacrifício* que, na década anterior, ao menos no contexto do Acionismo de Viena, eram indissociáveis de um sentimento coletivo, *excessivo*, buscado, obcessivamente, como veremos, pela *imaginação sacrificial* de Georges Bataille. Diferentemente da “arte corporal”, os *monumentos sacrificiais* produzidos por Brus, Nitsch e Muehl – e de certo modo Schwarzkogler – pouco ou nada tem que ver com as “vicissitudes do narcisismo” no contexto de uma pós-modernidade. O pano de fundo do imediato pós-guerra, o *ethos de destruição* onde nasceram e viveram os acionistas, a fortíssima influência da psicanálise sobre todos eles, tudo isso põe o Acionismo de Viena, nos anos de 1960, à distância de uma “arte corporal” associada à *mortificação* – ao auto-flagelo, à privação, à auto-indulgência.

As *poéticas do sacrifício*, enfim, nascidas sob o signo do *excesso* e produzindo centenas de *imagens de corpos sacrificados* e de *corpos sacrificantes* ao longo da década de 1960, receberão, com o nascimento da *art corporel* na França e da *body art* nos Estados Unidos, o advento das *práticas de martírio* e seu amplo leque de *monumentos sacrificiais* que, como diz Onfray, se afirmam pelo “sofrimento salvador” ou pela “dor redentora”.⁹²

*

No *segundo corte* desta tese, apresento um estudo de caso sobre o acionista vienense Günter Brus, cujos primeiros *monumentos sacrificiais* datam ainda de meados da década de 1960. Produzidos até o emblemático ano de 1970, quando o artista decide suspender os atos de automutilação, esses *monumentos* ocupam uma posição ambígua para o que começa a se delinear aqui como uma historiografia do sacrifício na arte da performance. Se Brus antevê, de um lado, as *práticas de martírio* da “arte corporal”, forjando a *imagem do seu corpo sacrificado* desde 1964, conserva, de outro, um caráter *excessivo* próprio do Acionismo de Viena – o que, ao fim e ao cabo, me permitirá identifica-lo como uma espécie de mensageiro. Do *excesso* ao *martírio*, Brus representa o elo entre dois corpos, um *corpo sacrificante*, fadado ao êxtase e à destruição, e um *corpo sacrificado*, inclinado ao ascetismo e à mortificação.

No terceiro capítulo desta tese, após este *segundo corte*, avanço finalmente sobre o conceito de sacrifício, à luz dos escritos de Bataille, reconhecendo a *estranha* posição do escritor no curso das teorias modernas do sacrifício. Ademais, toda a segunda parte da tese vai na direção da *imagem de um corpo sacrificante*, e tenta aproximar as *poéticas do sacrifício* do Acionismo – particularmente Nitsch e Muehl – da *imaginação sacrificial batailleana*.

* * *

SEGUNDO CORTE

OS MONUMENTOS SACRIFICIAIS DE GÜNTER BRUS

I

Em 1971, enquanto Chris Burden tomava um tiro no braço numa galeria da Califórnia e Gina Pane escalava descalça uma escada de lâminas em seu estúdio em Paris, o austríaco Günter Brus lançava, já em seu exílio na Alemanha, o caderno de textos e desenhos ilustrativos “Irrwisch”, um verdadeiro compêndio de imagens de perversões sexuais e corpos aberrantes. São homens pendurados em cruzes como primatas, defecando e vomitando na boca de mulheres sedentas; um pão, um seio ou a sola do pé de alguém sendo sexualmente penetrada; uma vagina de tetas de vaca sendo ordenhada; pênis duplos, pênis de duas cabeças, pênis com cabeça de lesma; um cão arrancando a mordidas um bebê sangrento de dentro da vagina de uma mulher; um cavalo com focinho de pênis, corpos *amarrados, içados, perfurados, lacerados, sangrentos, empalados*, etc. Em meio às visões apocalípticas de “Irrwisch”, uma sequência ilustra espécies de traquitanas, onde um mínimo gesto – como o voar de um passarinho – dispara ações sacrificiais que vão desde o esmagamento de genitálias (quase sempre pênis e escrotos) à perfuração de um seio feminino ou do crânio de um bebê. Esses desenhos trazem setas que indicam os movimentos previstos ou necessários para que as engenhocas sejam disparadas e as mutilações se consumam. Fadado ao *excesso, sacrificado*, o corpo humano em “Irrwisch” não tem saída.⁹³

Abaixo, reproduzo um desses desenhos. Nele, vê-se um pênis enfiado dentro de um grampeador de escritório, sobre uma mesa qualquer. À direita, há uma corda esticada, presa a uma roldana, mantendo um peso de “5Kg” elevado sobre esse grampeador. Uma faca vinda do alto da imagem está encostada à fina corda prestes a cortá-la. Sob o peso, vê-se uma seta para baixo indicando que cairá em cima do grampeador, esmagando ou grampeando o pênis. Mais duas setas indicam a direção em que o corpo masculino deverá se mover, instintivamente.

II

Uma famosa frase de Günter Brus que consta no convite do “Pop-Club”, um evento em Viena que reuniu suas obras e as de Otto Muehl, antecipa um aspecto fundamental da “arte corporal” dos anos de 1970: o próprio corpo do artista como instância última do seu fazer e o lugar material e simbólico onde a distância entre arte e vida, entre estética e ética, entre pensamento e ação deve ser remediada. Ao dizer “meu corpo é a intenção. Meu corpo é o evento. Meu corpo é o resultado”⁹⁴, Brus anunciava, ainda em janeiro de 1966, esse corpo artístico decidido a empreender uma “exploração e fixação no *self*”⁹⁵; um corpo que recorre a estratégias narcísicas para desnudar ou enfrentar aspectos políticos, sociais, filosóficos, artísticos relevantes do seu tempo. Enquanto Hermann Nitsch, em fins da década de 1960, não abdicava da tarefa de celebrar rituais misteriosos e orgíacos, e Muehl capitaneava ações grupais perversas, Brus irá preferir, ao invés do fervor coletivo, as “análises corporais” (*body analysis*)⁹⁶ que o lavariam a produzir, ao longo da década, dezenas de *monumentos sacrificiais* que exibem a recorrente *imagem do seu corpo sacrificado*.

Isso não quer dizer que tenha se isolado do ciclo acionista. Ao contrário. Seria ao lado de Muehl, dos escritores Oswald Wiener e Franz Kaltenbäck, do jovem artista Peter Weibel e de outros acionistas que Brus realizaria aquela que foi a sua mais famosa ação, e a que certamente lhe custou mais caro. “Aktion 33”, a ação realizada no célebre evento “Kunst und Revolution”, ocorrido no verão de 1968, resultaria na condenação do artista a seis meses de prisão e em seu consequente exílio na Alemanha. Tudo porque Brus, em pleno no Auditório 1 da Universidade de Viena, cortou a coxa e o peito com uma lâmina de barbear, urinou e bebeu sua urina, melou-se com as próprias fezes, provocou o próprio vômito e, principalmente, porque chegou a se masturbar cantando o hino nacional austríaco.⁹⁷ Cabe lembrar, no entanto, que mesmo estando ali lado a lado com outros acionistas, Brus agiu sozinho em seus atos ultrajantes e seu crime de vilipêndio ao símbolo nacional. Não à toa, Jörg Drews definirá Brus já em 1970 como um “ator solo”, o inventor de um “monodrama”, e irá dizer que o artista oferece, em comparação à sensualidade das ações de Muehl e de Nitsch, uma “contrapartida ascética”.⁹⁸

De fato, nem Nitsch, nem Muehl e nem mesmo Schwarzkogler produziram com tal insistência a *imagem de um corpo sacrificado*. No final da década de 1960, Nitsch seguia esviscerando carcaças de animais e banhando de sangue seus “atores passivos”. Muehl degolava gansos e galinhas em situações privadas ou em polêmicos eventos diante de audiências. Brus, diferentemente, usava lâminas de barbear para impingir contra seu próprio corpo um *corte orgânico*. A esta “autoescritura” que marca os últimos anos da obra acionista de Brus, Antonio Sustaita dá o nome de “escritura espiral”, justamente porque se volta para si mesmo, tencionando suprimir a distância entre corpo e texto (no caso, a pintura no espaço exterior) para interromper “a continuidade narrativa histórico-institucional [...] a continuidade e a causalidade que definem o corpo ocidental”.⁹⁹

Apesar da associação, em Brus mais que em qualquer outro acionista, entre arte e loucura, associação esta que unta sua obra de romantismo e elenca sua figura entre velhos “mitos” da arte, que vão de Goya a Nietzsche, de Van Gogh a Artaud, o laudo psiquiátrico do artista, requerido pelas autoridades austríacas após o escândalo na Universidade, diz que Brus “não é nem mentalmente nem emocionalmente perturbado”, enfatizando sua “maior disposição para desencadear conflitos na esfera sexual”, mas afastando a hipótese de doença mental.¹⁰⁰ Esta ligação da obra acionista de Brus à loucura é analisada e contestada por Rosemaire Brucher. A autora traça um paralelo entre o corpo do artista e uma “iconografia” da loucura que tem base tanto em documentos clínicos da história da psiquiatria como em pinturas de nomes como Egon Schiele, que exerceram reconhecida influência sobre Brus. De fato, o artista nutria-se, segundo Brucher, largamente dessa mitologia romântica que associa “desvio psíquico” (*psychic deviance*) e “superioridade criativa” (*creative superiority*). Certa apologia do Mal é, sem dúvida, um aspecto inerente não só a Brus como a todo o Acionismo de Viena, apologia esta que carrega o ciclo de uma nostalgia do *fin de siècle*, com sua positivação da imagem redentora do artista. Mas, para além de uma convincente comparação formal feita por Brucher entre a *imagem do corpo sacrificado* de Brus e fotografias de pacientes histéricos ou catatônicos, e para além do próprio Brus ter falado, por exemplo, em “posição catatônica”¹⁰¹ e ter dado, inclusive, a uma de suas ações o nome de “loucura total” (*hellen wahnsinns*), diante dos documentos de suas ações o que vemos não é o corpo de um artista mentalmente debilitado ou enfurecido a tal ponto, mas sim uma precisa “semitótica da catatonia” ou uma “iconografia do desvio mental”.¹⁰²

Basta consultar os *scripts* daquela que é considerada a ação mais radical do artista, “Zerreißprobe”, para constatar o que nos diz Brucher: que “momentos de aparente excesso são então conscientemente calculados”.¹⁰³ Qualquer atribuição da obra acionista de Brus à loucura é, portanto, comparativa – de um elogio formal ao corpo demente ou catatônico – e (bio)política – de uma resistência, pela performance do corpo “doente”, “desviante”, ao poder do Estado, da Lei e da moral burguesa. Era, afinal, contra esses que advogavam a normalidade do corpo social e davam, naquela Viena da década de 1960, “continuidade” ao trauma da Guerra, que a “loucura total” de Brus se opunha. Especulações psicológicas em torno de suas ações – o mesmo é válido para Nitsch e Muehl – só reforçam as mitologias que cercam o Acionismo e, ao fim e ao cabo, reduzem sua contestação artística a um subproduto da insanidade mental. Ainda segundo Brucher, “... mesmo nas performances radicais de Brus, a loucura permanece a guisa de um ‘como se’. [...] Brus apenas cita a insanidade, e ele o faz principalmente para o público, mesmo que às vezes ele seja capaz de propiciar ao seu público e a ele próprio uma experiência de loucura”.¹⁰⁴

III

Diferentemente de Nitsch e de Muehl, Günter Brus foi, já no ano de 1960, largamente influenciado pela *art informel*, fruto de sua amizade com o pintor suíço Alfons Schilling e de duas temporadas fora de Viena – quando conheceu, em Mallorca, na Espanha, o norte-americano Joan Merrit e sua pintura expressionista-abstrata de grande escala, e visitou, ainda no verão daquele ano, a 30ª Bienal Internacional de Veneza. As influências o fariam adentrar a década já bastante atraído pela ideia de uma pintura de ação (*action painting*), que o levasse a uma “completa e total renúncia da visão de que o centro do trabalho está na pintura”.¹⁰⁵ Em “Pup-Art”, texto de 1965, Brus lembraria que na infância já costumava pintar o próprio corpo com espinafre e farinha de sêmola, e que foi o seu pessimismo com relação à civilização que o teria feito querer ir além da pintura e “besuntar-se simultaneamente insinuando automutilações” e a empregar “esses meios para transformar seu suicídio em uma atividade substituta”.¹⁰⁶

Mas, o serviço militar obrigatório, prestado entre 1961 e 1962, e dificuldades financeiras que o levariam a trabalhar num hotel no inverno de 1963/1964, explicam, segundo Eva Badura-Triska, o porquê Brus foi, em comparação com Nitsch e Muehl, o último a dar um passo definitivo na expansão da pintura para a ação. Até a realização de “Ana”, sua primeira *aktion*, levada a cabo no apartamento de Muehl em agosto de 1964, o artista planejava técnicas inventivas – como a de pintar com as duas mãos, com as mãos e pernas atadas ou a de pintar vendado – e faria pequenos experimentos visando transformar “[o] ato de pintar em um processo que envolvia todo o corpo, liberando energias psico-físicas”.¹⁰⁷ Segundo Badura-Triska, “[t]udo isso logo o levou a sair do formato da Pintura, em direção a uma expansão desta, alcançando uma situação de ‘todo ao redor’”.¹⁰⁸

“Ana” foi realizada com o claro objetivo de produzir um filme, a cargo do cineasta Kurt Kren, além de algumas fotografias, clicadas por Siegfried Klein (Khasaq), Ludwig Hoffenreich e o próprio Muehl. Mudo, o filme apresenta uma montagem de cortes rápidos que nos permite ver pouco mais do que as engrenagens de uma bicicleta (rodas, aros, catracas, etc.) e os corpos de Brus e de sua esposa, Anni, untados nas tintas branca e preta que marcariam a obra do artista. Segundo a descrição de Cecilia Novero, na primeira parte da ação, Brus utilizou o pigmento branco para expandir a pintura para além da tela e criar um *enviroment* de aparência asséptica e hospitalar.¹⁰⁹ Num segundo momento, passou a dilapidar a tinta preta sobre os objetos e o corpo de Anni, segundo ele mesmo, “com o objetivo de criar uma ‘pintura viva’”.¹¹⁰ O próprio Brus, no entanto, confessaria sua decepção com o experimento, considerando que sua intenção original, a de superar uma técnica de pintura, era abandonada quanto mais ele sucumbia à ação de pintar, o que teria feito de “Ana”, ao final, nada mais que “um trabalho de arte abstrata na décima primeira hora!”.¹¹¹

Comecei a me dar conta de insuficiências na minha ‘partitura’ – ou, supondo que não a tinha, insuficiências na maneira com que a estava convertendo isso em uma ação concreta. Quando me dei conta disso, sucumbi a um ataque de pintar, como se um impulso interior saísse à superfície. Eu me meti em uma escada que havia caído e sobre a qual eu antes havia executado uns espasmos espantosos, e me pus a melar as paredes em um desespero elouquecido, até ficar esgotado.¹¹²

Vejamos três *monumentos sacrificiais* da ação. Nesta foto de Khasaq, Brus está em primeiro plano, sujo de tinta, olhando para Anni. A bicicleta está caída à esquerda. Atrás de Brus, é possível ver ainda Muehl segurando uma luz, com uma caneta, um pincel ou uma piteira na boca. O chão do apartamento, como se vê, foi tomado pelas tintas e Anni, ao fundo, sentada no

canto da sala, tem seu rosto coberto pelos cabelos. A modelo está nua, mas não inspira sensualidade. Devido à aparência mórbida da imagem e à tinta escura que cobre parcialmente suas pernas, temos sim a ilusão de que está ferida ou esgotada, embora viva – há tons em seu corpo. Já no *monumento sacrificial* seguinte, da mesma sequência de Khasaq, os membros da modelo parecem ainda mais “apagados” pela tinta, aperfeiçoando o *enunciado do sacrifício* do plano anterior ao nos causar agora a nítida ilusão de que o corpo de Anni está mutilado. Além disso, encostada na parede, ela agora parece desfalecida, e a ausência de Brus (e Muehl) na imagem nos deixa a impressão de que o corpo da modelo foi abandonado ali – exatamente como a bicicleta largada na sala. O cabelo continua cobrindo o seu rosto. A terceira imagem que reproduz surpreende ao nos lembrar que Brus não apenas “vitimizou” o corpo de sua esposa na ação, mas também o seu próprio corpo, esgotando-o e produzindo pela primeira vez a *imagem do corpo sacrificado* que o acompanhará durante toda a década. Nesta última fotografia, creditada ao próprio Muehl, Brus aparece envolto em trapos e encolhido no chão, aparentando um estado de total degradação ou sofrimento – não há nada de *impassível* neste corpo. Seus pés estão descalços e retesados. Badura-Triska lembra que, em comparação com os demais acionistas, Brus foi o único que nunca “apareceu apenas como diretor de cena que estipulasse e supervisionasse o trabalho dos participantes nas ações”.¹¹³

Vejamos as imagens.

Entre o descontentamento de Brus com o trabalho e a afirmação de que este foi pioneiro em ter “tencionado diretamente aquilo que depois seria chamado arte corporal”¹¹⁴, “Ana” anuncia já a pertença do austríaco a uma *poética do sacrifício* âmbigua, que conjuga *excesso* (no sentido batailleano) e *martírio*, revelando a posição estratégica que ocupariam seus *monumentos sacrificiais* no âmbito de uma história crítica daquelas poéticas. Por ora, a *imagem do corpo sacrificado* de Brus em “Ana” inspira um horror e uma histrionia em tudo diferente do repertório de imagens ascéticas que integraria a iconogra cristã e seu elenco de santos e mártires, todos tão impassíveis ao próprio sofrimento quanto convictos de sua fé. O *martírio* não é o que vemos em “Ana”, se pensarmos que ali o corpo de Brus encontra-se encolhido no chão dramaticamente, um tanto mumificado pelos trapos, e se pensarmos que o depoimento que acusa um “ataque de pintar”.

O *martírio* também não é exatamente o que veremos no conjunto de imagens que compõem as ações seguintes, “Self-painting/Self-mutilation”, produzidas entre os anos de 1964 e 1965. Agora Brus exagera a *imagem do corpo sacrificado* tomando de uma vez por todas a si mesmo como uma “pintura viva”, num viés tão *excessivo* quanto *martirizante*. O artista figura nessas imagens submerso numa tinta espessa, seu crânio e suas mãos justapostos a objetos perfuro-cortantes como uma tesoura, um machado, uma serra – Brus insistia à época em seu projeto de “se unificar com a pintura e desaparecer dentro dela”.¹¹⁵ O *primeiro monumento* sacrificial que reproduz a seguir é um retrato de Brus com a boca aberta, o pescoço esticado e os olhos fechados. Sua expressão é a de quem está gritando. Ele veste uma camisa, aberta, mas seu corpo está todo untado em tinta branca. Uma gilete adere à sua testa e a tinta seca deforma seu rosto, apagando detalhes da sua feição. Brus parece careca e há uma pequena tesoura ao lado da sua cabeça. A segunda fotografia, da mesma série, parece mais ameaçadora, didatizando a *imagem do corpo sacrificado*. Nela, Brus aparece de perfil, ainda untado em tinta, posicionando um machado contra seu crânio, agora *impassivelmente*. A terceira foto, como se resultasse desse “golpe”, traz Brus de olhos fechados, com a camisa aberta e uma linha preta se estendendo do topo do seu crânio até o baixo ventre. Seu corpo continua imerso na tinta e naquilo que parece ser uma tela ou, se preferirmos, a mesa de dissecação onde se estende o *corps* para uma espécie de anatomia – já que agora a aparência de Brus é tão impassível quanto cadavérica. Ao lado, vemos quatro giletes enfileiradas, uma tesoura, uma mão e um pé “decepados”. Os membros apresentam a mesma linha preta que vimos no corpo, dividindo-os ao meio.

brus - selbstverstümmelung (1965) wien

June 1965

Imagens como estas compõem um dos mais horripilantes inventários do *corpo sacrificado* na história da arte do século XX, e são capazes ainda hoje de impressionar audiências acostumadas com tecnologias de reprodução e manipulação da imagem que, numa era digital, parecem ir além de todos os limites. Mas, não há no inventário de “Self-painting/Self-mutilation” qualquer presunção de *elevação*. Ao contrário. Estamos muito mais próximos de um Grand Guignol, de uma estética do horror, do que de imagens da “arte corporal” onde o *corpo sacrificado* se mostra dono de um sofrimento convicto e controlado, seja à serviço de uma crítica sociológica contundente, seja quando expressa um interesse escultórico pelo corpo. Em Brus, a espessura da tinta, formando como que uma lama onde seu corpo chafurda, nos dá muito mais a impressão de que o artista se esbalda na matéria imunda do que busca, através disso, algum tipo de ascese, espiritual ou conceitual, pela via crucis do corpo. A *imagem do seu corpo sacrificado* é a imagem de um *corpo sangrando*, um *corpo mutilado*, um *corpo preso* a ferros e grampos, um *corpo ameaçado* por lâminas, pregos, serras, um *corpo aberto, destruído, cindido* por um corte, *separado* de uma mão ou de um pé. Tudo forjado à tinta, claro, sem qualquer injúria corporal ainda – em que pesem o expressivo título do trabalho e a descrição feita pelo próprio artista no catálogo da sua famosa exposição na Galerie Jung Generation, em Viena, em julho daquele ano.

Eu separei minha mão esquerda. Em algum lugar está um pé. Uma sutura no meu osso do pulso. Eu pressiono um pino de desenho na minha medula espinhal. Eu prego meu dedão do pé ao meu indicador. Público, pelos do antebraço e da cabeça estão num prato branco. Eu corto a aorta com uma lâmina de barbear (Intenso). Eu prendo um arame em meu ouvido. Eu corto minha cabeça longitudinalmente em duas metades. Eu insiro um arame farpado em minha uretra e, girando-o ligeiramente, tento cortar o nervo (autocistocopia). Eu mordo minha ferida e a chupo. Tenho tudo fotografado e visto.¹¹⁶

Reparem como o artista joga com a ideologia da fotografia ao dizer “[t]enho tudo fotografado e visto”, atribuindo, performativamente, às imagens um estatuto ontológico. Sob pressão exercida pelo diretor da galeria, Otto Stainiger, Brus realizaria na abertura da exposição uma ação semelhante, “Painting/Self-painting/Self-mutilation”, só para convidados, visando estimular um debate público com mediação de um psiquiatra e um “socialista católico”.¹¹⁷ A adaptação de um *tableau vivant* como aquele para uma ação ao vivo confirmaria para o público que as injúrias não passavam de uma técnica ilusionista de pintura corporal. Mesmo assim, o discurso de Brus e a materialidade daquela linha preta que atravessava seu corpo longitudinalmente – a mesma linha com a qual o artista fez, um dia antes da abertura da exposição, o seu famoso “Wiener Spaziergang”¹¹⁸ – levou um jornalista local, Johann Muschik,

a descrever Brus como “um homem ferido e mutilado”¹¹⁹, ajudando a forjar a *imagem do corpo sacrificado*.

IV

A linha preta que divide o corpo em dois é particularmente significativa nas “autopinturas” de Brus. Este *corte* alude, quando pensado à luz de uma estetização da loucura, ao sujeito esquizofrênico, cindido e incapaz de administrar pulsões opostas. Mas, num sentido mais amplo, ele expõe a vulnerabilidade de um corpo que é disputado cotidianamente entre o Poder (o Estado, a Lei, os dispositivos de governo e docilização dos corpos) e seus imperativos sexuais, orgânicos e libertários. Segundo Sustaita, o branco no interior do qual o corpo desaparece metaforiza a uniformidade do corpo social, submetido às tecnologias de Poder do Estado que apagavam a memória política austríaca, enquanto o preto faz o corpo reaparecer. Quer dizer, é justamente o *corte*, aqui pictórico ou apenas *óptico*, que na visão de Sustaita devolve a público o corpo social desaparecido. Mas, o autor chama atenção para um outro dado relevante: o que vemos nestas “autopinturas” de Brus é não só o *corte*, mas também a *cicatriz*. Quer dizer, a linha preta mimetiza, com seus pequenos traços horizontais, uma união de duas partes separadas, como se o artista tivesse sido costurado, reajuntado, expressão de “uma vontade unitiva, do desejo de reunir o corpo fragmentado”.¹²⁰

Nesse sentido, é contra o pensamento moderno e sua herança racionalista que Brus dirige a *imagem do seu corpo sacrificado* nesta primeira metade da década; e contra toda uma civilização ocidental fundada no *corte* que separa corpo e psique, eu e mundo, interior (*res cogito*) e exterior (*res extensa*). A soberania da Razão civilizatória, aquele *ethos de destruição* deixado pela Segunda Grande Guerra pôs às claras. Brus: “[a] história da nossa civilização é assim revelada como um processo de separação e submissão. Seu estudo é o da genealogia das lesões e cicatrizes”.¹²¹ Nessa perspectiva, se o *corte* desnuda os fundamentos dicotômicos e maniqueístas do sujeito moderno, a *cicatriz* propõe sua cura.

Este *corte* desaparece dos trabalhos de Brus em 1966, ano de virada para todo o Acionismo, com a viagem de Brus, Nitsch, Muehl, Peter Weibel e Kurt Kren a Londres para o Destruction

in Art Symposium. O intercâmbio com artistas de vanguarda de todo o mundo, precursores de *happenings* e *fluxus*, marcaria decisivamente Brus e Muehl, que, já nos preparativos da viagem, fundam o chamado *Institute for Direct Art*, visando a realização de ações colaborativas e “diretas” – no sentido mesmo de aproximar ao máximo arte e vida. Brus avança então, em suas “análises corporais”, para os limites tangíveis do próprio corpo, abandonando a tinta e a pintura em favor da ação – uma ação “total” (*totalaktion*) e uma “arte direta” (*direktkunst*). O convite para o trabalho levado a cabo por Brus e Muehl na Galeria Dvorak, meses antes da viagem a Inglaterra, já igualava os dois termos dizendo que “ação total (arte direta) é uma síntese das ações materiais de otto muehl e das auto-mutilações de günter brus”, e anunciava: “velhas formas artísticas tentam reconstruir a realidade, a ação total ocorre no interior da realidade mesma. uma ação total é uma ocorrência direta, um encontro direto entre elementos inconscientes e a realidade (material)”.¹²²

Para uma pintura que havia ganhado a totalidade do espaço e se tornado “pintura do todo ao redor” (*all-round painting*), e que havia tomado o próprio corpo vivo do artista e se tornara “pintura viva” (*living painting*), era esperado que prosseguisse sua busca por um “encontro direto” com a realidade baixando ao limite da matéria orgânica e conquistando o espaço interior do corpo. Em Londres, em sua ação solo, Brus realizaria uma espécie de conferência, ao microfone, durante a qual interromperia sua fala, mastigaria e engoliria o roteiro de fala, gritando e batendo finalmente a cabeça repetidas vezes num saco cheio de papel disposto sobre a mesa. Segundo Thomas Dreher, expondo-se então como agente e vítima de sua ação, Brus encontraria nesta ação, intitulada não à toa “Head Destruction”, um novo caminho, estritamente corporal, logo após a sua renúncia da pintura.

A ação foi fotografada por Hanns Sohm, resultando no díptico de fotografias que reproduzo abaixo – um típico *monumento sacrificial*. Na primeira imagem, vemos Brus pondo ainda o papel na boca e, na segunda, o artista com a cabeça encostada no saco. Há ainda três microfones apontados para a mesa e, na segunda imagem, um deles está notavelmente apontado para Brus, para amplificar o som do impacto. Detalhe: o *corpo sacrificado* de Brus não é aqui aquele untado de tinta ou envolto em trapos. O artista usa agora trajes cotidianos – uma camisa de botão e uma calça escura – e seu cabelo está penteado.

Alguns meses após a volta a Viena, Kren, a convite de Brus, o filma comendo, urinando e defecando, e intercala essas imagens a imagens voyerísticas de mulheres defecando ou urinando junto ao muro de um terreno. No filme mudo “20. September”, vemos o pênis e o ânus de Brus em plena função fisiológica, tudo em *close*, o que sugere um paradoxo no uso de tecnologias de reprodução por parte do artista (e dos Acionistas em geral): enquanto empregam o vídeo sem pudor, resistem a reduzir o “real” à frieza da imagem. Agressivo, o obsceno ânus de Brus defecando na tela, por exemplo, parece querer “furar” a superfície da imagem para nos chocar, ainda enquanto imagem, com a mesma materialidade de uma ação ao vivo e com a mesma aspiração ontológica de uma “arte direta”, sem mediação. “Eu falei com Kurt Kren no Art Centre sobre meu plano de me expor mijando e cagando sem qualquer manipulação excessiva, para capturar essas excreções fotograficamente”¹²³, conta Brus anos mais tarde, valendo-se da ideologia de uma captura neutra da fotografia.

Visões ontológicas aparte, dali por diante, o artista começa a encenar abjeções que afirmam, como veremos melhor, o caráter *excessivo* dessa *imagem do seu corpo sacrificado*, que o afasta do *martírio* tal como é compreendido na performance cultural religiosa de santos e mártires católicos, de ascetas hindus ou mesmo de artistas corporais da década de 1970. Essa não é uma posição fácil de sustentar, haja vista as inúmeras e relevantes vozes que arrolam Brus, especialmente esse Brus da segunda metade da década, sob a égide do martírio.¹²⁴ Mas, Novero também observa que “[a]s lesões autoinfligidas implicam mais do que a identificação de Brus com a figura do artista-mártir. [...] A cabeça raspada e o corpo nu, junto com a sua aparição em roupas íntimas femininas em várias outras análises”, diz a autora, “apontam para uma forma de masoquismo masculino – ou perversão sexual”, que procura “subverter os papéis de gênero e que, fazendo isso, através da vulnerabilidade, também formulam uma crítica do modelo heroico do artista masculino e sua arte”.¹²⁵

Vamos ao que nos mostram os dois frames de “20. September”. No primeiro, duas mulheres atrás de um muro, num terreno baldio. Uma delas parece de cócoras, urinando ou defecando, enquanto a outra parece de guarda, ao seu lado. Ambas estão olhando na direção da lente de Kren, o que revela o caráter perverso da operação – espiar sendo visto espiando. Na segunda imagem, o *close* do ânus de Brus, com as fezes saindo.

Nada mais batailleano. A imagem revela um aspecto sacrificial da obra acionista de Brus num sentido “noturno”, excremental, que lhe dera Bataille, por exemplo, em sua célebre e enigmática equivalência entre o ânus e o sol: “[o] anel solar é o ânus intacto do seu corpo adolescente, e nada há tão ofuscante que se lhe possa comparar; a não ser o Sol, e apesar de ter um ânus que é a noite”.¹²⁶ Aqui, a *imagem do corpo sacrificado* se aproxima já da *imagem de um corpo sacrificante*; um corpo que excreta e vitimiza o outro; um corpo nunca polido, limpo, “civilizado”, controlado; nunca *impassível* diante da dor e das feridas, simbólicas e materiais, que o atormentam. A *imagem desse corpo sacrificado* é cada vez mais baixa, suja, tanto mais Brus traça a mesma curva que levava Muehl, mais ou menos na mesma época, à escatologia de urinar na boca de um dos seus pupilos ou também a um *close* na defecação, muito semelhante a este, já nos idos de 1970.

V

Em fevereiro de 1968, as “análises corporais” de Brus e seu desejo de produzir uma “arte direta” desembocam em “Die Architektur des hellen Wahnsinns”, realizada em Aachen, na Alemanha, no Reiff Museum, diante de uma pequena audiência. Nas imagens, todas preto-e-brancas, vemos Brus vestir mais uma vez a camisa branca de botão e a calça escura, com as quais também esteve no escatológico filme de Kren. Antes de viajar a Aachen, teria confessado a Muehl sua hesitação em urinar e defecar em público, ao que o colega teria respondido: “[v]ocê não é mais meu amigo se voltar com a barriga e o estômago cheios e uma bexiga cheia!”¹²⁷ Brus não só urinou e defecou como utilizou uma lâmina de barbear para fazer pela primeira vez uma incisão em seu peito. Em seu descritivo da ação, o artista memora que foi acusado de infringir a lei, dizendo que não apenas “destruiu a dignidade humana, como também foi culpado de causar danos físicos, porque vários espectadores só conseguiram salvar suas gargantas na bacia do banheiro, realizando performances brilhantes e porque um espectador desmaiou”.¹²⁸ Uma matéria no jornal local desqualificou a ação dizendo ter sido, além de um *business* para Brus, uma “tentativa de simular ou mostrar processos naturais” que no Vietnã são “ocorrências cotidianas”.¹²⁹

Do *corte óptico*, cinematográfico e estético, ao *corte orgânico*, “real” e estésico.¹³⁰ A urina, as fezes, o vomito e o sangue substituíam os materiais pictóricos, e o corte no peito reproduzia no fundo a mesma imagem do homem cindido dos trabalhos anteriores, mas desta vez sob a forma de uma mutilação “real”. A ferida social austríaca agora era talhada na própria matéria que era disciplinada pelos aparatos de Poder do Estado e da Igreja em seu pacto de velação dos crimes nazistas. A passagem de um *corte óptico* a um *corte orgânico* – em todo caso *imagens de um corpo sacrificado* – será equivalente, na obra de Muehl, à passagem do pássaro de plástico destruído em “Leda mit dem Schwan”, de 1964, para o ganso “de verdade” degolado em “Oh Sensibility!”, já em 1970, como veremos. Mas, aqui, evidencia-se uma clara distinção, no âmbito dessas *poéticas do sacrifício*, entre os dois artistas: um trabalha mormente sob a égide do *autossacrifício*, fazendo do seu próprio *corpo sacrificado* um território de *excessos*. O outro trabalhará invariavelmente sacrificando, também como *excesso*, objetos e animais, nunca a si mesmo – um *corpo sacrificante*. Novero, ao comparar o trabalho de Brus e Muehl, afirma que

[a]o contrário de Muehl, que favorece atos de libertação total contra o poder, Brus exhibe em suas ações os intrincados efeitos do poder sobre o corpo moderno. Assim, Brus é um monocromo vivo e branco cindido em dois por lâminas de barbear – isto é, por aparatos de controle pictóricos, cirúrgicos e assassinos. A “linha preta” é uma ferida que viola a vida da arte e o sujeito enquanto apresenta seus efeitos. Morte e vida são separadas e suturadas juntas no cadáver artístico...¹³¹

Reproduzo, enfim, o emblemático *monumento sacrificial* de “Die Architektur des hellen Wahnsinns”, este marco para a “arte corporal”, no qual o artista, com a camisa aberta, aparece olhando para o corte em seu peito, de onde vemos o sangue minar. A lâmina pode ser vista ainda em sua mão. Brus está agora com o cabelo solto. A fotografia engana ao expor a *imagem do corpo sacrificado* do artista cortano-se *impassivelmente*. A observação do conjunto de imagens da ação é que nos mostra que, em outros momentos em Aachen, o artista esteve ajoelhado, encolhido, com o corpo retesado, tomado por um intenso frenesi. Além de ter se cortado, Brus também lambeu um ovo num prato no chão e bateu, mais uma vez, a cabeça num saco de papel.

VI

A chamada “Suma ateológica” de Georges Bataille, escrita ao longo dos anos de 1940, é composta por três livros: “A Experiência Interior”, de 1944, “O Culpado”, de 1945 e “Sobre Nietzsche”, de 1946. Segundo Fernando Scheibe, esse título “Suma ateológica” – visivelmente, uma paródia da “Suma teológica” de Santo Agostinho – é um “trabalho de luto”, não apenas por extrair todas as consequências do tema nietszcheano da “morte de Deus”, mas porque ali Bataille trabalha lutos pessoais, como o da morte da amiga Colette Peignot na casa em que moravam, em 1938, e o luto pela dissolução da comunidade *Acéphale*, na qual o escritor havia apostado todas as fichas de um projeto “de buscar o sagrado através de algum tipo de *ação*, no seio de uma comunidade de alguma maneira ainda *positiva*”.¹³² Veremos isso em detalhe mais adiante. O fato é que os três livros, escritos durante a Segunda Grande Guerra, marcam, um período de reclusão de Bataille em relação às décadas anteriores, quando esteve empenhado em sucessivos projetos coletivos, mais ou menos políticos, mais ou menos “místicos”.

É nas páginas desses três livros que Bataille nos apresenta uma crítica mordaz ao ascetismo, tanto aquele propalado, no Oriente, pelos hindus, como aquele ascetismo que, no cristianismo, associa-se à redenção pela dor, ao martírio que *eleva* o crente à Revelação e funda sua fidelidade ao Evangelho. Para um filósofo do *excesso* como Bataille – nesses livros, particularmente, um não-filósofo, pois o que está em questão neles é justamente a *contestação* de todo saber possível para se alcançar o instante fugidio de um *êxtase*, onde toda filosofia e toda linguagem é “despossuída” – a *ascese* representa um “engodo”, uma tentativa limitada de se chegar a um desnudamento total da vida humana, pois não pode abdicar, o asceta, de um projeto de “salvação” em nome do qual se “mutila”.¹³³

Em “A Experiência Interior”, Bataille diz, categoricamente: “[s]e a meta é a salvação, que se mutilem...Mas a viagem ao extremo do possível quer a liberdade de humor, a de um cavalo nunca montado”.¹³⁴ O sentido do termo “mutilação” aqui não é literal. Bataille não está se referindo, necessariamente, aos corpos abstinentes da doutrina hindu ou aos corpos martirizados na fé cristã. A mutilação a que se refere o escritor, nesse contexto, diz respeito a um “apertamento” da vida humana em sua pequenez avara, em sua devoção a Deus ou à doutrina,

ou mesmo a uma igênua devassidão. A *experiência interior* que Bataille advoga e busca relatar na escrita, *impossivelmente*, exige a “elusão dos subterfígios”¹³⁵, o despedaçamento do homem que se inclina à “noite do não-saber”¹³⁶. Nesta, não cabem deuses, enunciados, “grosseiras receitas”¹³⁷, nada que venha de fora, de “*meios exteriores*”¹³⁸ para o *salvar*. Daí ser a experiência, necessariamente, *interior* – uma “súplica sem resposta”¹³⁹ que revela ao homem sua própria condição excessiva (ilimitada, sem fundamento possível). Uma vida “mutilada” aqui é, portanto, uma vida que se engana do *excesso* que é a vida – embriaguez, orgia, êxtase, erotismo, jogo, festa, crime, vida e morte... sacrifício. Vejamos estas palavras de Bataille sobre o yoga, enquanto método asceta: “[o] *yoga*, praticado por si mesmo, não vai mais longe do que uma estética ou uma higiene. Ao passo que recorro aos mesmos meios (desnudados) *num desespero*”.¹⁴⁰

Logo se notam as bases da crítica batailleana à *ascese*. Elas não podem, por princípio, comportar o *excesso* e o *martírio* que ocupa o cerne de religiões fundadas num projeto de salvação como o cristianismo, cujo nascimento, todos sabemos, deve-se ao sofrimento admitido e redentor, primeiro, de Jesus e, depois, de milhões de cristãos que levaram sua Paixão como exemplo de virtude e prova de fé. Bataille: “[m]eu princípio contra a ascese é que o extremo é acessível por excesso, não por falta”.¹⁴¹ Nesse sentido, tudo que inspira uma *elevação* para fora da matéria, do *excesso* e de um *êxtase* que é em tudo erótico, deve ser contestado. Tudo que põe o homem num estado de perda, de *puro gasto*, sem finalidade – um estado, portanto, de sacrifício – deve ser louvado.

Em “Sobre Nietzsche” basta dizer que figura uma oposição entre *ascese* e *jogo*, onde a primeira consiste na renúncia de toda *chance* por meio de uma vida controlada e privada da “liberdade dos sentidos”.¹⁴² Sabemos ser esta no fundo a mesma oposição entre *ascese* e *erotismo*, *ascese* e *experiência interior*, *ascese* e *sacrifício* tecida em “A experiência interior”.

Se a ascese é um sacrifício, ela só o é de uma parte de nós mesmos que perdemos com vistas a salvar a outra. Mas se quisermos nos perder inteiramente: isso é possível a partir de um movimento de bacanal, de modo algum a frio. A frio, em contrapartida, é como se faz a ascese. É preciso escolher.¹⁴³

Escolher entre o que? Entre aquilo que o Bataille de “O Culpado” já admite serem “dois tipos de excesso”: um cruel, que “leva à miséria” e exige “ruinosos dispêndios”; outro de estados místicos que, até podem conduzir o homem ao *êxtase*, mas o fazem através de “maus-tratos

exercidos contra si mesmo”. Comparando o excesso do asceta ao excesso erótico, Bataille desdenha: “para renunciar aos meus hábitos eróticos, teria de inventar um novo meio de me crucificar: ele não deveria ser menos embriagante que o álcool”. Em “O Culpado”, Bataille confessa sonhar com uma “ascese sem brilho”, “sem regras”, que não estaria, portanto, “a salvo de maremotos” e de “excessos perigosos em todos os sentidos”, memorando seu pai, mais precisamente os “olhos queimados e os ossos salientes” do seu pai louco, cego e sífilítico, como um “asceta involuntário, angustiante”.¹⁴⁴

Ao estabelecer essa distinção entre um excesso asceta – que se formos mais batailleanos que o próprio Bataille não o charemos de *excesso* – e um excesso orgíaco, dionisíaco, contestador de todo saber possível – um *excesso excessivo*, por assim dizer – o escritor dessa “Suma ateológica” nos oferece uma chave para pensar uma virada que está na raiz do nascimento da “arte corporal”, virada esta na qual Günter Brus ocupa uma posição limítrofe. É preciso escolher “a via árdua, atormentada – a via do “homem inteiro”, não mutilado”¹⁴⁵, diz-nos ainda o escritor. Afinal, que homem é Brus? Um mártir que volta a lâmina contra seu próprio corpo em nome de uma “arte direta”, sem mediação? Ou um “louco total”, atraído no curso da década pelo *excesso* de uma arte decidida a ir até o *extremo do possível*, onde já não se distingue da vida? Dito de outra maneira: a que remontam, no espelho dos escritos de Bataille, os *monumentos sacrificiais* de Brus? Ao êxtase e à *experiência interior* vivida por aquele que *dramatiza* o seu próprio sacrifício? Ou à redenção individual ou coletiva que pretende aquele que se mutila e, por meio disto, domestica a experiência da mutilação?

De “Die Architektur des hellen Wahnsinns” a diante Brus emendou, ainda em Viena, uma sequência de pelo menos três ações que envolveram *cortes orgânicos*, dentre elas, a escandalosa participação em “Kunst und Revolution”. A foto abaixo é de “Strangulation”, ação privada, realizada com Anni enquanto ainda esperavam o resultado do apelo contra a sentença de prisão. Vê-se neste *monumento sacrificial* que Brus parece já ter encerrado a ação – embora Anni ainda esteja deitada e amarrada a uma porta ao fundo. O artista posa para a lente de Hoffenreich nu e olhando para nós. Há sangue em seu ombro, peito e coxa, mas é uma gota escorrendo do seu olho que chama mais atenção por lembrar uma lágrima. Aparentemente irrelevante é o cigarro em sua mão direita. É desta fotografia, aliás, que Brus produzirá, já no exílio na Alemanha, o cartaz para “Zerreißprobe”, que reproduz na sequência, sua última ação antes de arremeter completamente da performance e retornar às artes gráficas.

Aktionsraum

MÜNCHEN 15
WALTHER STR. 25
(AM GOETHEPLATZ)

TEL. 53 61 44

1

19. JUNI 1970, 20 UHR

BRUS
zerreissprobe

VII

Repararemos que a edição daquela foto para o cartaz praticamente apaga a presença de Anni ao fundo, firmando o “monodrama” de Brus, ao passo que, nos aproximando do seu sangue, *enuncia* o sacrifício. A emblemática imagem – seja na sua versão original, seja no recorte dado ao cartaz – afasta o *corpo sacrificado* de Brus tanto do *excesso* – seu rosto é quase inexpressivo, *impassível* diante do sangue que exhibe – como do *martírio* – ora, ninguém sofre fumando. Não podemos ver a mimese de um dramático arrebatamento, semelhante ao de um *autossacrifício*, tampouco a imagem de um asceta em plena *elevação* pela via da mortificação. No âmbito dessa história das *imagens do sacrifício* na arte da performance, é profundamente ambígua a obra acionista de Brus. Ela perfaz, desde os primeiros *monumentos sacrificiais* que o artista produziu, de um lado, imagens *excessivas* – a prodigalidade da tinta no espaço, o corpo exaurido por um “ataque de pintar”, o corpo colocado numa condição de *vítima*, destruída, *desumanizada*, abjeta e mutilada. Mas, de outro, a obra exhibe imagens *martirizantes* – o corpo esfarrapado, flagelado, cortando-se impassivelmente e a cabeça raspadaque vemos nestes dois *monumentos sacrificiais* de “Zerreißprobe” que reproduzo a seguir.

No primeiro, a fotografia colorida de Klaus Eschen, nos permite ver que Brus veste um cuecão branco, com uma espécie de cinta-liga vinho. Olha fixamente para baixo, talvez para o corte na coxa direita, no formato do esquadro que vemos no chão. Há, ainda no chão, duas caixas de metal e, em primeiro plano, uma tesoura. A segunda imagem, na sequência, é do artista já de costas, despido, e aparentemente exaurido pela ação, apoiado numa prateleira e cabisbaixo. Nota-se que um fio de sangue escorre da sua cabeça e um outro filete escorre pelas suas costas, repetindo a imagem do corpo cindido por uma linha de ações anteriores. Os pés, a coxa de Brus e o tecido branco que forra o chão também estão sujos de sangue.

Vejamos.

Difícil não ver no conjunto de *monumentos sacrificiais* produzidos por Brus, apesar de toda aura excessiva que o filia ao Acionismo, especialmente de 1966 em diante, aspectos de um corpo que, voltando a lâmina contra si mesmo, aproxima *sacrifício* e *martírio* – razão pela qual o artista é, não raro, posicionado como um dos fundadores da “arte corporal”. Mas, há sempre algo de uma *perda de si*, neste martírio, como se o artista buscasse, seguindo a metáfora batailleana, cavalgar um “cavalo nunca montado”. Em todo caso, Brus se manterá, no âmbito desta história das *poéticas do sacrifício*, equilibrado, no limite do sacrifício enquanto *prática de martírio*, cujos *monumentos sacrificiais* se multiplicariam na década de 1970. Se as imagens de “Head Destruction” parecem limpas em relação às de “Ana” ou “Painting/Self-painting/Self-mutilation”, e o rosto de Brus parece *impassível* naquela fotografia preto-e-branca da ação em Aachen, os gritos, grunhidos, a histeria, a encenação de uma catatonia do seu corpo, levada a ferro e fogo até a última ação, mantém Brus, certamente, mais próximo de um “teatro da crueldade” artaudiano e, como mostra Brucher e Badura-Triska, das pinturas de modernistas de um Schiele, de um Oskar Kokoschka ou Richard Gerstl, do que da asceta “arte corporal”. Com estes artistas da primeira metade do século, Brus – assim como todo o Acionismo de Viena – compartilha um “intenso escrutínio do corpo humano e as múltiplas dimensões da experiência física e psicológica”, e uma “missão de abordar realidades existenciais em termos contundentes e confrontar suas audiências com eles a fim de curar e realmente redimir suas sociedades”.¹⁴⁶

Günter Brus teria dito que se fosse além de “Zerreißprobe” iria acabar dividindo literalmente seu corpo, o que findaria na sua morte.¹⁴⁷ Essa remetida de Brus da ação no ano de 1970 é, para o nascimento da “arte corporal”, emblemática. Brus deixava, então, à *body art* norte-americana e à *art corporel* francesa a tarefa de ir além na complicação das fronteiras entre “real” e representação, arte e vida, vida e morte, ética e estética, convencido que estava a mergulhar nas imagens de “Irrwisch”, onde o sacrifício mantém-se ao nível de *scripts* ou de desenhos. Do *excesso* ao *martírio*, observar por fim o conjunto dos seus *monumentos sacrificiais* sob essa perspectiva é colocar Brus como um mensageiro – a imagem mais acabada daquele que conduz, ambigualmente, as *poéticas do sacrifício* de um tempo a outro, e tendo cumprido sua missão, regressa.

Encerro com uma foto, creditada a Khasaq, de Brus com o dedo na goela para provocar o vômito em sua “Aktion 33”. Está nu, mas de botas e meias, sobre uma cadeira posicionada na bancada do auditório. É possível ver que a audiência está, em sua maioria risonha, alguns com olhar de desdém, como se não levassem tão à sério a *imagem desse corpo sacrificado*.

NOTAS DO CAPÍTULO 2

¹ “For the romantics, an artist was a prophet and a clairvoyant, for the symbolists he was a priest and a magician, now he even became a martyr” (CHALUPECKÝ, Jindřich. Art and sacrifice. **Flash Art**, Milano, n. 80/81, p. 33–35, feb.-apr., 1978, p. 34.)

² Durante esse período a revista teve três nomes: como *arTitudes* funcionou de 1971 a 1972, somando 8 números; como *arTitudes international* foi de 1972 a 1977, contabilizando 17 números; e finalmente como *Info arTitudes* a revista funcionou até 1977, tendo 20 números publicados.

³ “L'aspect le plus récent de la révolte de l'artiste est l'art corporel, qui unit l'interrogation morale à la critique sociale, l'analyse des dominantes sociologiques à la provocation du vécu.” (PLUCHART, François. Le Corps, Matériel d'Art. **arTitudes**, Paris, v. 1. n. 1, p. 1, out., 1971.)

⁴ “Parallel Stress” é composta de duas fotos, produzidas pelo artista em maio de 1970. A foto que ilustra a capa da *arTitudes* foi tirada num cais abandonado, localizado entre as pontes do Brooklyn e de Manhattan, em Nova Iorque. O texto de Oppenheim que acompanha a obra diz que ele suportou a posição por 10 minutos, e que a fotografia foi tirada “na posição de maior tensão antes do colapso”. A segunda foto do díptico, não reproduzida na capa da revista, mostra o artista numa posição semelhante, afundado entre dois morros de terra em Long Island, também nos Estados Unidos.

⁵ Pluchart faz esta afirmação de que Journiac é “l'initiateur de l'art corporel” num artigo onde discute o trabalho do norte-americano Vito Acconci (PLUCHART, François. Les Agressions d'Acconci, **Combat**, Paris, n. 8368, p.8-9, 14 jun., 1971.)

⁶ O crítico Pierre Restany e a curadora Catherine Millet.

⁷ “La communion avec le corps, Journiac eut alors l'idée de la trouver dans l'offrande de son propre sang que tout un chacun put consommer sous forme de boudin. Semblable offrande ne pouvait se concevoir sans rituel. (...) Il y a d'une part l'action: déconcertante, brutale, totale. Ici la célébration d'un rituel dont on oublie parfois la grandeur sublime, la jubilante sérénité et, tout à côté, un amas de viande baignant dans son sang, symbole effrayant de la vie et de la mort, éternel et insondable mystère” (PLUCHART, François. Le Sang de Journiac, **Combat**, Paris, n. 7880, p. 8-9, 17 nov., 1969.)

⁸ PLUCHART, François. Le Coup de Journiac, **Combat**, Paris, n. 7678, p. 8-9, 10 mar., 1969.

⁹ “...a ouvert sur une voie incomparablement plus féconde, celle de l'art corporel.” (PLUCHART apud (MOKHTARI, Sylvie. “Avalanche”-“arTitudes”-“Interfunktionen”: 1968-1977. Trois trajectoires critiques au coeur des revues. Université Rennes 2, Haute Bretagne, 2000. Tese de Doutorado). O arquivo virtual consultado contém trechos da tese e não está paginado. Disponível em: <http://www.archivesdelacritiquedart.org/files/artitudes/172-186.pdf> Acesso em: 06/01/2017.

¹⁰ “...joue le rôle d'un médium indépendant où le dialogue avec les artistes, les débats, l'analyse et l'écriture des premiers jalons d'une histoire "particulière" peuvent exister” (Ibid., s/p.)

¹¹ “Isolant sa production critique de toute autre pensée ou de tout autre contexte, l'auteur exprime, avec le talent d'un essayiste impliqué dans le vif de l'actualité, ses attentes face à un ensemble de pratiques qu'il choisit et défend avec ferveur. Résolument à contre-courant, à la recherche d'un espace d'appréciation de l'art en dehors de la critique d'art ou de la pensée sur l'art les plus répandues, François Pluchart trouve dans la défense d'un art "marginal" et "révolutionnaire", et en particulier d'un art porté sur la réalité et ses déterminismes, le lieu d'une écriture impliquée, au ton parfois affecté parce qu'elle est littéralement l'expression d'une démarche individuelle vers l'art, comme 'vécue de l'intérieur'” (Ibid., s/p.)

¹² BARBUT, Clélia. Forms and Conceptions of Reality in French Body Art of 1970s. **OwnReality**, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, n. 10, 2015. Traduzido para o inglês por Sarah Tooth. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01254583/document> Acesso em: 02/02/2019.

¹³ “L’art n’a rien à voir avec l’esthétique. C’est un exercice critique et son efficacité est d’autant plus grande qu’il s’affronte plus ouvertement aux tares de la société.” (PLUCHART, François. Cézanne, on s’en fout!. **arTitudes**, Paris, n. 6, p. 1, avr.-mai, 1972.)

¹⁴ “...the problem is no longer the notion of beauty, but life itself.” (JOURNIAC, Michel apud BARBUT, op. cit., p. 5.)

¹⁵ Trecho inteiro: “F. Pluchart sera même ponctuellement à l’origine de certaines actions de M. Journiac, comme celle du *Chèque* ou celle du référendum du 27 avril 1970”. (MOKHTARI, op. cit., s/p.)

¹⁶ Trecho inteiro: “Le parcours artistique de Michel Journiac est exemplaire. L’être humain, il voulait le saisir, au-delà de son apparence épidermique, dans la totalité organique de ses viscères”. (PLUCHART, François. Le Piège de Michel Journiac, **Combat**, Paris, n. 7548, p.8-9, lundi 21 octobre, 1968.)

¹⁷ “...une peinture agressive, sauvagement expressionniste dans sa facture torturée et des couleurs sanguinolentes” (Ibid., loc.cit.)

¹⁸ “a présente l’artiste comme l’une des figures marquantes de son époque”. (MOKHTARI, op. cit., s/p.)

¹⁹ PLUCHART, François. La Culture passe par l’information, **Combat**, Paris, n. 7464, , p.7, lundi 15 juillet, 1968.

²⁰ PLUCHART, François. La Crucifixion de Journiac. **Combat**, Paris, n. 8374, p. 8-9, lundi 21 juin 1971.

²¹ “Rituel Pour Un Mort”, de 1976, por exemplo, é uma sequência de fotografias que mostram o artista extraindo o próprio sangue, pintando suas unhas com ele, apagando um cigarro no próprio braço e, finalmente, riscando numa pedra que lembra o formato de um caixão uma cruz. Em “Action de Corps Exclus”, de 1983, ele usaria uma barra de ferro quente para gravar um triângulo no seu braço esquerdo. Em “Cent Cinquante Poemes mis en Sang”, última ação de Journiac, ele extrairia sangue diante da audiência para cobrir 150 poemas seus, divididos em três chapas de vidro, dispostas no Centre Georges Pompidou, em Paris. Vale dizer que, para além do sacrifício, a obra de Journiac produz também, ainda nos anos de 1970, uma contundente crítica corporal às fronteiras de gênero. (Cf. DOCQUIERT, Françoise; JOURNIAC, Michel et al.. **L’action photographique**. Paris: Éditions Xavier Barral, 2017.)

²² “Cette manifestation agressive, d’une intensité parfois insoutenable, a apporté une contribution essentielle à l’art corporel et à l’art de Gina Pane, dont les travaux sont parmi les plus ouverts de cette tendance, parce qu’ils naissent d’évidences et d’impulsions biologiques” (PLUCHART, François. Les agressions biologiques de Gina Pane, **arTitudes**, n. 3, p. 9, déc. 1971 – jan. 1972.)

²³ “Escalade – Assaut d’une position au moyen d’échelles. Stratégie qui consiste à gravir les échelons. L’escalade américaine au Vietnam. Artistes – Les artistes aussi grimpent”. Fui chamado atenção para esse subtítulo da obra, pouco lembrado, pelo artigo de Janig Bégoc (Cf. BÉGOC, Janig. **La vraie image selon Gina Pane**. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l’art corporel. Communication réalisée dans le cadre de la journée d’études **Les fluides corporels dans l’art contemporain** organisée à l’INHA, Paris, 29 juin 2010. Disponível em: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/La%20vraie%20image.pdf> Acesso em: 02/02/2019.

²⁴ “Le corps énonce un discours, mais il énonce un discours qui mesure immédiatement l’action des formes, des couleurs et des déchirements de l’espace” (PLUCHART, François. L’être selon Gina Pane, **arTitudes**, n. 9-11, p. 66, avr.-juí., 1974.

²⁵ Trecho inteiro: “The ‘immediacy’ of bodily expression stems from the directness and spontaneity of the performances and their ephemeral nature: actions are original events that take place in the here and now and cannot be repeated” (BARBUT, op. cit., p. 7.)

²⁶ “The ‘language’ of the body referred to by François Pluchart relates to the progression of the performance over time – a temporality from which we cannot escape, which Gina Pane also alludes to when she says that the audience “cannot ignore” the artistic act. There is a kind of restrictive brutality in such a solicitation of the ‘real’, as seen in the role played by flesh in this type of action. Organic matter – skin, blood and flesh – was regularly utilised in the most tangible way possible. Flesh is also an important component of the documentation of these events, particularly in photographs featuring naked skin, body fluids and live tissue. We are reminded of Gina Pane’s

expression ‘a slice of life’: the ‘real’ is associated with ‘living things’, expressed in the cutting of flesh, revealing its rawest and most primal form” (Ibid., loc. cit.)

²⁷ “...une attitude qui, au-delà de l’information sur le temps présent, consiste à entamer un dialogue et à susciter une réflexion qui permet d’atteindre à une synthèse”. (PLUCHART, François. **arTitudes international**, Saint-Jeannet, n.6-8, , p. 3, déc. 1973- mar. 1974.)

²⁸ “...sont aussi largement illustrés. F. Pluchart a, à plusieurs reprises, souligné le rôle de la photographie, du film ou de la vidéo comme moyen, ou mieux encore comme “système de constat” dans la pratique des artistes de l’Art corporel. Gina Pane en livre un exemple rigoureux, dont les photographies d’actions sont largement reproduites dans la revue” (MOKHTARI, op. cit. s/p.)

²⁹ “...une supercherie et d’une falsification de l’histoire” (PLUCHART, Cézanne, on s’en fout!. **arTitudes**, Paris, n. 6, p. 1, avr-mai 1972.)

³⁰ DUPLAIX, Sophie apud BARBUT, op.cit., p. 20. [em nota]

³¹ PANE, Gina. Gina Pane talks with Barbara Smith: depoimento [setembro de 1978]. **High Performance**, New York, v. 2, n. 1, p. 16–19, mar. 1979, p. 17. Entrevista concedida a Barbara Smith.

³² “I love life and I hate pain and suffering. It gives me no pleasure. But I undergo it because I feel it’s necessary in order to reach an anesthetized society. It is but the attitude of the ordinary man I am referring to, in his struggle to satisfy desire”. (Ibid., loc. cit.)

³³ “If my performance lasts 40-50 minutes, there are maybe two or three minutes of pain but there are other things involved than pain of the body. You see, my work is like the relationship of a child to objects, like a child game [...] Not a ritual, it’s more like a game, religion doesn’t concern me.” (Ibid., loc. cit.)

³⁴ “...love as union and reconjunction of the *self* and the *other*.” (VERGINE, Lea. Bodylanguage. **Art & Artist**, New York, p. 22 – 27, set., 1974.) [grifos da autora]

³⁵ “...the unsatisfied need for a love that extends itself without limits in time – the need to be loved for what one is and for what one wants to be – the need for a kind of love that confers unlimited rights – the need for what is called primary love.” (Ibid.)

³⁶ “[t]he body – and especially so in Gina Pane’s representations – is the cause of sensation. It is more than an instrument of action...” (Ibid.)

³⁷ (PLUCHART, François. Risk as the practice of thought, **Flash Art**, Milano, n. 80/81, p. 39-40, feb.-apr., 1978, p. 40.)

³⁸ “Le Corps est devenu l’idée même du langage. Le Corps n’est plus représentation mais Transformation” (PANE apud BÉGOC, op. cit.)

³⁹ “...an alternative exhibition space”/“...in order to present the artist’s own view of his work”. (SHAP, Willoughby; BÉAR, Liza, **Avalanche**, Liza Béar Archive, 1973. Disponível em: <http://wp.lehman.edu/avalanche/wp-content/uploads/2013/10/AvaStat1973-cropped.jpg> Acesso: 29/01/2018.)

⁴⁰ “...Avalanche was an artists’ magazine.” (SHARP apud ALLEN, Gwen. **Artists’ Magazines: an alternative space for art**. Cambridge: MIT Press, 2011, p. 91.)

⁴¹ “...as a gallery without walls for art that eschewed architectural and institutional borders.” (Ibid., loc.cit.)

⁴² “[o]casionalmente, Avalanche becomes the art that it presents” (SHARP; BÉAR, op. cit.)

⁴³ Segundo Allen, a *Avalanche* atuava nessa ambiguidade entre, de um lado, a crítica dos costumes, a subversão da cultura burguesa, o *life style* da juventude de 68; de outro, a entrada da arte no circuito da mercadoria e do entretenimento, com o culto à figura do artista como *star*. As capas da *Avalanche*, a escolha em promover a cada edição um artista exibindo ali não uma de suas obras, mas um retrato do próprio artista em *close*, é o exemplo nítido de que a decisão de Sharp e Béar de “dar voz” ao discurso artístico à revelia da crítica compreendia

acomodação dessa “voz” num formato muito próximo ao das revistas comerciais que alcançavam o grande público. A capa daquela edição de estreia, em 1970, trazia ninguém menos que Joseph Beuys, provando a ambição dos editores em alçar a revista internacionalmente. (Cf. ALLEN, op. cit.)

⁴⁴ “I’m afraid we get a great deal of our exposure to art through magazines and through slides and I think this is dreadful, this is anti-art because art is a direct experience with something in the world and photography is just a rumor, a kind of pornography of art.” (ANDRE, Carl. Interviews: Carl Andre: depoimento. [dezembro de 1968], **Avalanche**, New York, n. 1, p. 18–27, Fall, 1970. Entrevista concedida a Liza Béar e Willoughby Sharp.)

⁴⁵ SHARP, Willoughby. Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Work Using the Human Body or Parts Thereof. **Avalanche**, New York, n. 1, p. 14–17, Fall, 1970.

⁴⁶ “Aesthetic considerations aside, it is not surprising that under the present repressive socio-economic situation young artists have turned to their most readily available source, themselves, for sculptural material with almost unlimited potential, capable of doing exactly what the artist wants, without the obduracy of inanimate matter. In this respect, it is significant that many of the artists under discussion have made earth works, a fact which may partially explain the emphasis on the physical manipulation of preexisting materials. Some of these artists have turned from cutting into the land to cutting into their own bodies.” (Ibid.)

⁴⁷ “Barry Le Va did a piece which consisted of running full speed into one of the museum’s walls as often as he could.” (Ibid.)

⁴⁸ (LE VA, Barry. Discussions with Barry Le Va: depoimento. [junho/agosto de 1971], **Avalanche**, New York, n.3, p. 63, Fall, 1971. Entrevista concedida a Liza Béar e Willoughby Sharp.)

⁴⁹ “Yeah, with everything I could. Sometimes I would try to block, but every part of my body ended up being used. After a while, my arms were bleeding. When I hit the wall, blood would fly onto the opposite wall. All these physical traces were left as part of the piece, skin from my elbows, sweat marks, blood [...] My body had taken so much from the impacts that my arms and legs became incredibly cramped when I rested, to the point where I was physically like a cripple.” (Ibid., loc. cit.)

⁵⁰ “No, I just had to have a few beers...” (Ibid., p. 64.)

⁵¹ A afirmação vem em nota no livro de Michael Maizels sobre o artista, “Barry Le Va: the aesthetic aftermath”: “A sugestão de que Burden sabia sobre Le Va é sustentada pelo fato de que Burden participou de uma exibição, Movimentos do Corpo, no Museu La Jolla no ano seguinte [1970], ao lado de Bruce Nauman. Nauman e Le Va já eram próximos em 1971, tendo instalado suas obras perto umas das outras no Whitney’s Anti-Illusion show em 1969. Parece fácil imaginar Nauman compartilhando a arte de Le Va com Burden.” [The suggestion that Burden knew about Le Va is supported by the fact that Burden participated in a show, Body Movements, at the La Jolla Museum the following year, alongside Bruce Nauman. Nauman and Le Va were already close by 1971, having installed their works next to each other at the Whitney’s Anti-Illusion show in 1969. It seems easy to imagine Nauman sharing Le Va’s art with Burden.] (MAIZELS, Michael. **Barry Le Va: the aesthetic aftermath**. Minneapolis: University of Minnesota, 2015, p. 187.)

⁵² “Le Va had truly become a ghostly presence, a body haunting space”. (NEMSER, Cindy. Subject-Object: Body Art. **Arts Magazine**, New York, v. 46, p. 14–17, set.-out., 1971.)

⁵³ “When using your body in this way, your best work is in direct proportion to the best you can do.” Depoimento do artista, relacionado à obra, datado de 1971. Disponível no site do artista: <http://oppenheim.stormking.org/preliminary-test.html>. Acesso em: 06/01/2017.

⁵⁴ Cf. JONES, Amelia. The body in action: Vito Acconci and the “coherent” male artistic subject. In: _____. **Body art: performing the subject**, Minneapolis: University of Minnesota, 1998, p. 103 – 150; JONES, Amelia. Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities. **Art History**, New York, v. 17. n. 4, p. 546–84, dez., 1994.

⁵⁵ “Aussi profondément qu’aucun autre artiste contemporain, Acconci a entendu que l’art n’a rien à voir avec l’esthétique, qu’il est un exercice critique dirigé contre la société à laquelle il faut montrer ses faiblesses, ses lâchetés, sa cruauté et sa veulerie et qu’il s’agit de tenter de corriger” (PLUCHART, François. Les Aggressions d’Acconci, **Combat**, Paris, n. 8368, p. 8–9, 14 jun., 1971.)

⁵⁶ “...unyielding, austere, and almost Minimalist in its rhetoric.” (BEDFORD, Christopher. *The Viral Ontology of Performance*. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. **Perform, Repeat, Record: Live Art in History**. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p. 77-87, p. 82.)

⁵⁷ Trecho inteiro: “[t]he layouts chosen for such articles and exhibition catalogues foreground the narrative generated by the conjunction of image and text, implicitly deferring to Burden as the principle authority on his work.” (Ibid., p. 81)

⁵⁸ “...top star on the Body-Art circuit” (SEIBERLING, Dorothy. *The Art-Martyr*, **New York Magazine**, New York, p. 48–66, 24 may, 1976, p. 48.)

⁵⁹ “...for a little disaster, a fun flirtation with death, na immolation scene, maybe, that would bring all those Vietnam News shots back to ‘life’.” (Ibid., p. 50.)

⁶⁰ “The Locker Piece was, in effect, a modern rerun of the ordeal of St. Eusebius, who was confined to a cell “so small that it was shorter than his length and narrower than his breadth, so that he lye crouched, and could not turn to the other side, nor stretch his legs, nor raise his head, but could move only his shoulders and elbows [...] St. Sebastian is shot by arrows, Burden is shot by a .22; St. Lawrence is grilled over a fire, Burden lies down on a fire; St. Simeon Stylites fasts atop a pillar, Burden fasts on a platform; St. Macarius suffers lonely torments in the desert of Seete, Burden suffers lonely torments on the baking sands of Baja California” (Ibid.. p. 53-55.)

⁶¹ “But Burden is no religious fanatic. He has had no church training...” (Ibid., p. 55.)

⁶² “I’m not suicidal. I have no interest in dying for my art, because I want to keep on making it” (BURDEN apud SEIBERLING, op. cit., p. 52.)

⁶³ “After I do any piece [...] there’s this incredible feeling that I’m strong, that nothing can harm me...” / “He insists there was hardly any sensation when his hands were nailed to the car” / “If I die in a piece, that’s okay. People are like comets get burned out...” (Ibid., passim.)

⁶⁴ CLOTHIER, Peter. Chris Burden: The Artist as Hero, **Flash Art**, Milano, n. 94/95, p. 49–50, jan.–feb., 1980.

⁶⁵ “Everythig I do is really the same thing, an inquiry into what’s *real* – and there’s no answer.” (BURDEN apud SEIBERLING, op. cit.) [grifo meu]

⁶⁶ Recordo aqui, por exemplo, o vídeo “Mittens”, que mostra a filha de Oppenheim, Chandra, então com de 6 anos, flagelando-se em tom lúdico, com duas sandálias, durante mais de 4 minutos. Pertencente a uma série de vídeos que o artista produziu à época que retratam sua relação com seus filhos, este vídeo em particular, de 1974, adquire no bojo de uma rápida história da *body art* um tom paródico, autocrítico, onde o artista parece revisar aquele que foi um dos discursos hegemônicos de sua geração.

⁶⁷ “...deserted and lonely body, but rather one that is receptive to the world and to other people – a body communicating and being communicated to, a body whose ownership has been give up, sacrificed.” (CHALUPECKÝ, 1978, p. 34.) [grifo meu]

⁶⁸ “As we are not successful in classifying these new expressions as artistic, we should perhaps concentrate on their religious aspect.” (Ibid, loc. cit.)

⁶⁹ Ibid, loc. cit.

⁷⁰ O crítico se equivoca quanto à data do evento, dizendo ter sido em 1968.

⁷¹ “The contemporary artist would also often like to come out from the enclosure of art, to leave the galleries, the museums and their specialized audiences. He would like not only to stop making art objects but also to transform his own life into a work of art and to break the conventions in order to become himself a witness of a poetic experience. He would like to become an example of man who is in constant relationship with the living cosmos, from which art begins.” (Ibid, loc. cit.)

⁷² “Chris Burden has taken art to the verge of suicide.” (PLUCHART, **Flash Art**, 1978, p. 40.)

⁷³ Ibid., p. 39.

⁷⁴ “The wounds, burnings, lacerations of blood vessels, and biological disorder the artist inflicts on herself reveal and generate on the rebound in the spectator’s mind a state of discomfort that allows him to apprehend a certain behavior whose cause is at the same time revealed to him. Gina Pane ill-treats herself in order to make one feel that violence is a daily fact, a way of denying both man and life, just as it is proved by torture, war, road accidents, or deportation because of one’s beliefs, etc. on another level, she swallows rotten meat, laps milk like a dog, licks splinters of glass mixed with mint and milk to show the role played by our nutritional and therefore affective impulses.” (Ibid., p. 40.)

⁷⁵ “This experience of risk, though, is just the most outward aspect – and certainly not its best – of the artist’s responsibility, of the danger of being an artist (to play a role in the course of thought). The more or less deeply acquired experience of folly and of disorder of the senses (Rimbaud, Van Gogh, Artaud, etc.) which touches certain mythical temptations, clearly underlines the price an artist must often pay in order to steal an assent and to bend enslaving ideologies” (Ibid., loc. cit.)

⁷⁶ ONFRAY, Michel. **A Potência do Existir**: Manifesto Hedonista. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 88. [grifos do autor]

⁷⁷ “...the spectators did not hold their breath or feel nauseous because they interpreted this as a inscription of state violence onto the body but because they saw blood flowing and imagined the pain on their own bodies” (FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008. p. 18.)

⁷⁸ “...dominated their semiotic attributes” (Ibid. loc.cit.)

⁷⁹ “communal blood rituals” / “human and animal sacrifice morally repugnant” (PERLMUTTER, Dawn. The art of idolatry: Violent Expressions of the Spiritual in Contemporary Performance Art. In: MAZURE, Eric Michael (ed.). **Art and the Religious Impulse**, Londre: Bookneel University Press, 2002, p. 130.)

⁸⁰ [t]his included various degrees of self-inflicted violence, such as fasting, sleep deprivation, self-flagellation”, e “[t]he goal of this self-infliction of pain was to experience ecstatic union with God” (Ibid., p. 133.)

⁸¹ “The practices refer to specific forms of bodily discipline, ranging from sleep deprivation to ritual forms of abuse. Deprivations are ways of symbolizing death: the dead do not speak, eat, drink, or sleep. Violent rituals can be seen as endurance tests that serve as a rite of passage into adulthood. The significance is not the violent act but a symbolic death and rebirth. In Christianity mortification can be seen as an element in the more general practice of asceticism. The concept is derived from the Pauline ideal of participation in the crucifixion of Christ by putting to death the desires of the flesh. This self-imposed martyrdom was a way that Christians could recapture some of the self-sacrificing intensity of the early church”. (Ibid. loc. cit.)

⁸² When mortification occurs in the context of initiation rites, the ritual is part of an established cultural tradition. But artists do not have a collective doctrine of beliefs or a community of believers to support their rituals.” (Ibid. p. 136.)

⁸³ FISCHER-LICHTE, 2008, passim.

⁸⁴ “The artist’s performances, on the contrary, proceed from subjective constructions” (FISCHER-LICHTE, Erika. **The Show and the Gaze of Theatre**: A European Perspective Studies in Theatre History and Culture. Iowa City: University of Iowa Press, 1997, p. 251.)

⁸⁵ “These acts of artistic self-mutilation and self-endangerment are somewhat reminiscent of cultural practices of nuns, monks, martyrs, saints, and also lunatics, that seek to emulate the self-sacrifice of Christ. However, it would be misguided to equate the performances with or assess them on the basis of these practices. For the historical audience of self-sacrificial rituals, any outrage or sadistic-voyeuristic lust was attenuated or transformed by the framing context of Christian culture and the self-sacrifice of Jesus Christ. The violence inflicted in the course of the event magically guaranteed the physical integrity and well-being of the spectators.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 91.)

⁸⁶ “Early Christian martyrs introduced the idea that God enabled them to transcend pain entirely; that is, to be *impassible*” (CARLSON, Marla. **Performing bodies in pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2010, p. 42.) [grifo da autora]

⁸⁷ “The martyr might be impassible, but the spectator suffered. That was the point of contemplating devotional images or watching dramatic performances” (Ibid., p. 43.)

⁸⁸ “martyrs’ fortitude, that is, their ability to withstand suffering without revealing that they suffered” (FERGUSON, Brigit G. The Pleasure of Martyrdom, **Mirabilia**: electronic journal of antiquity and middle ages, n. 18, p. 116-136, jan.-jun., 2014.)

⁸⁹ “...ability to tolerate pain” (CARLSON, 2010, p. 42.)

⁹⁰ FRANK, Peter. Auto-art: Self-indulgent? And how!, **ARTNews**, New York, p. 43–48, set., 1976.

⁹¹ “As I have suggested, narcissism — the exploration of and fixation on the self — *inexorably* leads to an exploration of and implication in the other: the self turns itself inside out, as it were, projecting its internal structures of identification and desire outward. Thus, narcissism interconnects the external and internal self as well as self and the other. [...]The narcissism enacted by body artists is fundamentally intersubjective and highlights the psychic dynamic by which self/artist/artwork is constituted in relation to other/interpreter (and vice versa) (JONES, 1998, p. 46 e 47.)

⁹² ONFRAY, 2010, p. 88.

⁹³ BRUS, Günter. **Irrwisch**. Klagenfurt und Wien: Ritter Verlag, 2000.

⁹⁴ “My body is the intention. My body is the event. My body is the result”. (BRUS apud GREEN, Malcolm (ed.). **Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler**: Writings of the Vienna Actionists. London: Atlas Press, 1999. p. 40.)

⁹⁵ “... exploration of and fixation on the self”. (JONES, 1998, p. 46.) [grifo meu]

⁹⁶ O conceito é central para Brus e é desenvolvido, principalmente, na segunda metade da década de 1960. (Cf. BRUS apud GREEN, op. cit., p. 68.)

⁹⁷ As descrições dessa ação variam consideravelmente, gerando equívocos e mistificações. Considero a descrição feita por Philip Ursprung uma das mais acuradas. (Cf. URSPRUNG, Philip. Catholic Tastes: Hurting and Healing the Body in Viennese Actionism in the 1960s. In: JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew. **Performing the Body/Performing the Text**, p. 129 – 142, London: Taylor & Francis, 2005, p. 130.)

⁹⁸ “sole actor” / “monodrama” / “ascetic counterpart” (DREWS apud GREEN, op. cit., p. 74.)

⁹⁹ “...la continuidad narrativa histórico-institucional [...] la continuidad y la causalidade que definen al cuerpo occidental” (SUSTAITA, Antonio. Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un processo de alteridad corporal tradicional em paseo vienés y locura total de Günter Brus, **EN-CLAVES del pensamiento**, año VI, n. 12, p. 67-86., julio-diciembre 2012, p. 86.)

¹⁰⁰ “...is neither mentally nor emotionally disturbed” / “heightened readiness to trigger conflicts in the sexual sphere” (GROSS; QUATEMBER apud GREEN, op. cit., p. 64.)

¹⁰¹ “catatonic position” (BRUS apud GREEN, op.cit., p 27.)

¹⁰² “semiotics of catatonia”/ “iconography of mental deviance” (BRUCHER, Rosemaire. Clinical Pictures: on the relationship of art and madness in the works of Egon Schiele and Günter Brus. In: BADURA-TRISKA, Eva. **Body, Psyche, and Taboo**: Vienna Actionism and Early Vienna Modernism. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2016, p. 51 – 58, p. 56.)

¹⁰³ “moments of seeming excess are thus consciously calculated” (Ibid. p., 57.)

¹⁰⁴ “...even in Brus's radical performances, lunacy remains in the ‘as-if’ mode. [...] Brus merely cites insanity, and he does so mainly for his audience, even if he is sometimes able to make his public and himself experience of madness”. (Ibid., p. 57.)

¹⁰⁵ “[c]omplete and total renunciation of the view that the centre of the work lies within the painting” (BRUS, Günter apud SESERKO-OSTROGONAC, Tatjana. **Viennese Actionism: Total Art and the Social Unconscious**. University of Western Australia, 2010, p. 84 e 85, 138f. Tese de Mestrado.)

¹⁰⁶ “he besmears himself simultaneously hinting at self-mutilations [...] and uses these means to transform his suicide into a substitute activity”. (BRUS apud GREEN, op. cit., p. 35.)

¹⁰⁷ “The act of painting into a process that involved the whole body, allowing psycho-physical energies” (BADURA-TRISKA, Eva. The Expansion of painting: from panel painting to action. In: BADURA-TRISKA, Eva; KLOCKER, Hubert. *Vienna Actionism: art and upheaval in 1960’s Vienna*. Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2012, p. 31 – 95, p. 52.)

¹⁰⁸ “All this soon led him to step out of the Picture format, towards an expansion of painting achieving an ‘all-around’ situation...” (Ibid., p. 54.)

¹⁰⁹ NOVERO, Cecilia. Painful Painting and Brutal Ecstasy: The Material Actions of Günter Brus and Otto Muehl. **Seminar: A Journal of Germanic Studies**, Toronto, v. 43, n. 4, p. 453 – 468, November, 2007.)

¹¹⁰ “...with the aim of creating a ‘living painting’” (BRUS apud GREEN, op. cit., p. 27.)

¹¹¹ “...an abstract art work at the eleventh hour! (Ibid., loc. cit.)

¹¹² “I began to notice shortcomings in my ‘score’ – or, assuming it had none, shortcomings in the way I was translating it into concrete action. When I realised this, I succumbed to a fit of painting as if some inner drive were breaking through. I jammed myself inside a step-ladder that had toppled over, on which I had earlier performed the most appalling jerks, and smeared the walls in frantic despair – to the point of exhaustion. (Ibid., loc. cit.)

¹¹³ “...appeared merely as stage director who stipulated and oversaw the work of participants in actions” (BADURA-TRISKA, op. cit., p. 52.)

¹¹⁴ “...aimed directly at what later came to be called ‘body art’”. (BRUS apud GREEN, op. cit., p. 27.)

¹¹⁵ “...become one with the picture and disappear into the picture”. (Ibid., p. 29.)

¹¹⁶ “I dismember my left hand. Somewhere lies a foot. A suture on my wrist-joint bone. I press a drawing-pin into my spinal cord. I nail my large toe to my forefinger. Public, underarm and head hairs lie on a white plate. I slit open the aorta with a razor-blade (Smart). I slam a wire-tack into my ear. I split my head lengthwise into two halves. I insert a barbed wire into my urethra and by turning it slightly try to cut the nerve (autoscystoscopy). I bite open my pimple and suck on it. I have everything photographed and viewed” (BRUS, Günter. Artist’s statement. In: KLOCKER, Hubert (org.). **Viennese Actionism/Wiener Aktionismus 1960-1971**. Traduzido para o inglês por Keith Hartley, Camilla Neilson e Werner Robitsch. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1989, p. 118.)

¹¹⁷ Cf. HUMMEL, Julius; PARCERISAS, Pilar. *Accionismo Vienés: Günter Brus Otto Muehl Hermann Nitsch Rudolf Schwarzkogler*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008, p. 433; SESERKO-OSTROGONAC, 2010, p. 92.

¹¹⁸ “Spaziergang” é uma das mais significativas e polêmicas ações de Günter Brus, quando caminhou pelas ruas de Viena como uma “pinura viva”. Para uma visão crítica da documentação fotográfica referente a esta ação, particularmente, ver o trabalho de Mechtild Widrich. (Cf. WIDRICH, Mechtild. *The Informative Public of Performance: A Study of Viennese Actionism 1965–1970*, **TDR: The Drama Review**, New York, v. 57, n. 1, p. 137 – 151, Spring, 2013.)

¹¹⁹ “...an injured and mutilated man.” (MUSCHIK apud SESERKO-OSTROGONAC, op. cit., p. 84-85.)

¹²⁰ “una voluntad unitiva, del deseo de reunir el cuerpo fragmentado” (SUSTAITA, op. cit. p., 81.)

¹²¹ “L’histoire de notre civilisation se révèle être ainsi celle d’un processus de séparation et de soumission. Son étude est celle de la généalogie des blessures et de cicatrices”. (BRUS apud SUSTAITA, p. 83. [rodapé do texto, nota 55.])

¹²² “total action (direct art) is a synthesis of otto muehl’s material actions and günter brus’s self-mutilations” / “old art forms attempt to reconstruct reality, total action occurs within reality itself. a total action is a direct occurrence, a direct encounter between unconscious elements and reality (material)” (BRUS; MUEHL apud GREEN, op. cit., p. 41.)

¹²³ “I spoke to Kurt Kren in the Art Centre about my plan to demonstrate peeing and shitting without any excessive lead-up, to capture these excretions photographically...” (BRUS apud GREEN, op. cit., p. 52.)

¹²⁴ Karola Kraus, por exemplo, diretora do Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) afirma que os acionistas de Viena, de modo geral, “podem adotar o comportamento de sacerdotes, xamãs ou curandeiros ou se colocar como mártires. [In this sense, they may adopt the the bearing of priests, shamans, or healers or cast themselves as martyrs] (KRAUS, Karola. Preface. In: BADURA-TRISKA, Eva. 2016, p. 7.)

¹²⁵ “...the self-inflicted injuries imply more than the identification of Brus with the figure of the artist-martyr [...] Brus’s shaved head and naked body, along with his appearance in women’s underwear in several other analyses” diz a autora, “point to a form of male masochism – or sexual perversion – that involves at least an attempted subversion of gender roles and that, in doing so, through vulnerability, also constitutes a critique of the heroic model of the male artist and his art.” (NOVERO, op. cit., p. 460.)

¹²⁶ “L’anneau solaire est l’anus intact de son corps à dix-huit ans auquel rien d’aussi aveuglant ne peut être comparé à l’exception du soleil, bien que l’anus soit la nuit” (BATAILLE, Georges. L’anus solaire. In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo I, p. 81 – 86, Paris: Gallimard, 1970-1988.) [grifos do autor]

¹²⁷ “You’re no longer my friend if you return with a full belly and guts and a full bladder!” (MUEHL apud GREEN, op. cit., p. 53)

¹²⁸ “Obviously I had not only ravaged human dignity, but I also guilty of causing bodily harm because several spectators only manage to save their rising gorges for the basins of toilet by putting in brilliant sprinting performances, and because one spectator had fainted”. (BRUS apud GREEN, loc. cit.)

¹²⁹ “...attempted to simulate or show natural processes” / “everyday occurrence” (SPECTATORS turned white - viennese artist simulated the origins of life apud GREEN, op. cit., p. 54.)

¹³⁰ Essa distinção entre *corte óptico* (ou estético) e *corte orgânico* (ou estésico) reaparecerá em detalhes no Capítulo 4.

¹³¹ “Unlike Muehl, who favours acts of total liberation against power, Brus displays in his actions the intricate effects of power on the modern body. Thus Brus is a living, white monochrome slit in two by means of razor blades – that is, by painterly, surgical, and murdering apparatuses of control. The “black line” is a wound that violates the life of art and the subject while presenting its effects. Death and life are both separated and sutured together in the artistic corpse...” (NOVERO, op. cit., p. 462.)

¹³² SCHEIBE, Fernando. “Por trás do universo não há nada”. In: BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de “Método de meditação” e “Postscriptum” 1953. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 12.

¹³³ BATAILLE, 2016, p. 54.

¹³⁴ Ibid., p. 55.

¹³⁵ Ibid. p. 44.

¹³⁶ Ibid. p. 59.

¹³⁷ Ibid., p. 47.

¹³⁸ Ibid. p. 43.

¹³⁹ Ibid. p. 44.

¹⁴⁰ Ibid. p. 47. [grifos do autor]

¹⁴¹ Ibid. p. 54.

¹⁴² BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche:** vontade de chance. Seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

¹⁴³ BATAILLE, 2016, p. 55.

¹⁴⁴ BATAILLE, Georges. **O Culpado:** seguido de Aleluia. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 43 e 85.

¹⁴⁵ BATAILLE, 2016, p. 56.

¹⁴⁶ “intense scrutiny of the human body and the manifold dimensions of physical as well as psychological experience”, e a “mission to address existential realities in blunt terms and confront their audiences with them in order to heal and indeed redeem their societies” (BADURA-TRISKA, The Fruits of Repression. In: _____, 2016, p. 9-23, p. 11.)

¹⁴⁷ SESERKO-OSTROGONAC, op. cit., p. 95.

PARTE II

CORPO SACRIFICANTE

PREÂMBULO DESTRUTIVISMO: SOB O SIGNO DO EXCESSO

Uma fotografia da famosa obra “Homage to New York”, do artista suíço Jean Tinguely, mostra uma enorme máquina, feita com rodas de bicicleta, pedaços de ferro, madeira e papel. Vê-se no alto dessa máquina uma grande esfera cinza e no centro da imagem uma fumaça branca se espalhando – o que nos leva a crer que a engenhoca estava, no instante da foto, em pleno funcionamento. Tinguely levou cerca de três semanas para produzir essa que foi sua mais famosa escultura autodestrutiva e ela levaria só 27 minutos para se desfazer em pleno jardim de esculturas do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a 17 de março de 1960.

Em 1961, a artista francesa Niki Saint Phalle foi fotografada empunhando uma pistola contra as lentes de Harry Shunk e Janos Kender. Na foto, a artista parece risonha, talvez porque esteja com um olho fechado e o outro mirando a arma contra nós. Saint Phalle veste uma camisa de botão aberta e tem o cabelo assanhado, valorizando certo aspecto viril de sua figura. Esta poderia ser uma foto qualquer, despretenciosa, tivesse a artista ficado bastante conhecida à época pela sua famosa série de ações “Tirs”, na qual utilizava armas de fogo para disparar contra suas próprias pinturas.

Uma terceira foto refere-se a “130 km à l’heure”, um dos nove eventos realizados pelo artista alemão Wolf Vostell em Wuppertal, em 1963. Vê-se aí um carro atravessado na linha do trem, enquanto o comboio ao fundo parece se aproximar. A fotografia nos leva a crer que, dentro de alguns segundos, o trem se chocará desastrosamente com o automóvel. Na linha ao lado, um homem de sobretudo caminha aparentemente tranquilo, como se ignorasse o eminente choque. Não sei se se trata de Vostell.

A quarta e última imagem traz o artista norte-americano Raphael Montañez Ortiz destruindo, a machadadas um piano em seu estúdio em Nova Iorque, em 1967. Vemos as teclas arrebatadas, seus estilhaços brancos no ar, a lâmina da ferramenta no instante exato em que atinge o instrumento – ao fundo, outro fotógrafo está posicionado para o clique. A expressão de Ortiz é um tanto serena, apesar dos joelhos arqueados e da firmeza com que segura, com as duas mãos, o machado. “Henny Penny Piano Destruction” não foi a primeira tampouco a última ocasião em que o artista destruiria um piano. Em 1966, durante o DIAS (Destruction in Art Symposium), em Londres, ele havia destruído outros três.

Bem, estas quatro imagens repõem as *poéticas do sacrifício* investigadas até aqui sob uma outra perspectiva. De início, já nos deparamos com uma fotografia na qual não vemos sequer um corpo humano, de modo que seria questionável, para alguns, a pertença da imagem de “Homage to New York” a uma história dessas poéticas, estando elas limitadas a uma “arte corporal”. Já a segunda, a terceira e a quarta imagem apresentam corpos humanos – embora na terceira, a de Vostell, o corpo pareça ignorar a “obra” ou figurar ali casualmente. Mas, as imagens de Saint Phalle e de Ortiz, em particular, exibem muito claramente corpos em ação. Elas parecem, no entanto, significativamente diferentes daquele repertório de *imagens de corpos sacrificados* que apresentamos na primeira parte desta tese, na medida em que é contra nós que Saint Phalle empunha sua arma e que Ortiz figura em sua imagem em pleno ato de destruir um piano com um machado – se vale a comparação, lembremos da imagem do machado que Brus posicionava contra a própria cabeça, reproduzida no *segundo corte* desta tese.

Se o *corpo sacrificante* se ausenta nas imagens produzidas por Tinguely e por Vostell, ele é por certo um pressuposto da imagem – no primeiro caso, ele foi o construtor de uma obra “autodestrutiva”, e no segundo ele abandonou um veículo à linha do trem. No caso de “Homage to New York”, o *corpo sacrificante* produziu uma obra de aparência industrial que, uma vez acionada, se destruiu diante da audiência, incorporando ao objeto de arte uma notável dimensão de tempo. No caso de “130 km à l’heure”, de Vostell, o *corpo sacrificante* forjou, por meio do emprego deliberado da fotografia, a imagem de um desastre envolvendo dois imponentes produtos do capitalismo industrial, um trem e um carro – desastre que, aliás, somos obrigados a *imaginar*, afinal, a foto não exhibe o choque, mas o seu imediato *antes*.

As quatro fotografias, em que pesem diferenças e até contradições, se inserem no contexto de uma radical transformação vivida na metade do século XX dos parâmetros que definiam, modernamente, o objeto de arte, ao exibirem *processos*, particularmente processos *destrutivos*, ao invés de obras acabadas. Em qualquer dos casos, estamos lidando com o desmonte de categorias estéticas que pautavam o valor da obra de arte nos aspectos puramente formais que, ao fim e ao cabo, a encerravam enquanto produto, um produto que, durável, poderia ser inserido no circuito de museus, galerias, etc., à maneira de uma mercadoria. Fora das categorias de análise também estava, à época, a possibilidade de uma participação, física ou subjetiva, das audiências na elaboração deste objeto enquanto “obra”, já que seus atributos estéticos o definiam *per se*. Em qualquer dos quatro casos, estamos lidando, primordialmente, como disse

RoseLee Goldberg a respeito da “arte da performance”, com a “história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas...”¹

Bem, que as quatro imagens *enunciam*, cada qual à sua maneira, a *destruição* como prática artística, parece claro. Mas, para nós, que estamos investigando o modo como artistas do passado aproximaram as documentações de suas performances de antigos rituais de sacrifício, cabe a pergunta: o que essas quatro imagens têm de *sacrificiais*? Como elas podem ser lidas como *monumentos sacrificiais* se não há, em nenhuma delas, o aspecto sangrento, arriscado ou degradante do corpo que costumamos emprestar ao termo? Qual a relação, finalmente, entre *sacrifício* e *destruição*, ou entre a *imagem de um corpo sacrificante* e a imagem de um corpo – mesmo ausente, pressuposto – que destrói objetos em contextos artísticos? Numa palavra, como “Homage to New York”, uma fotografia que remete à série “Tirs”, “130 km à l’heure” e “Henny Penny Piano Destruction” participam de uma *poética do sacrifício*?

*

Entre fins dos anos de 1950 e o início da década seguinte, artistas de diversas nacionalidades teorizavam a respeito o emprego de práticas *destrutivas* na criação de suas obras, assumindo para a arte não apenas a tarefa de elaborar simbolicamente os traumas vividos na Segunda Guerra – da qual muitos desses artistas foram vítimas diretas ou indiretas –, como também de responder eticamente a um mundo bipolarizado, sob constante ameaça nuclear. Estamos, lembremos, no auge da Guerra Fria, quando a famosa Crise dos Mísseis de Cuba, em 1962, colocaria o mundo sob alerta de um aniquilamento da vida no planeta. De 1962, aliás, data o manifesto de Rapha Ortiz intitulado “Destructivism”, onde o artista afirma que uma arte que recorre à destruição engendra um tipo de “sacrifício simbólico que libera alguém do peso da culpa, do medo e da angústia”. Há aí, para Ortiz, uma função psicológica de manter a “integridade do inconsciente”, posta à prova por artistas que utilizam “processos que são inerentes à vida inconsciente profunda, processos que necessariamente produzirão uma regressão ao caos e à destruição”.²

Dois anos antes, vale dizer, em novembro de 1959, o artista e ativista alemão Gustav Metzger havia publicado em Londres seu texto “Auto-Destructive Art”, no qual ressaltava o “processo de desintegração” de obras de arte, avisando que “pinturas, esculturas e construções autodestrutivas têm um tempo de vida que varia de poucos instantes a vinte anos”³ – o que ao fim e ao cabo, demonstra como uma arte “autodestrutiva” é uma arte mancomunada com a efemeridade da vida e da morte, com o instante de uma consumação total que, logo veremos, tem tudo a ver com pensamento do escritor francês Georges Bataille. Em março do ano seguinte, no que já chamou de “Manifesto Auto-Destructive Art”, Metzger associaria mais claramente essa tendência ao contexto social ameaçador da Guerra Fria, acusando “a imensa capacidade produtiva, o caos do capitalismo e do comunismo soviético, a coexistência de excedente e fome; o aumento do estoque de armas nucleares”⁴ de inspirarem a *destruição* de objetos na arte.

Metzger seria uma das figuras mais significativas na produção de uma *imagem do corpo sacrificante*, não apenas pelo pioneirismo de suas ideias e ações, mas porque caberia a ele conceber e organizar, com o poeta John Sharkey, aquele que foi, certamente, o momento mais relevante do “destrutivismo” naquela década. Como o próprio nome aponta, o DIAS (Destruction in Art Symposium) foi um “simpósio” ocorrido em setembro de 1966, em Londres, no qual artistas e teóricos de diversas partes do mundo articularam um discurso interdisciplinar sobre a destruição na ARTE (arquitetura, cinema, teatro, artes plásticas, *happenings*, etc.), na SOCIEDADE (poluição atmosférica, vandalismo criativo, guerra, etc.) e na CIÊNCIA (Biologia, Economia, Psicologia, Sociologia, etc.).⁵ Ao mesmo tempo, DIAS foi uma mostra bastante eclética de ações e obras decididas a, num espelho da vida política, social e psíquica do homem moderno, *destruir e sacrificar*.

O evento reuniu cerca de cinquenta artistas e poetas, de dez nacionalidades diferentes, pioneiros em Happenings, Fluxus e Poesia Concreta. Seu convite, no entanto, sobescrito por Metzger e por um amplo comitê organizador, era estendido a todos que usam a “*destruição real de materiais* como parte de sua técnica”.⁶ Dezenas de artistas e intelectuais que não puderam viajar a Londres enviaram colaborações, entre textos teóricos e obras a serem expostas. Entre os presentes, o norte-americano Al Hansen, o espanhol Juan Hidalgo, a japonesa Yoko Ono, o brasileiro Pro-Diaz, o canadense Robin Page, além de Ortiz, Vostell e cinco artistas vienenses

– além de Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl, o cineasta Kurt Kren e Peter Weibel, então apenas com 19 anos.

Kristine Stiles é uma das principais responsáveis pela memória deste simpósio que juntou artistas e intelectuais interessados no “uso da destruição como um modo de resistência à violência psicológica, social e política”.⁷ Para ela, o “destrutivismo” vai muito além de uma “técnica”, questionando “não apenas o status do objeto, mas também a função e o papel do artista”.⁸ É por esta razão que, segundo a pesquisadora, a destruição na arte, da qual DIAS foi um ponto apoteótico, não configura um “movimento”, mas uma atitude, “um processo e um modo de proceder”, refletindo mais que uma estética ou um método, uma “posição ética que compreende diversas práticas que investigam os engolimentos(?) da cultura terminal”.⁹ Stiles explica ainda que “destruição *na* arte” (*destruction-in-art*), como assinala o nome do evento, não é o mesmo que “destruição *da* arte” (*destruction-of-art*), mesmo que boa parte das obras e ações apresentadas ali terminassem por destruir obras ou utensílios empregados como objetos artísticos. A pesquisadora insiste numa dialética entre destruição e criação, vastamente esquecida por uma tradição estética que associa prontamente “criação” e “beleza”. Segundo Stiles, “destruição-na-arte” aponta, formalmente, para a introdução de processos destrutivos na feitura do objeto ou do evento artístico, e conceitualmente, para uma análise da destruição não só na arte, mas na vida em geral. “Os artistas DIAS eram uma antena senciante da sociedade que, com consciência altamente cultivada, reagiram rapidamente ao *ethos* do período pós-Segunda Guerra Mundial e construíram”, diz a autora, “uma *imagem* de algumas das experiências mais problemáticas da arte em nosso tempo.”¹⁰

*

Stiles apresenta o interessante conceito de “DIAS affect” – um modo de transmissão cultural da “destruição na arte” que nasce em fins dos anos de 1950 e se estende pelas décadas seguintes – cavalcando, como tenho dito, *imagens de corpos sacrificantes* ou *monumentos sacrificiais* para se proliferar ao longo da história da arte e gerar um impacto internacional no desenvolvimento de um “certo gênero de auto-expressividade violenta na performance art”.¹¹ Para a autora, a maneira como os Acionistas de Viena, por exemplo, “expuseram e

confrontaram o efeito traumático na psique da história profundamente destrutiva da cultura e da religião ocidentais, forneceu o modelo estético para os artistas representarem a dor e o sofrimento em termos cada vez mais violentos”¹².

Mas, em 1979, quando começou a pesquisa que resultaria em sua tese “The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Social Project of Event-Structured Art”, de 1987, o Simpósio havia sido praticamente apagado da história. Stiles explica que a emergência do Minimalismo e da Arte Conceitual na segunda metade da década de 1960 apresentou novos rumos para a arte de ação, a tal ponto que eventos como este, que abusavam de procedimentos destrutivos para questionar “a sensualidade das formas objetivas e despir a amnésia sedutora e o esquecimento traumático incorporados na estética formal”¹³, foram subestimados. Nesse sentido, a pesquisadora aponta uma interessante oposição: de um lado, o Minimalismo e a Arte Conceitual, que esteiam o nascimento da “arte corporal” nos Estados Unidos; de outro, a denúncia do projeto humanista que marcou uma expressiva tradição no século XX, da qual participaram tanto o Acionismo de Viena como Bataille.

O Minimalismo e alguns de seus apologistas não responderam nem explicaram tais necessidades. Embora a Arte Conceitual tenha alcançado o desmonte mais concreto e sistemático das instituições artísticas convencionais, o DIAS foi seu rude arauto. Explodindo e incendiando formas convencionais de representação, desmantelando a linguagem, separando o corpo irregular do esqueleto “para preparar um corpo e um extrato de alma” – como Brus insistiu – DIAS ecoou a denúncia histórica do projeto humanista já engajado por Lautréamont, Nietzsche, Jarry, Dada, Artaud, surrealismo e Bataille.¹⁴

Chegamos, com esta observação a autora, a um ponto crucial para a hipótese que norteia esta tese. Na virada dos anos de 1960 para 1970, o *corpo sacrificante*, a imagem de um corpo *sob o signo do excesso*, corpo filiado a uma herança moderna que atacava o projeto humanista recorrendo a procedimentos destrutivos ou catárticos, foi sendo suplantado pela *imagem do corpo sacrificado* posta à luz pela “arte corporal” e suas *práticas de martírio*. Mas, a noção de “DIAS-effect” descrita por Stiles nos lembra que, em todo caso, trata-se de modos de *repetição* e *reperformance* do sacrifício sobre o corpo histórico da *performance art*. O *corpo sacrificante* é um corpo que age na produção de *monumentos sacrificiais* que, tal como os corpos da “arte corporal”, complicam *visões ontológicas* que relegam o documento a um subproduto da performance ou, se preferirmos, que ignoram o papel *positivo* da imagem do corpo na história das *poéticas do sacrifício*.

Essa outra *poética do sacrifício*, visível nos quatro *monumentos sacrificiais* aqui reproduzidos, enquanto “arte destrutiva” ou “estética da destruição”¹⁵ também contou desde sua origem, claro, com a cumplicidade entre teóricos e artistas, cumplicidade esta que ajudaria a produzir ao longo da década de 1960 a *imagem de um corpo que sacrifica*, para, no espelho do seu *ethos*, destruir ou exprimir, não sem ironia, “a magnífica qualidade própria do efêmero”.¹⁶

*

Se na primeira parte desta tese adiamos a questão do que *é*, ou pelo menos de *como estamos entendendo* o sacrifício no bojo desta tese, a seguir pretendo finalmente dar sentido ao termo, refletindo como o sacrifício é, para Bataille, a experiência de uma exposição do homem à revelação de uma *ferida que fere* – uma *ferida sagrada*. É à luz de Bataille, afinal, ou como direi mais adiante, de sua *imaginação sacrificial*, que chegaremos à *imagem desse corpo sacrificante* como um corpo nascido dos estertores da Guerra, da herança interrompida das vanguardas¹⁷ – particularmente, do surrealismo –, da filosofia e da literatura de *fin de siècle*, da *art informel* e do “legado de Jackson Pollock”¹⁸, da difusão da psicanálise e seu interesse científico nas pulsões inconscientes que movem o homem, social e individual, para a destruição.¹⁹ Este é um corpo que, diferentemente do *corpo sacrificado*, dirige o sacrifício à objetos, a animais ou a “Figura humana”, e os *monumentos sacrificiais* que produz aludem a um sentimento *excessivo*, muito próximo àquilo que obsedou Bataille na imagem de sacrifício arcaicos, fazendo-o observar em diversas outras atividades do homem moderno, inclusive na arte, reminiscências de um dado “espírito do sacrifício”.

Trata-se, no entanto, de uma operação tão *destrutiva* quanto *sagrada*, esta que Bataille sai à cata na modernidade, na medida em que, se autêntica, ela põe a vida *interior* do homem em questão. Em que consiste e qual é a intrínseca relação que estabelece o *sacrifício* com a *destruição* e o *sagrado*, é a questão que guia o capítulo a seguir, *cortado* por um estudo sobre os *monumentos sacrificiais* de Hermann Nitsch.

* * *

NOTAS DO PREÂMBULO DA PARTE II

¹ GOLDBERG, RoseLee. **Arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. IX. (Prefácio)

² “...symbolic sacrifice that releases one from the weight of guilt, fear, and anguish.” / “...maintain unconscious integrity” / “...processes which are inherent in the deep unconscious life, processes which will necessarily produce a regression into chaos and destruction”. (ORTIZ, Rafael Montanez. **Destructivism**: a manifesto by Rafael Montañez Ortiz, 1962. **Rafael Montañez Ortiz**: Years of the Warrior 1960, Years of the Psyche, New York: El Museo del Barrio, 1988.)

³ “Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a life time varying from a few moments to twenty years” (METZGER, Gustav. **Auto-Destructive Art** (1959). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art**: A Sourcebook of Artists’ Writings. Los Angeles: University of California Press, 2012, p. 401.)

⁴ “The immense productive capacity, the chaos of capitalismo and of Soviet communism, the co-existence of surplus and starvation; the increasing stock-piling of nuclear weapons...” (Ibid., p. 402.)

⁵ Ver anúncio do evento. (Cf. MILLAUTZ, Manuel. **Desctruction in Art Symposium**. In: BADURA-TRISKA, Eva; KLOCKER, Hubert. **Vienna Actionism**: art and upheaval in 1960’s Vienna. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, p. 167–169, p. 168.)

⁶ “...actual destruction of materials as part of their technique”. (Ibid. loc.cit.) [grifos do original]

⁷ “...use of destruction as a mode of resistance to psychological, social, and political violence” (STILES, Kristine. **The Story of the Destruction in Art Symposium and the “DIAS affect”**. In: BREITWIESER, Sabina Breitwieser (ed.) **Gustav Metzger**. *Geschichte Geschichte Vienna & Ostfildern-Ruit*: Generali Foundation and Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 41-65.)

⁸ “...not only the status of the object, but the function and role of the artist as well” (STILES, Kristine. **The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Cultural Project of Event-Structured Live Art**, Berkeley: University of California, 1987, p. 640. Tese de Doutorado)

⁹ “...a process and a way of proceeding” / “...ethical position comprised of diverse practices that investigate the engulfments of terminal culture”. (STILES, Kristine. **Thresholds of Control: Destruction Art and Teminal Culture. Ars Electronica**: Facing the Future, A Survey of Two Decades, Cambridge: MIT Press, 2000, p. 1.)

¹⁰ “...the DIAS artists were a society’s sentient antennae who, with highly cultivated consciousness, quickly responded to the ethos of the post-World War II period and constructed an image of some of the most problematic experiences of art in our time. (STILES, Kristine. **Synopsis of Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance**. In: GREENBERG, Jeffrey (ed.), **The Act**, New York, v.1, n. 2, p. 22-31, 1987, p. 30.) [grifo meu]

¹¹ “...a certain genre of violent self-expressivity in performance art”. (STILES, **The Story of the Destruction in Art Symposium**. In: BREITWIESER, 2005.)

¹² “The ways in which the Viennese artists courageously exposed and confronted the traumatic effect on the psyche of the profoundly destructive history of western culture and religion provided *the* aesthetic model for artists to represent pain and suffering in ever more violent terms”. (Ibid., loc. cit.) [grifo da autora]

¹³ “...the sensuality of objective forms and strip away the seductive amnesia and traumatic forgetting embodied in formal aesthetics” (Ibid. loc. cit.)

¹⁴ “Minimal Art and some of its apologists have neither answered to, nor accounted for, such necessities. Although Conceptual Art achieved the most concrete and systematic disassembly of conventional art institutions, DIAS was its rude herald. Blowing up and burning down conventional forms of representation, dismantling language, paring

the lumpy body from the skeleton ‘to brew a body and soul extract’ - as Brus insisted – DIAS echoed the historical denunciation of the humanist project already engaged by Lautréamont, Nietzsche, Jarry, Dada, Artaud, Surrealism, and Bataille”. (Ibid. loc. cit.)

¹⁵ O termo é do psicanalista Aldo Pellegrini que escreveu a respeito de uma exposição feita em Buenos Aires chamada “Arte Destructiva”: “...siendo el hombre materia destruible, la idea de la propia destrucción condiciona una sensación de horror en torno a la palabra” / “Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados”. (PELLEGRINI, Aldo. Fundamentos para una estética de la destrucción, **Revista Que**, Buenos Aires, ano 1. n. 1, 1928.)

¹⁶ “...la magnífica calidad propia de lo efímero”. (PELLEGRINI, op. cit. loc. cit.)

¹⁷ Em seu famoso Manifesto Futurista, o poeta Filippo Tommaso Marinetti escreve: “[q]ueremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária. (MARINETTI, Filippo. O Manifesto Futurista. In: BERNARDINI, Aurora F. (org). **O Futurismo Italiano**: manifestos. São Paulo: Perspectiva, 1980) O surrealista Luis Buñuel, por sua vez, relembra em suas memórias que no Surrealismo “[t]odos sentiram um certo impulso destrutivo, que para mim foi ainda mais forte que o impulso criativo. A ideia de incendiar um museu, por exemplo, sempre pareceu mais atraente do que a abertura de um centro cultural” [“all felt a certain destructive impulse, that for me has been even stronger than the creative urge. The idea of burning down a museum, for instance, has always seemed more enticing than the opening of a cultural center”] (BUÑUEL, Luis. **My Last Sigh**. Tradução para o inglês de Abigail Israel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 107.) Quanto aos dadaístas, basta lembrar que Duchamp enviou à sua irmã, Suzanne Duchamp e o esposo Jean Crotti, em 1918, um livro de geometria com a instrução de que fosse pendurado do lado de fora da janela para que as forças da natureza apagassem e arrancassem suas páginas. A obra foi intitulada “Unhappy Readymade”.

¹⁸ Referência ao clássico texto escrito por Allan Kaprow. (Cf. KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60 – 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 37 - 45.)

¹⁹ Sobre a influência da psicanálise sobre o Acionismo de Viena, particularmente, ver o artigo de Rosemarie Brucher. (Cf. BRUCHER, Rosemarie. Abreaction, Catharsis, Healing: impact-aesthetic concepts in Vienna Actionism. In: BADURA-TRISKA; KLOCKER, 2000, p. 36.)

CAPÍTULO 3 A FERIDA SAGRADA: SACRIFÍCIO E DESTRUIÇÃO

A vida clara e tépida que emana de seus seios atrai e mantém meus olhos tanto quanto o sangue escorrendo vermelho de uma ferida: imagino [riscado: penso na ferida de um touro de *corrida*, penso também na aspereza de um fogo de enxofre, azulado e sufocante na noite.] um touro de *corrida*, o ombro e a perna escorrendo sangue.¹

Georges Bataille

3.1. Manuel Granero, sacrifícios astecas e *lingchi*: no panteão do sacrifício de Georges Bataille

1) Madri, 8 de maio de 1922. A capa do *La Correspondencia de España* estampa a foto de um toureiro no instante em que é arremessado por um touro. Manuel Granero de Vall, jovem ídolo da tauromaquia espanhola, dá uma pirueta no ar. O golpe de “Poca-Pena”, quinto touro da tarde, descrito pela matéria como um “touro manso”, feriu a coxa direita do rapaz. O toureiro estará dali a alguns segundos rendido, junto à barreira de proteção onde “Poca-Pena” lhe golpeará sucessivas vezes. Em seu golpe fatal, a fera penetrará o chifre esquerdo no olho direito do toureiro. O chifre avançará pela fossa cerebral média de Manuelito, fraturando seu crânio. Segundo o laudo emitido na enfermaria da Plaza de Toros, os médicos puderam apenas “despir o cadáver, que estenderam sobre a mesa de operações, coberto com um lençol, e logo fizeram a sutura das grandes lesões no rosto, no pescoço e cabeça, cobrindo assim a massa encefálica que saía pela órbita direita”.² A matéria no tabloide exhibe ainda uma foto do corpo de Granero estendido na enfermaria, uma foto do seu velório e mais dois desenhos que ilustram a ferida em seu rosto. Em Valencia, cidade natal de Manuelito, milhares de pessoas acompanharam o cortejo fúnebre que conduziu o corpo do toureiro pelas ruas da cidade.

2) O relato a seguir é do frei Bernardino de Sahagún, em sua “La Historia General de las Cosas de Nueva España”, escrita alguns anos após a conquista na América Central e a destruição do império asteca pelas tropas de Córtes. O trecho, intitulado “EXCLAMAÇÃO

DO AUTOR”, vem ao final do capítulo XX do Livro Segundo, após uma detalhada descrição dos sacrifícios humanos feitos no México entre os anos de 1300 e 1500.

Não creio que haja coração tão duro que, ouvindo uma crueldade tão desumana, e mais que bestial e diabólica como a que acima está posta, não seja tocado e caia em lágrimas, horror e espanto; e é certamente uma coisa lamentável e horrível ver que a nossa natureza humana tem sido capaz de tanta baixez de degradação e opróbrio, que os pais por sugestão do diabo, matam e comem seus filhos (sem pensar que não fizeram nenhuma ofensa), mas antes acreditando que nisso eles prestavam um grande serviço a seus deuses. A culpa por essa cegueira tão cruel que recaía sobre essas crianças infelizes não deve ser tanto atribuída à crueldade dos pais, que derramavam muitas lágrimas e o faziam com grande dor em seu coração, quanto ao mais cruel ódio do nosso antigo inimigo satanás, que com astúcia muito maligna os persuadiu a um feito tão infernal. Ó Senhor Deus, faça justiça a este inimigo cruel que nos faz tanto mal e deseja nos fazer! Tire dele, Senhor, todo o poder de prejudicar.³

A grande maioria das vítimas dos sacrifícios astecas era de prisioneiros de guerra. Não raro, segundo Sahagún, para que suas lágrimas trouxessem a chuva, “grande quantidade de crianças [os astecas] matavam a cada ano [...] e depois de mortos os cozinhavam e comiam...”.⁴ Para algumas ocasiões, um jovem de beleza incontestável era escolhido e preparado durante um ano inteiro. A vítima era, durante o período de consagração, tratada como se fosse o próprio Deus. Na festa destinada ao seu sacrifício, faziam-no lutar, tocar flauta, dançar e beber até ser encaminhado para o alto de uma pirâmide. Enquanto subia, destruía a cada degrau uma de suas flautas. Uma vez no topo da pirâmide, quatro sacrificantes o seguravam enquanto o sacerdote, empunhando uma pedra afiadíssima, golpeava o seu peito abrindo ali uma ferida, pela qual arrancava o seu coração, oferecendo-o, ainda palpitante, ao Sol. O corpo desfalecido da vítima era rolado escadaria abaixo. Sua carne cozida e comida pelos sacerdotes que, eventualmente, também arrancavam sua pele e a vestiam. Os astecas acreditavam que a sobrevivência do Sol, *Tonatiuh*, dependia diretamente de seus suntuosos sacrifícios.

3) Beijing, 10 de abril de 1905. Populares se amontoam para testemunhar o *lingchi*, uma técnica de tortura, execução e humilhação usada por imperadores chineses para punir autores de crimes hediondos. A execução de Fou Tchou-Li, um guarda mongol acusado de assassinar um príncipe da Mongólia, será uma das últimas na China – a condenação será abolida no país apenas duas semanas depois. Fou-tchou-li é trazido por seus algozes. Despido, é amarrado a um mastro. Dão-lhe de beber um caldo com ópio, com o qual também untam o seu corpo, de modo que seus membros ficam adormecidos. Em seguida, um dos algozes empunha uma faca e fere a superfície de um peito do condenado. Em seguida, do outro peito. O público em volta procura o melhor ângulo para ver serem decepados os braços e parte das pernas. No *lingchi*,

ou “tortura dos cem pedaços”, ou ainda “morte lenta” (*slow death*), era preciso aliar força e técnica para não apressar a morte da vítima. Quando piedosos ou subornados pela família do condenado, os carrascos cortavam de imediato a garganta ou davam uma estocada no coração da vítima, encurtando seu sofrimento. Não é o caso de Fou-tchou-li, que está ainda vivo, embebido em sangue, quando é fotografado por soldados francêss. Sob efeito do ópio, o condenado olha para o alto, parece projetar-se para fora de si, faltando à sua própria morte.

*

Os três relatos ocupam um lugar privilegiado no pensamento do escritor Georges Bataille, particularmente, no modo como articula as noções de *sacrifício* e *sagrado*. Bataille era apenas um estudante de 25 anos e estava em Madri para uma temporada de estudos na École des Hautes Études Hispaniques quando assistiu à fatídica corrida de touros. A morte de Granero marcaria o escritor a tal ponto que ele levaria o episódio ao seu livro de estreia, o autobiográfico “História do Olho”, publicado em 1928. Sob o pseudônimo de Lord Auch, Bataille narra ali as aventuras de Simone, uma adolescente cheia de obsessões sexuais que, entre outras travessuras, se excita em “quebrar ovos com o cu”. Num dos trechos, ao lado dos seus comparsas, Sir Edmond e o narrador, a adolescente senta sobre um prato com colhões frescos de um touro, enquanto assiste, das arquibancadas, à morte de Manuelito. Mais adiante no relato, Simone estrangulará um padre numa sacristia de Sevilla enquanto transa com ele, e pedirá a Sir Edmond que arranque o olho do morto para que ela o introduza na genitália. Sobre a cena, é o próprio Bataille quem reconhece que “se havia inventado que se o arrancava o olho ao sacerdote morto, era porque havia visto que uma chifrada de touro havia arrancado o olho do matador”.⁵

Há, certamente, algo de trágico na morte de uma jovem promessa da tauromaquia espanhola em plena arena, mas não exatamente de *sacrificial*. Michel Leiris, é bem verdade, aproxima a tauromaquia e o sacrifício, porém sua aproximação é no sentido de que o touro joga o papel da vítima, cabendo ao toureiro a tarefa – arriscada, vale dizer – de “oficiante” do rito.⁶ A chifrada no olho de Granero escapa ao rito pela introdução de um radical “infortúnio”, que inverte os papéis tragicamente. Vale lembrar, ainda, que não houve, por parte daquela

comunidade adoradora da tauromaquia, a intenção de sacrificar o seu ídolo senão o touro, o que naquela ocasião, digamos, deu errado.

Não menos impressionante para Bataille foi a leitura dos relatos de Sahagún. Nesse caso, estamos rigorosamente diante de um sacrifício, no sentido antropológico, como veremos a seguir. A matança acontecia no bojo de um ritual religioso, onde seres humanos eram “presenteados” às divindades segundo o sistema de crenças daquele povo. Bataille se serviria daqueles relatos para tecer um franco elogio à suntuosidade do império asteca, em comparação ao propalado brilhantismo intelectual da civilização maia, não apenas por ser a cidade asteca “o mais gotejante dos abatedouros de homens”, mas também por ser uma espécie de Veneza, exuberante com seus canais, passarelas e “os mais belos jardins de flores”. Em “L’Amérique disparu”, de 1928, Bataille afirma que “a morte, para os astecas, não era nada”, era um “charme”, pelo qual nutriam um “gosto excessivo”.⁷ Anos mais tarde, em 1949, o escritor voltaria a citar os relatos do Frei em “A Parte Maldita”, para falar da sociedade asteca como uma sociedade de *consumação*, cujas obras mais importantes “eram inúteis”, como as suntuosas pirâmides que serviam à imolação. “Sua preocupação em *sacrificar* não era menor que a nossa em *trabalhar*”⁸, diz Bataille. No póstumo “Teoria da Religião”, ele diria ainda que “La Historia General de las Cosas de Nueva España” é “o documento mais autorizado e mais detalhado que temos sobre os aspectos terríveis do sacrifício”.⁹

Mas, é claro, do sacrifício asteca não houve da parte de Bataille testemunho senão a obtenção de documentos históricos, tanto dos relatos do Frei como do *Codex Vaticanus 3738* – a ilustração que o autor reproduziria em 1930 nas páginas da revista *Documents*, junto ao artigo de Roger Hervé, e quase dez anos depois em seu próprio artigo, “Le Sacré”. Neste último, vale notar, Bataille reproduziria também a foto de um toureiro de pé, ante o touro que acabara de matar, com uma legenda onde afirma que a tourada “representa, por causa de sua ordem ritual e seu caráter trágico, uma forma similar a antigos jogos sagrados”.¹⁰ De todo modo, é uma visão bastante obtusa do sacrifício pré-colombiano que Bataille empresta tanto aos relatos de Sahagún quando às imagens do *Codex*, ressaltando o aspecto inútil, “improdutivo”, do ritual.

Finalmente, no caso do *lingchi*, estamos diante de um castigo, de um rito punitivo, não de um sacrifício propriamente dito. O sacrifício, veremos, é antropológicamente caracterizado por um mecanismo de *substituição*, no qual a violência é desviada para uma vítima inocente (*sagrada* ou *consagrada*) com fins preventivos, expiatórios, curativos, purificadores, etc.

Nesse caso, a violência perpetrada pelo império chinês contra o condenado caracteriza já um sistema penal. Monopolizando a vingança para interromper o seu ciclo devastador, o Império agia precisamente sobre o culpado, punindo-o. Bataille, no entanto, não hesitaria em dar às fotografias do suplício de Fou-tchou-li mais uma vez uma *estranha* visão, ressaltando nelas algo de um *êxtase* e de um arrebatamento típico de um sacrifício ou de uma conjunção erótica.

Foi Adrian Borel – psicanalista do escritor, o mesmo que lhe incentivara à escritura de “História do Olho” – quem lhe confiou, por volta de 1925, as quatro fotografias que Bataille guardaria por 36 anos, publicando-as apenas em seu último livro, “Les larmes d’Eros”, de 1961. Já em “O Culpado”, de 1944, o escritor havia confessado a obsessão nutrida pela “imagem” que mostra o carrasco chinês “trabalhando no corte da perna da vítima à altura do joelho: a vítima amarrada ao poste, de olhos esbugalhados, a cabeça para trás, o esgar dos lábios deixa ver os dentes”.¹¹ Há, certamente, a ressalva de que Fou-tchou-li havia sido submetido ao ópio, o que justificaria seu olhar. Mas, o pensamento de Bataille não admite que um dado como este justifique inteiramente o que, para ele, é a expressão soberana de um *êxtase*, um movimento de *pura perda* que dá à morte cruel de um supliciado ares tão sacrificiais quanto eróticos. Bataille, em “Les larmes d’Eros”: “[n]unca deixei de sentir-me obcecado por essa imagem da dor ao mesmo tempo extática(?) e intolerável”.¹²

Portanto, os três casos, se não configuram precisamente sacrifícios, são entendidos analogamente pelo escritor como expressões de um dado “espírito do sacrifício”, caracterizado à certa altura por ele como “jogos necessários da vida com a morte”.¹³ As três *imagens* participam das origens do pensamento batailleano e refletem, para o escritor, uma mesma experiência, *sagrada*, cujo sentido mais profundo assemelha-se ao de antigos ritos sacrificiais. Mas, para além da efusão de sangue e de um notável aspecto atroz que marca os três casos, o que permite exatamente que Bataille os esmague numa mesma noção de *sacrifício*? Dito de outra maneira, o que essas três *feridas* – a ferida no olho de um toureiro, a ferida no peito de uma vítima asteca e as feridas no corpo de um condenado chinês – guardam em comum para que o escritor de “História do Olho” as trate, indiferentemente, como expressões de um mesmo enigma – o enigma do sacrifício?

3.2. Teorias do sacrifício religioso

3.2.1. A miríade do sacrifício

A definição etimológica do termo *sacrifício* como “fazer o sagrado” (*sacer* = sagrado + *facere* = fazer), apesar de um tanto categórica, não deixa de ser bastante coerente com o vasto manancial de teorias do sacrifício desenvolvidas nos últimos dois séculos, antes e depois de Bataille. René Girard, por exemplo, reconheceria nos anos de 1970 que “[a] violência e o sagrado são inseparáveis”¹⁴, enquanto Emilé Durkheim, ainda no início do século, havia dito que o sacrifício “supõe sempre que o fiel abandone aos deuses algo”.¹⁵ Marcel Mauss e Henri Hubert, caras referências para Bataille, haviam precisado que o sacrifício “*é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa*”.¹⁶ Ainda no século XIX, nos primórdios da chamada “antropologia científica”, o enciclopedista William Robertson Smith definira o sacrifício como “uma ação no âmbito das coisas sagradas aos deuses”¹⁷, e o antropólogo Edward Burnett Tylor dissera que o “sacrifício tem sua origem aparente no mesmo período inicial da cultura e seu lugar no mesmo esquema animista como oração”.¹⁸ Em que pesem visões sociológicas e antropológicas particulares e, muitas vezes, contraditórias, é notável que nenhum desses autores – nem mesmo Bataille – tenha podido considerar o *sacrifício* fora de uma intrínseca relação com o *sagrado*.

Falar em “sacrifício religioso” é, portanto, uma espécie de redundância. O *sacrifício* é, originalmente, uma instituição religiosa, inerente às crenças e aos sistemas de adoração dos homens em praticamente todas as culturas, em todas as épocas. Por isso, não é exagero dizer com Jonathan Zittel Smith que qualquer explicação do *sacrifício* acaba sendo uma miniatura de teoria da religião, tamanha é a solidariedade entre *sacrificar* e *consagrar*.¹⁹ Em qualquer que seja a cultura, em qualquer época, é sempre a uma realidade para além desta na qual os homens vivem e perecem que por temor, adoração, magia ou simplesmente em honra de um ou mais deuses, uma coisa, um animal ou mesmo um outro homem é sacrificado. Tão diverso quanto universal, o *sacrifício* é, portanto, reconhecidamente um dos fenômenos mais enigmáticos da cultura, que antes de intrigar a ciência, já havia fascinado poetas, filósofos e teólogos desde a antiguidade. Foi espantado, aliás, pela universalidade dessa instituição, e

sobretudo pelo seu enigma, que Bataille chegou a dizer que o *sacrifício* é “a chave de toda existência humana”.²⁰

Mas, foi apenas no século XIX que essa instituição passou a intrigar as ciências humanas, particularmente a “antropologia científica”, cuja origem parece indissociável de um obstinado interesse nas *razões* que levam o homem, em diversas culturas, a nutrir ritos sacrificiais que reestabelecem, de tempos em tempos, sua relação com o *sagrado*. O nascimento dessa “antropologia científica” coincide com a difusão na Europa de relatos de missionários e viajantes que, ao longo dos séculos, desbravaram “lugares exóticos” na África, no Oriente e na América. O encontro de povos “civilizados” com comportamentos culturais e sistemas de crenças “primitivas” despertou o interesse de estudiosos da religião como Smith, Tylor e James George Frazer, que pretendiam dar aos seus trabalhos um estatuto científico. Para tanto, esses primeiros antropólogos ingleses procuravam aplicar à realidade humana as mesmas leis desveladas na natureza pelas ciências naturais. Permeados pelo lastro positivista que marcou todo o pensamento oitocentista, esses antropólogos dificilmente deixariam de verificar no fenômeno religioso, e nos rituais de sacrifício que lhe eram inerentes, marcas de estágios anteriores do processo civilizatório.²¹

O advento da etnografia, no século seguinte, obrigaria os teóricos do sacrifício – especificamente os teóricos franceses – a encararem como um limite a diversidade das formas com que apareceu e ainda hoje se renova em cada cultura esse intrigante fenômeno. Qualquer conclusão, assim, precisaria se limitar a um pequeno fragmento, um curto intervalo da miríade do sacrifício, pois em cada contexto histórico, em cada sociedade, é de uma maneira muito peculiar que os homens nutrem seus rituais de adoração e justificam suas oblações, suas expiações, seus ritos de comunhão e consumo de uma vítima sacrificial. Segundo Jeffrey Carter, “assim como o termo/conceito 'religião', definir sacrifício é uma questão de estipular um conjunto limitado de critérios que podem ser usados para julgar se um determinado fenômeno é ou não um 'sacrifício’”.²²

3.2.2. A “Antropologia Científica” e as razões do sacrifício religioso

3.2.2.1. William Robertson Smith e o sacrifício como “comunhão”

No clássico verbete publicado na nona edição da “Encyclopaedia Britannica”, em 1986, Smith havia apontado que a língua inglesa costuma reservar a palavra “sacrifício” (*sacrifice*) a atos de renúncia e de uma “rendição relutante” que implicam a imolação de um ser vivo (inclusive humano), ao passo que para vegetais (cereais, por exemplo) ou mais raramente objetos artificiais oferecidos aos deuses, por temor ou em sua honra, emprega-se o nome de “oferendas” (*offering*). O termo “sacrifício”, para o enciclopedista, pareceria supor à primeira vista uma morte ou pelo menos uma efusão de sangue, enquanto “oferenda” se referir a algo igualmente renunciado e consagrado aos deuses, mas sem aspecto sangrento ou relutante.²³ Segundo o próprio Smith, no entanto, essa distinção é secundária, porque tanto em rituais de matança como nos de simples oblação, é a comunhão alimentar que perfaz o sentido último do ato sacrificial. Para ele, tanto os sacrifícios ordinários, oferecidos regularmente aos deuses, como os sacrifícios ocasionais, que tencionam a expiação de um mal, derivam de um sacrifício original, “o antigo sacrifício de comunhão”²⁴, no qual os homens e os deuses partilhavam da carne e do sangue da vítima mantendo assim o laço de parentesco que une a todos. No seu “Lectures on the Religion of the Semites”, de 1889, Smith teria a oportunidade de trabalhar mais amplamente o conceito, ratificando que

[o]s sacrifícios mais antigos eram atos de comunhão nos quais todos os membros de um clã participavam, e mesmo quando os sacrifícios particulares se tornavam comuns eram geralmente oferecidos em ocasiões públicas, nas estações festivas declaradas, e assim formavam parte de um ato comunal de adoração...²⁵

A visão totêmica de Smith – de que no princípio “o natural e o sobrenatural, “o material e o espiritual, eram confundidos”²⁶ – o conduz a uma perspectiva bastante inusitada, que inclusive seria considerada “genial” e “revolucionária” por Durkheim²⁷, mas também o leva a diminuir a importância dos sacrifícios honorários (*hostia honoraria*) e dos sacrifícios piaculares (*hostia piacularis*) que ele mesmo postula, baseado numa distinção Romana, onde no primeiro “a divindade aceita o presente” e no segundo ela “demanda uma vida”. A colocação do sacrifício expiatório, que visa à purificação de um mal por meio da consagração e imolação de um animal ou ser humano, como evento secundário, derivado do rito original de comunhão, será um dos pontos críticos levantados anos depois por Mauss e Hubert. Ainda para Smith, no entanto, parecia claro que “a ideia fundamental do sacrifício antigo é de comunhão

sacramental” e que “todos os rituais expiatórios devem, em última análise, ser considerados como adquirindo sua eficácia para uma comunicação da vida divina nos adoradores”, diz o autor, “para o estabelecimento ou confirmação de um vínculo vivo entre eles e seu deus”.²⁸

Foi, ainda segundo o inglês, o surgimento da noção de propriedade que afastou o sentido do sacrifício dessa “comunhão sacramental” e levou os homens a basear a instituição em “presentes” e expiações oferecidos por eles aos deuses na forma de dádivas ou tributos. O que está em voga aqui é já para o autor uma separação, anteriormente inimaginável, entre o *sagrado* e o profano, sobre a qual se assentam, segundo o autor, todas as concepções populares e científicas do sacrifício como dádiva. No fundo, é contra uma teoria que insistia em dizer que a instituição sacrificial se origina como um “presente” que os homens davam ao deus “como se ele fosse um homem”, defendida por Tylor, que Smith erguia seu pensamento. Teria sido uma visão de fundo econômico que impregnou, segundo Smith, de tal maneira nosso pensamento sobre o sacrifício que acreditamos que “coisas consagradas pertencem ao deus” e que “devem encontrar seu destino final no altar”.²⁹

A transformação do altar em lareira, na qual a carne sacrificial era consumida, marca o estabelecimento final de uma nova visão de santidade, baseada na doutrina da propriedade, na qual a inviolabilidade das coisas sagradas não repousa mais em sua qualidade sobrenatural intrínseca, mas na sua apropriação para o uso e serviço dos deuses. O sucesso dessa nova visão não surpreende, pois em todos as esferas da sociedade primitiva descobrimos que, assim que a noção de propriedade e de transferência de propriedade de uma pessoa para outra se firma, ela começa a engolir todos os modos de relações de pessoas e coisas.³⁰

A visão smithiana que aponta para um definhamento do sacrifício no curso do processo civilizatório, e da redução do seu sentido original, de comunhão, a um regime de trocas úteis entre homens e deuses se aproxima da visão que será tecida por Bataille décadas mais tarde. Nesta, o sacrifício também será encarado como uma prática perdida, “engolida” pelo mundo do *trabalho* e pelo “princípio de utilidade” que marca a vida moderna. No entanto, para Bataille, como veremos, não será a *comunhão* tampouco a restituição de vínculos sociais que constituirá a *raison d'être* do sacrifício, mas o *êxtase* e o sentimento trágico que o caracteriza e faz dele, no limite do possível, uma experiência *sagrada*.

3.2.2.2. Edward Burnett Tylor: a *substituição* sacrificial

Tylor havia apresentado, pouco antes de Smith, em seu “Primitive Culture: Researches in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Arts, and Custom”, de 1871, uma visão mais claramente “evolutiva” do sacrifício religioso. Segundo ele, o modo como as “culturas primitivas” lidavam com o sacrifício migrou, primeiramente, da *dádiva* para o sacrifício honorário e, em seguida, da *honra* para a *abnegação* sacrificial. Na primeira fase, o homem dá aos deuses “presentes” tencionando obter em troca um bem ou a cessão de um mal – a fórmula que define essa fase do sacrifício como *dádiva* (“teoria do presente”) é amplamente conhecida até hoje nas palavras latinas *do ut des*, que querem dizer literalmente *dar para receber*. Na segunda fase, segundo Tylor, o homem já não tencionaria receber nada em troca, porque a relação dele com o *sagrado* já é hierárquica. Aqui, os deuses já se afastaram e aos homens cabe apenas rogarem por meio de honras sacrificiais para impedir algum mal – o que define esse sacrifício *honorário* (“teoria da homenagem”) é, portanto, o temor divino. A terceira e última fase é aquela definida pelo autor como sacrifício de *abnegação* (“teoria da abnegação”). Aqui, o homem não busca nem presentear nem expiar, mas age pela crença de que é privando-se, renunciando, sacrificando algo de valioso para si mesmo que ele obterá as benéncias de uma vida sagrada.³¹

A concepção mais rudimentar de que a divindade toma e valoriza a oferenda para si mesma, dá lugar, por um lado, à ideia de mera homenagem expressa por uma dádiva e, por outro, à visão negativa de que a virtude está no devoto quando este se priva de algo de valor. Essas ideias podem ser amplamente distinguidas como a teoria do presente, a teoria da homenagem e a teoria da abnegação. Ao longo das três, as mudanças ritualísticas usuais podem ser traçadas, da realidade prática à cerimônia formal. A oferenda valiosa originalmente é comprometida por um tributo menor ou um substituto mais barato, esmaecendo por fim a um mero símbolo ou símbolo insignificante.³²

Uma das principais contribuições de Tylor para uma teoria antropológica do sacrifício religioso, no entanto, consiste em suas reflexões a respeito do mecanismo de *substituição* que caracteriza estes ritos. Basta, a este respeito, que pensemos que o pão e o vinho que marcam ainda hoje a liturgia católica são, originalmente, “substituições” do corpo e do sangue de Cristo. A tese geral aqui é a de que o sacrifício se afasta ao longo dos séculos de sua origem através de mecanismos substitutivos. Um deles, descrito por Tylor, é o da parte pelo todo (*pars pro toto*), quando, por exemplo, dedos são cotados, cabelos, unhas ou sangue é derramado em substituição ao corpo e à vida da vítima. O autor cita vários exemplos, dentre eles o das esposas dos mortos do arquipélago de Nicobar, que teriam por obrigação enterrar

com o corpo dos seus maridos uma junta do seu próprio dedo, ou de neozelandeses que cortariam e pendurariam os seus cabelos em ramos de uma árvore, afim de exorcizar de si mesmas um demônio, ou ainda como quando na Grécia se derramava algumas gotas de sangue humano em substituição a um bárbaro sacrifício.

Mas, se é uma vida que uma divindade demanda, é possível então substituir uma vida humana por uma vida humana menos valiosa aos olhos dos “primitivos”, como quando, doente, um rei Inca sacrifica um dos seus filhos pedindo ao deus que isso substitua a necessidade de sua morte. Pode-se também servir à gula dos deuses um animal, ao invés de um homem, como quando um zulu, na África do Sul, redime uma criança perdida sacrificando um bezerro, ou como fiéis de uma tribo aborígine da Índia, cujos sacrifícios humanos devotados à divindade da Terra foram substituídos, diz uma lenda local, quando um mensageiro do deus da Luz mandou que se afastasse a divindade da Terra, arrastasse um búfalo da floresta e dissesse “Liberem o homem, e sacrifiquem o búfalo”. Segundo Tylor, “...essa lenda, despojada de seu traje mítico, pode realmente registrar uma substituição histórica de animal por sacrifício humano”.³³ Sacrifícios de objetos (esfinges) em lugar de humanos ou animais também são, ainda segundo o autor, possíveis para a mentalidade “anímica” do homem “primitivo”. De maneira análoga ao que representa o totemismo para o pensamento de Smith está o animismo para Tylor, que o leva a pensar o sacrifício como um ato anímico extremo, no qual “a alma do animal ou objeto oferecido é abstraída ou transmitida à divindade”.³⁴

A rigor, quando o assunto é a *substituição sacrificial*, o tema do sacrifício parece se multiplicar ao infinito, perfazendo a história de todo o espectro religioso da humanidade. Sempre se pode pensar que, nessa ou naquela religião, nesse ou naquele rito, remanesce algo do sacrifício na forma de uma *substituição*. Remanesce, portanto, o próprio “espírito do sacrifício”. Bataille não fará menos uso deste pensamento quando, paradoxalmente, lastimará a perda do sacrifício arcaico, mas insistirá em captar suas reminiscências num vasto leque de práticas cruéis e operações “improdutivas” modernas. De toda sorte, é esse mecanismo que toma uma parte por um todo ou uma vida por outra, ou ainda um objeto de valor por uma vida, que vai afastando o homem de seu sacrifício original, seja ele o de uma “comunhão”, como quis Smith, seja ele o de uma *dádiva*, como quis Tylor, enquanto se renova e se multiplicam através de *substituições*, ao longo da história, as relações do homem com o *sagrado*, oferecendo toda essa miríade de interpretações do sacrifício religioso.

3.2.2.3. A *expição*: George James Frazer

Apesar de não ter elaborado propriamente uma teoria do sacrifício, o trabalho do antropólogo James George Frazer soma-se aos anteriores para oferecer uma importante contribuição “científica” sobre o tema. Em seu artigo “Le Sacrifice”, Bataille dirá que “The Golden Bough: a Study in Magic and Religion”, o compêndio escrito por Frazer e publicado em 1890, demonstra “a riqueza, a amplitude e a universalidade do sacrifício”.³⁵ O livro, de fato, oferece uma mirada quase esgotante do tema, mas deixa, sobretudo, uma importante contribuição quanto a uma noção caríssima a qualquer teoria do sacrifício – a noção de *expição*. Girard chegará a dizer, já na segunda metade do século XX, que “qualquer comunidade às voltas com a violência, ou oprimida por uma desgraça qualquer, irá se lançar, de bom grado, em uma caça cega ao „bode expiatório“. Os homens querem se convencer de que todos os seus males provêm de um único responsável...”.³⁶ Para Frazer, o mecanismo expiatório se dá por uma “transferência do mal”, na qual este é direcionado a um objeto, a um animal ou a um homem que não é a fonte de origem daquele mal, mas que guarda com ela alguma “simpatia”³⁷ a tal ponto de poder *substituí-la* tornando-se a vítima expiatória. Frazer entende a *expição* como um tipo “indireto ou mediado” de expulsão de um “demônio”, ocasional ou periódica, que não é invisível, mas que se apresenta corporificado naquele veículo material a ser sacrificado. Ao trazer uma porção de exemplos de “vítimas expiatórias públicas”, logo vemos que nem sempre a morte constitui a *expição*.

Os Pomos da Califórnia, segundo Frazer, realizavam periodicamente uma farsa onde vinte ou trinta homens pintados personificavam demônios e eram expulsos para as montanhas; barcos repletos de arroz, tabaco e ovos eram ocasionalmente dispensados ao mar como forma de curar uma enfermidade que se abatia sobre um povo na ilha de Ceram, na Indonésia; e as índias Aymara, do Peru e da Bolívia, punham a roupa dos pestilentos da tribo sobre uma lhama negra e abandonavam o animal nas montanhas. Sacrifícios humanos aconteciam entre aborígenes da China, que expulsavam um dos seus da tribo para prevenir a peste. Um rei de Uganda, ao saber que alguma enfermidade fora enviada aos seus pela tribo inimiga, protegia-se da maldição ordenando que homens ou mulheres da tribo com algum “defeito corporal” (para eles, marca de um designo divino), fossem levados à fronteira, feridos e abandonados em território inimigo. Na chamada Asongtara, uma cerimônia anual realizada pelos Garos de Asam, na Índia, capturava-se um rato ou um macaco que era trancado dentro das casas e atordoado por todos os aldeãos que batiam nas paredes com a intenção de fazer o espírito demoníaco sair do corpo do animal – ao final, levavam-no para longe, o matavam e o

crucificavam em bambu. Segundo Frazer, “o macaco ou rato crucificado é o bode expiatório público, que por meio do seu sofrimento e de sua morte vicária alivia o povo de toda doença e infortúnio no ano vindouro”.³⁸ Anualmente também se recolhia dinheiro de todos aqueles que cometeram faltas no período de um ano, como adultério, roubo ou feitiçaria, e comprava-se duas pessoas doentes de fora da aldeia da nação de Onitsha, na Nigéria. Essas eram sacrificadas para que expiassem os males cometidos pelos membros. Vejamos esse relato exemplar de Frazer sobre o sacrifício expiatório humano na Nigéria.

No dia 22 de fevereiro de 1858, o Rev. J. C. Taylor testemunhou o sacrifício de uma dessas vítimas. A vítima era uma mulher de cerca de dezenove ou vinte anos de idade. Eles a arrastaram viva pelo chão, virada para baixo, da casa do assassino ao rio, que fica a uma distância de duas milhas, a multidão que a acompanhava chorava: “Maldade! Maldade!” A intenção era “tirar as iniquidades da terra. O corpo foi arrastado de uma maneira impiedosa, como se o peso de toda a sua maldade fosse assim transportado”.³⁹

O que é mais notável em casos como esse é o que define a *expição*. Nela, presume-se que a vítima sacrificial não seja a fonte direta do mal – o *culpado*, como costumamos dizer – mas sim o seu substituto – um inocente. Caso sacrificassem os adúlteros, os ladrões ou os feiticeiros, tratar-se-ia de um rito punitivo, não de um sacrifício. A vítima expiatória, no pensamento mágico, mas como é próprio do mecanismo sacrificial, nunca é aquele que “pecou” ou que cometeu o “crime”, como dizemos. Ela é sempre um outro, via de regra, uma vítima invingável. Mas, a materialidade que a inocenta é também a que designa sua condição de vítima. Girard explicará melhor, anos mais tarde, que

[a] substituição sacrificial pressupõe um certo desconhecimento. Enquanto permanece vivo, o sacrifício não pode tornar explícito o deslocamento no qual se baseia. Mas ele também não pode esquecer completamente nem o objeto inicial, nem o deslizamento realizado deste objeto para a vítima realmente imolada. Do contrário, não haveria mais substituição alguma e o sacrifício perderia sua eficácia.⁴⁰

Na interpretação do francês, a distinção que faz uma comunidade aplacada pela violência entre um membro “sacrificável” de um “não-sacrificável” tem a função clara de não propagar essa violência que a ameaça como um todo, ou seja, de interromper o ciclo da vingança. Ao deslocar a violência para um homem em quem “certo tipo de relação social encontra-se ausente”⁴¹, leia-se um estrangeiro, um miserável, um escravo ou um deficiente, pretende-se canalizar a violência evitando represálias que reiniciariam o ciclo destrutivo. “A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade”⁴², diz Girard. Sacrifica-se,

portanto, sempre algo ou alguém destituído de posses, alguém cujos laços sociais estão ausentes. “Se temos a impressão de que o primitivo desvia-se do culpado como uma obstinação aparentemente idiota ou perversa é porque ele teme *alimentar* a vingança”.⁴³

Vê-se, finalmente, no conjunto de exemplos citados por Frazer, que a *expição*, como é próprio do mecanismo sacrificial, desdobra-se em transmissões e *substituições* para objetos, animais e homens, objetos sagrados, animais divinos e homens divinos (reis, no caso de sacrifícios régios). Todas essas vítimas podem ser, de maneira muito específica e segundo cada pensamento “mágico” ou “religioso”, consumidas, queimadas, mortas, abandonadas, enterradas vivas, lançadas ao mar em barcos, enfim, *destruídas* ou postas fora das vistas da tribo – não à toa recomenda-se, ainda segundo o autor, que as mulheres Dinkas, da região do Nilo Branco, não olhem para trás ao abandonar suas vacas sagradas do lado de lá do rio num rito sacrificial.

É, enfim, a diversidade da instituição sacrificial no bojo dos estudos da magia e da religião empreendidos por Smith, Tylor e Frazer que se mostra espantosamente notável. Essa diversidade é multiplicada ao limite do imaginável por esse “desvio bastante extraordinário”⁴⁴ que as teorias do sacrifício religioso costumam chamar *substituição*. A *expição*, mecanismo ritual no qual “uma comunidade escolhe determinadas vítimas sacrificiais, voltando sobre elas a responsabilidade de uma calamidade pela qual aquela sociedade passa”⁴⁵, nesse sentido, nada mais é do que uma *substituição*, que segundo o pensamento científico “civilizado” encontra-se regida por “leis” de similaridade e contágio, por uma “secreta simpatia” (*secret sympathy*), como chamou Frazer esse “tipo de éter invisível”⁴⁶ que explica como “coisas podem afetar fisicamente umas as outras através de um espaço que parece estar vazio”.⁴⁷

3.2.2.4. Os limites da “Antropologia Científica”

Segundo o antropólogo contemporâneo Victor Cadenas de Gea, há pelo menos cinco equívocos dessa primeira “Antropologia Científica” e suas teorias do sacrifício religioso: o *evolucionismo*, a visão de que a humanidade descreve necessariamente “uma linha de perfeição, do menor para o maior conhecimento, da menor para a maior complexidade, até chegar ao presente do pesquisador, como ponto mais alto da hierarquia”⁴⁸; o *universalismo*, a pretensão de querer extrair de realidades específicas “um conhecimento global do gênero humano, aplicável em princípio a todas as épocas e todos os lugares”⁴⁹; o *método*

comparativo, um procedimento que “compara exemplos de diversas sociedades, chamadas pelo pesquisador de „primitivas“, com o interesse de corroborar os pressupostos fundamentais de uma teoria geral estabelecida”⁵⁰; o *geneticismo*, isto é, a procura inquietante pelas origens dos fenômenos baseada na crença de que “encontrar a origem era encontrar a essência do problema a ser tratado”⁵¹; e finalmente, o *intelectualismo*, traço comum a Smith, Taylor e Frazer, que chegaram às suas conclusões com relação ao fenômeno religioso e ao sacrifício em culturas arcaicas sem travar uma experiência “direta” com estas (“trabalho de campo”) e sim, fundamentalmente, a partir das fontes duvidosas daqueles relatos de viagem – “isso faz com que os dados científicos possam se tratar, praticamente, de lendas, isto é, que seu conteúdo original possa ter sofrido uma importante degradação da informação”.⁵²

O fato é que para além da profunda solidariedade entre *sacrificar* e *consagrar*, pouco se pode afirmar de universal, dada a diversidade com que cada povo, em cada época, realizava ou ainda realiza seus ritos sacrificiais. Não seria por outro motivo que a Escola de Sociologia Francesa de Henri Hubert e Marcel Mauss deslocaria da *razão* para a *função* toda teoria do sacrifício religioso moderna. Apesar da tácita rejeição de Bataille a atribuir ao sacrifício uma “função”, como veremos, preservando até o fim seu caráter enigmático e “improdutivo”, os estudos de Mauss, principalmente, exercerão sobre o escritor uma influência decisiva, ao fornecer a Bataille a possibilidade de pensar o *sacrifício* e o *sagrado* como operações *destrutivas*.

3.2.3. A Escola de Sociologia Francesa e a *função* do sacrifício religioso

3.2.3.1. O “esquema” sacrificial

É no ensaio “Sobre o sacrifício”, de 1899, que Mauss e Hubert recolocam a questão do sacrifício sobre outras bases. Agora menos importam as *razões*, o que se passa na “mente primitiva”, do que seus mecanismos – a maneira pela qual um objeto, um animal ou um homem é consagrado *para* o sacrifício em determinada cultura. Há na visão sistêmica e funcional de Mauss e Hubert já uma heresia ao pensamento smithiano, em que pese o reconhecimento feito pelos autores na introdução do seu ensaio de que se deve principalmente a Smith uma primeira “explicação racional”⁵³ do sacrifício. Mas, antes, a questão que os autores franceses colocam é se se poderia estender a todas as culturas o princípio de que todo

rito sacrificial é, em sua origem, uma “refeição comunal”, e a ideia decorrente de que este visa nutrir os laços de parentesco da comunidade. O que Mauss e Hubert alertam é para o fato de Smith ter, baseando-se apenas no totemismo, tentado formular uma teoria geral do sacrifício, teoria esta que, ao ver a comunhão como sacrifício original, deu à expiação um papel secundário. No entanto, segundo Mauss e Hubert, a etnografia da época já dava provas suficientes de que comunhão e expiação são igualmente originais e até se conjugaram nos primórdios do sistema sacrificial. De todo modo, não importava aos franceses desvelar as origens, e sim notar o quanto à visão naturalista (totêmica) do sagrado em Smith se opõe a visão *funcional* que empreenderiam. Vejamos, ainda, esta afirmação do inglês.

Mais uma vez, você diz que um sacrifício é uma coisa consagrada, mas o que você quer dizer com isso? Se você quer dizer que a vítima se tornou santa ao ser selecionada para o sacrifício e apresentada no altar, você não apreendeu corretamente a natureza dos ritos mais antigos. Pois neles a vítima era naturalmente santa, não em virtude de seu destino sacrificial, mas porque era um animal de tipo santo.⁵⁴

É justamente no sentido oposto a essas palavras de Smith que aponta o “esquema do sacrifício” dos franceses. Este “esquema” parte do princípio funcional de que “em todo sacrifício um objeto *passa* do domínio comum ao domínio religioso – ele é consagrado”.⁵⁵ É a referência ao sacrifício como um sistema composto por procedimentos de consagração específicos, estabelecidos com determinada função em cada cultura, que dá ao pensamento de Mauss e Hubert um lugar privilegiado na história das teorias do sacrifício religioso, e que os permite, inclusive, formular – ainda que baseados apenas em sacrifícios judaicos e védicos – uma teoria geral para o sacrifício bastante plausível.

Segundo esse “esquema”, em primeiro lugar, todo sacrifício pressupõe um *sacrificante*. É aquele em nome de quem ou em favor de quem se faz o sacrifício. Sua entrada no rito, quando permitida ou reclamada, requer uma consagração, quer dizer, uma passagem do mundo profano ao qual pertence para a ordem do sagrado, processo em que abdica provisoriamente dos seus hábitos mundanos (raspa-se, banha-se, abstém-se, jejua, ora, etc.), tudo isso para se tornar apto ao sacrifício. “Todas essas purificações [...] preparavam o profano para o ato sagrado, eliminando de seu corpo os vícios da laicidade, retirando-o da vida comum e introduzindo-o passo a passo no mundo sagrado dos deuses”.⁵⁶ Importante pensar que o *sacrificante* pode ser um indivíduo, mas também uma coletividade – “família, clã, tribo, nação, sociedade secreta”⁵⁷ – que espera, com o empenho de uma vítima, afastar um mal ou alcançar um benefício divino.

O segundo elemento do “esquema” sacrificial é o *sacrificador*, que é aquele que executa propriamente o sacrifício. Não raramente, o *sacrificante* não é capaz executá-lo ele mesmo, e é necessário que alguém reconhecidamente mais apto para intermediar uma relação com as divindades o faça. O *sacrificador* é o *sacerdote*. Ele é alguém mais próximo do deus ou às vezes o próprio deus. Sua entrada no rito, contudo, também requer cuidados muito específicos para que possa “aumentar sua santidade pessoal” e lidar com as forças sobrenaturais. Sua condição é profundamente ambígua, portanto. De um lado, profano, é o “mandatário do sacrificante”; de outro, sagrado, “traz o nome, o título ou as vestes de seu deus; é seu ministro, sua encarnação mesma, ou pelo menos o depositário de seu poder”.⁵⁸

O *lugar* e os *instrumentos* também não ocupam uma função nada desprezível para o sistema, constituindo o terceiro ponto do “esquema”. Quando esse lugar não é preestabelecido pela cultura (um templo, um santuário, um altar, um poste ao qual se ata o animal), ou mesmo quando o é, o fato é que ele não escapa à necessidade de ser consagrado. Geralmente, é com os próprios *instrumentos* (unções, guizos, fogo, etc.), igualmente consagrados, que se purifica o lugar onde se dará o sacrifício. Mauss e Hubert chegam a dizer que “fora de um local santo a imolação não é mais que um assassinato”.⁵⁹

O quarto e último elemento do sistema sacrificial é a *vítima*.⁶⁰ É em função dela que todo o rito se desenvolve, pois é ela “o intermediário pelo qual a corrente se estabelece. Graças a ela, todos os seres que participam do sacrifício se unem, todas as forças que nele intervêm se confundem”.⁶¹ Por isso, a religiosidade aumenta quanto mais se está próximo a ela durante a realização do rito. Ela pode ser um animal, um homem ou mesmo um objeto (oblação). Em qualquer dos casos, será rigorosamente consagrada para equivaler ao próprio deus. Em muitos casos, para *ser* o deus. A *vítima*, portanto, como disse, no sistema sacrificial de Mauss e Hubert, não é naturalmente sagrada como Smith a compreendia. Ela é *consagrada*, isto é, feita sagrada pela força do rito para, finalmente, ser imolada no “ponto culminante da cerimônia”.⁶²

...resta efetuar a operação suprema. A vítima já é eminentemente sagrada, mas o espírito que está nela, o princípio divino que ela agora contém, ainda está preso em seu corpo e ligado por esse último vínculo ao mundo das coisas profanas. A morte irá desfazer esse vínculo, tornando a consagração definitiva e irrevogável. É o momento solene.

É um crime que começa, uma espécie de sacrilégio. [...] [A]s purificações a que devia se submeter o sacrificador após o sacrifício assemelhavam-se à expiação de um criminoso.⁶³

3.2.3.2. A destruição do *corpo que resta*

Após o “sacrilégio” da imolação, como parte integrante do rito, é ainda uma questão o que fazer com o corpo da *vítima*. Esvaziada de sua divindade, ele permanece tangível. Esse *corpo sacrificado* não pode ser simplesmente desprezado pelo ou pelos *corpos sacrificantes*, como se não tivesse sido objeto de uma consagração que o tornara “pleno de uma força sagrada que o excluía do mundo profano”.⁶⁴ Não se poderia, portanto, logo após a morte, lhe dar o fim que se dá a qualquer animal morto. Tão escrupulosos quanto os ritos de libação para a morte, portanto, serão os ritos que visarão dar fim definitivo a este *corpo que resta*. A *vítima*, pode-se dizer, já não está mais ali. “A vítima está morta; o espírito partiu”.⁶⁵ Ela mudou de natureza. Foi, pelo sacrifício, *santificada, elevada*. Mas, o seu pedaço de pertencimento ao mundo profano é ainda tão visível quanto sagrado, e por isso seus restos – sua carne, seu sangue – são “cercados de um religioso respeito” até que sejam consumidos inteiramente ou atribuídos inteiramente “ao mundo sagrado ou ao mundo profano ou ainda partilhado entre um e outro”.⁶⁶

Tal como a “apoteose sacrificial”⁶⁷ fez renascer a vítima, é a *destruição* do seu corpo que permitirá que se proceda a *saída* do rito e o retorno da vida de todos ao mundo profano. Violenta ou não, o que importa é que a *destruição* faça aquele *corpo que resta* desaparecer, tornar-se invisível, intangível como o espírito. Precipitar num penhasco, abandonar o corpo ou derramar o seu sangue aos pés do altar, cozer, incinerar, consumir parcialmente, consumir totalmente, pelo *sacrificante*, apenas pelos *sacerdotes*, por ambos, os diversos modos como cada comunidade destruirá o *corpo que resta* afirmarão mais uma vez a grande miríade, “as formas tão múltiplas do sacrifício”.⁶⁸ A destruição completa a imolação e, nesse sentido, mesmo a “refeição comunal” pode ser lida como um ato *destrutivo* – afinal, é somente aos pedaços que se pode comer e, ao cabo do banquete, já não se vê a carne que consubstanciou os homens e o deus.

3.2.3.3. O “fato social” e a *função* do sacrifício

Descrito o sistema, resta a pergunta da qual Mauss e Hubert não puderam se eximir: afinal, o que querem os homens ao sacrificar? Essa pergunta interessou aos nossos autores apenas na medida em que esclareceria a “função” do sacrifício. Para eles, os homens sacrificam para “adquirir um estado de santidade” (*sacrifício de sacralização*) ou “suprimir um estado de pecado” (*sacrifício de expiação*). Em todo caso, para os autores, a *função* do sacrifício “se

relaciona a coisas sociais”, o que expõe enfim o caráter sociológico da investigação. Nesse sentido, expiações, purificações, comunhões, sacralizações “conferem ou renovam periodicamente à coletividade, representada por seus deuses, esse caráter bom, forte, grave, terrível que é um dos traços essenciais de toda personalidade social”.⁶⁹ As conclusões dos autores são, ao final das contas, análogas às conclusões a que chegou Durkheim, para quem o sacrifício, integrando um sistema de crenças religiosas, submetido a uma “razão profunda”, demonstra que a interdependência entre homens e deuses reflete “coisas sociais”, das quais o *sagrado* é um engenhoso revestimento. Como Durkheim, finalmente, Mauss e Hubert não poderiam deixar de ver, sempre, sob o véu do sacrifício religioso, o “fato social”.

Mas, se para toda “antropologia científica” inglesa importou desvendar as misteriosas *razões* do sacrifício religioso, sua origem, suas “leis” ou as “fases” através das quais evoluem do simples para o complexo, do “selvagem” para o “civilizado”, para Mauss e Hubert importou o *funcionamento* do sistema sacrificial. São diminuídas também, na Escola de Sociologia Francesa, as pretensões universalizantes e, sobretudo, o caráter etnocêntrico que levou aqueles primeiros antropólogos a se referirem ao pensamento “mágico” e “religioso” como uma espécie de infância do espírito científico. Ao invés do sentido psicológico ou subjetivo que leva o homem individual ou coletivo ao sacrifício, importava aos franceses explicá-lo socialmente; chegar aos “procedimentos” que lhes permitirão afirmar alguma “unidade” na vertiginosa miríade do sacrifício. Mas, em que consistiria essa unidade?

A título de conclusão, Mauss e Hubert afirmam que os ritos de sacrifício empregam “sempre um mesmo procedimento [...] que *consiste em estabelecer uma comunicação entre o mundo sagrado e o profano por meio de uma vítima*”, e definem sumariamente a vítima como: “*uma coisa destruída durante a cerimônia*”.⁷⁰ Ora, é, finalmente, essa ideia de que o sacrifício consagra *destruindo* que estará na base da Teoria do Sagrado de Georges Bataille, firmando a *estranha* posição do escritor no curso das teorias modernas do sacrifício. A Teoria do Sagrado batailleana, como veremos, será indissociável de uma Teoria do Gasto, no bojo da qual, o sacrifício será alçado para fora do fenômeno da religião, sendo vislumbrado num leque bastante amplo de atividades “profanas” (o jogo, a orgia, o erotismo, o luxo, a guerra, a poesia e mesmo a arte). Essas são, no *estranho* pensamento batailleano, atividades *sagradas* justamente porque, sendo elas *destrutivas*, insubordinadas ao mundo do *trabalho*, acabariam por religar o homem aos mais remotos, e perdidos, rituais de sacrifício religioso.

*

Ao longo da década de 1930, o *sacrifício* ganhará para Bataille cada vez mais ares de um projeto, de uma *praxis* podemos dizer, no sentido de uma reflexão-ação “religiosa” e “revolucionária” – os dois termos entendidos de modo nada ortodoxo. Esse projeto, de uma *sociologia sagrada*, assume entre os anos de 1937 e 1939 um curioso jogo de luz e sombra: à luz, o Colégio de Sociologia, um ciclo de conferências destinado a pensar as reminiscências do *sagrado* em atividades modernas como a festa, a guerra e o erotismo; à sombra, a “sociedade secreta” *Acéphale*, decidida a reviver, na prática, todo o sentimento trágico, *excessivo*, propiciado pela *ferida sagrada* do sacrifício, essa *ferida que fere* o homem, reestabelecendo sua *íntima* relação com o mundo.

3.3. Por uma *sociologia sagrada* (1938-1939)

3.3.1. *Acéphale* e o intento de um sacrifício “real”

O famoso desenho de André Masson que ilustrou a capa da revista *Acéphale*, publicada em Paris entre os anos de 1936 e 1939, mostra uma figura humana sem cabeça. A região escura no pescoço sugere um corte, dando a entender que este homem não *é* sem cabeça, mas que teve sua cabeça decepada. No entanto, permanece de pé, com pernas e braços abertos – há tônus no corpo. A mão direita segura um coração em chamas, enquanto a esquerda empunha uma adaga. Nos peitos, sobre cada um dos mamilos, vê-se uma estrela e, no ventre, uma cobra ou as entranhas do homem, formando uma espécie de dédalo. Nos genitais, essa “Figura humana” leva um crânio – seria a caveira da sua própria cabeça ou um outro crânio qualquer, arcaico. O modo como esse crânio foi desenhado por Masson, sob orientação minuciosa de Bataille, sugere uma expressão de raiva ou de horror, creio, devido aos traços grossos sobre a testa e aos dentes da arcada superior bem aparentes. O homem acéfalo parece viril, sensual, em que pese a ausência de um falo, e tem os dois pés desproporcionais em relação ao corpo, pés de ogro, firmemente apoiados numa linha, a terra – *Ecce homo* não levita.

Além de uma revista, editada por Bataille, Roger Caillois e Pierre Klossowski, *Acéphale* foi o nome dado à “sociedade secreta” formada por alguns dos seus editores e colaboradores, particularmente Bataille, Caillois, Klossowski e Colette Peignot (“Laure”). Enquanto revista, conjugava “RELIGIÃO – SOCIOLOGIA – FILOSOFIA”, tudo isso entendido fora de uma

ideia nada ortodoxa de *sagrado*, em torno da qual gravitava todo o interesse intelectual do grupo. Enquanto “sociedade secreta”, os membros de *Acéphale* buscavam, por meio de práticas ritualísticas e idas obscuras a florestas de Paris, recuperar uma experiência *sagrada* em meio à condição fragmentada, individual e servil do homem moderno. “SOMOS FERROZMENTE RELIGIOSOS”⁷¹, alertava o manifesto acéfalo, “A Conjuração Sagrada”, publicado e assinado por Bataille, Masson e Klossowski já na primeira edição do magazine – daí a figura humana, no desenho, ganhar um aspecto irracional (sem cabeça) e ameaçador (fogo, adaga, músculo, entranhas labirínticas, pés de ogro).

Pelo modo como reunia homens em torno do *sagrado*, *Acéphale* configurava uma comunidade “religiosa”. Mas, não havia ali religião *stricto senso*, porque não havia dogma nem deuses – em que pese o fato da filosofia de Nietzsche ocupar o centro das atenções da revista do seu segundo número em diante. A noção de *sagrado*, por sua vez, não se restringiria para os acéfalos, tampouco para Bataille, ao domínio de uma institucionalidade religiosa. Expulso pelo monstro do seu território original, onde se constituía como um objeto definido daquela “Antropologia Científica” ou de uma Sociologia da Religião, o *sagrado*, assim como o *sacrifício*, espalhava-se pela totalidade da existência humana, perfazendo “todo movimento comunitário da sociedade”.⁷²

Naquele manifesto que inaugura a revista, Bataille convoca a todos para, “secretamente ou não”, tornarem-se “totalmente outro ou cessarem de ser”, e articula uma crítica moral a tempos apáticos, distanciados do “tumulto” que um dia marcou a convivência entre os homens. O mundo em que viviam os acéfalos, segundo esse manifesto, “não propõe nada a amar afora cada insuficiência individual”; era um mundo de uma “vulgaridade instruída”, onde sobra a razão e já não se vive a experiência do “êxtase” que põe o homem – o ser do homem – em questão. Bataille, ainda no manifesto: “é preciso refutar o tédio e viver somente do que fascina”.⁷³

Dennis Hollier confirma que a França era, naquela década de 1930, uma estranha bolha de apatia, que parecia passar ao largo da História. Ao redor dos acéfalos, parecia que tudo acontecia, com governos autoritários na então URSS, na Itália, na Alemanha e na Áustria. Lá fora, o tempo era de febre e a França, berço de históricas revoluções, parecia ainda intocável. “O mundo entrava em ação e a França nas palavras”⁷⁴, diz Hollier. Alexandre Kojève, em seu seminário sobre Hegel, havia anunciado que a História chegara ao fim, para o destempero posterior do crítico, que lembra que a Guerra, apenas alguns anos depois, trataria de desmentir

o maior intérprete de Hegel na França. “A Guerra ainda nem havia começado e a história havia terminado!”⁷⁵ De todo modo, a sentença de Kojève era sintomática.

Para Bataille, a História estava longe de acabar, pois “o homem escapou da sua cabeça como um condenado da prisão”.⁷⁶ *Ecce homo* era o acéfalo. O escritor explicava com aquelas palavras o óbvio: que o desenho de Masson é o antípoda do de da Vinci. O monstro, nesse pensamento acéfalo, assassina o homem vitruviano e arranca seu coração literalmente inflamado – sacrifica o Vitruvius. O Vitruvius: divina expressão da proporção e da harmonia, imagem e semelhança do homem moderno, racional, que ocupa o centro do universo como um Deus – medida de todas as coisas. Bataille, abrindo o manifesto: “[a]quilo que empreendemos não deve ser confundido com nada de outro, não pode ser limitado à expressão de um pensamento e ainda menos àquilo que é justamente considerado como arte”.⁷⁷

*

Estamos já num ponto fulgurante do que direi mais tarde ser uma *imaginação sacrificial batailleana*, o ponto em que uma chama primitivista aquece tanto a revista como a comunidade, revelada nos pés de ogro desse monstro humano. Parece que o sacrifício asteca permanece ali *in memoriam*, com a imagem do coração pulsante empalmado pelo acéfalo. Voltar ao mito, a um “sedutor e perigoso”⁷⁸ mito, integrava o centro do pensamento desse Bataille dos anos de 1930. Só o mito seria, para ele, capaz de retirar o homem da vida “vulgar” da modernidade, que o reduz ao mundo do trabalho, mundo produtivo que o subordina. É, portanto, no mito que vão se concentrar tanto os textos da revista quanto as idas ritualísticas do secto aos ermos dos bosques parisienses. Voltar ao mito, à “velha casa da humanidade”⁷⁹, aliás, é o chamado de “L’*apprenti sorcier*”, texto que inaugura, em 1938, as atividades do Colégio de Sociologia.

Ações comprometidas com algum fim racional são apenas respostas a uma necessidade a que alguém submissamente se submete. Ações comprometidas com a busca das imagens sedutoras da chance são as únicas que correspondem à necessidade de viver ao exemplo de uma chama. Pois é humano queimar, ser consumido ao ponto do suicídio à mesa do bacará. [...] O mito nasce em atos rituais tirados da vulgaridade estática de uma sociedade desintegrada, mas a dinâmica violenta que lhe pertence não tem outro objetivo senão o retorno a uma totalidade perdida...⁸⁰

Conta-se até que, no ímpeto de recuperar esse “mito vivo” (*myth vivant*), os acéfalos planejaram um sacrifício humano. A *vítima* a ser oferecida seria “Laure” ou o próprio Bataille. O *sacerdote*, Caillois – por indicação de Bataille. As histórias a respeito desse episódio variam bastante e se mantêm, como tudo relacionado a *Acéphale*, fadadas ao mistério. Masson, que testemunhou a fundação da revista, mas teria se negado prontamente a integrar o secto, numa famosa entrevista publicada apenas em 1980, pondera que esse sacrifício humano seria “simbólico”; que os acéfalos teriam planejado mesmo levar ao piáculo uma cabra ou um coelho. Michel Surya, biógrafo de Bataille, remete a um texto em que o próprio escritor afirma que o plano seria sacrificar um gibão fêmea, a ser “amarrado como uma ave e atado a uma estaca em um buraco, de cabeça para baixo, seu reto se abrindo para o céu como uma flor”. Os participantes do sacrifício deveriam estar nus e tomados “pela avidez por prazer (exauridos com a sensualidade)”. Morto, o animal seria parcialmente enterrado, deixando à mostra sua “imunda protuberância solar”, seu ânus, onde uma mulher introduziria seus “dedos brancos e bonitos”.⁸¹

Como nem sempre é possível distinguir, na escrita de Bataille, quando ele está fazendo autobiografia ou literatura; filosofando ou – particularmente nesses anos de 1930 – fazendo uma espécie de ativismo “místico”, ficaremos desde já avisados de sua *imaginação*, quero dizer, de sua inclinação – obsessiva, vale notar – para a *produção da imagem do sacrifício*. O fato é que nem um humano nem um animal chegaria a ser sacrificado pelos acéfalos e o próprio Bataille, anos mais tarde, reconheceria que projeto fora um “erro monstruoso”.⁸²

3.3.2. O Colégio de Sociologia: a face lúcida do Mal

O Colégio de Sociologia é a cabeça que não vemos no desenho de Masson. Ele configura a face “lúcida” da “sociedade secreta”, aquela que iluminava o projeto acéfalo mapeando, refletindo, teorizando a respeito das reminiscências desse “mito vivo” na vida moderna. Segundo Patrick Ffrench, o Colégio foi “o mais significativo momento na história intelectual da França do século passado quando o que está em questão é uma teoria do sagrado e do sacrifício”.⁸³ Mas, a ideia de uma *sociologia sagrada* em torno da qual girava o interesse dos colegiados é, por definição, diferente do que seria uma “sociologia do sagrado”. Ffrench lembra que, se esta última guardaria certa distância, científica, do seu objeto, a primeira

deveria fundir a ciência sociológica à experiência coletiva vital, atravessando em ato a matéria mesma dos objetos aos quais se detém.

Baseado em parte no trabalho de Marcel Mauss, o princípio determinante era ultrapassar ou transgredir a objetividade científica da sociologia acadêmica, propondo não uma sociologia *do* sagrado, onde a preposição marcava a distância da observação e da análise, mas precisamente uma *sociologia sagrada*, onde o próprio grupo incorporaria o caráter sagrado que também estudaria.⁸⁴

Organizado na forma de conferências semanais, realizadas entre dezembro de 1937 e julho de 1939, o Colégio dava apuro teórico à ferocidade do acéfalo, firmando uma diferença radical – diremos já já *heterológica* – com realção à ciência sociológica, particularmente àquela tradição francesa da Escola de Sociologia, preocupada com culturas arcaicas e longínquas. Bataille, Leiris, Caillois e outros intelectuais especialmente convidados para conferenciar no Colégio se empenhavam, ao contrário, em reponder às questões do *sagrado* e da *destruição* contemporaneamente, quase sempre fora da religião, para “estabelecer, assim, os pontos de coincidências entre as tendências obsessivas fundamentais da psicologia individual e as principais estruturas que governam a organização social e estão no comando de suas revoluções”.⁸⁵ No parágrafo que Caillois acrescenta a essa “Nota sobre a fundação de um Colégio de Sociologia” publicada no número ¾ de *Acéphale*, o autor diz ainda que “[h]á certos momentos raros, fugazes e violentos de sua experiência íntima nos quais o homem deposita um valor extremo”, e que o Colégio parte desse ponto para “revelar processos equivalentes no próprio coração da existência social, nos fenômenos elementares de atração e repulsão que determinam essa existência”, tais com “igrejas, exércitos, irmandades, sociedades secretas.”⁸⁶ Apesar de nenhuma dessas conferências ter sido dedicada especificamente ao tema do sacrifício, todas estariam contaminadas por ele, no sentido de que seus autores chafurdavam na modernidade os fundamentos do *sagrado* em formas *destrutivas*, formas “heterogêneas” de dilapidação social e econômica que remontam a antigos ritos sacrificiais.

*

“O que une os homens?” era, segundo Hollier, a questão que norteava o ciclo. E o que une os homens para os colegiados era aquilo mesmo que os repele.⁸⁷ Atração e repulsa, portanto,

jogariam um papel decisivo em meio ao eclético leque de objetos, temas, tendências, práticas “sagradas” da vida moderna investigadas pelo ciclo, configurando o próprio modo como operava o pensamento de Bataille e dos demais, sempre aproximando e afastando, atraindo e repulsando o *sacrifício* (e o *sagrado*) de cada um desses objetos. Bataille remeteria ali constantemente aos primórdios, quando o sacrifício era experimentado como uma “emoção obscura”, mas ao fazê-lo, o escritor acusaria também, sempre, uma “evasão” do homem com relação à verdade íntima implicada na consagração e na imolação “angustiantemente cruel” de uma vítima.

Assim como em seu pensamento sobre o *sacrifício*, o conhecimento que o escritor produzia sobre a *destruição* e o *sagrado* era ambíguo. Por exemplo, Bataille aponta para um definimento do sacrifício no desenvolvimento da religião cristã, mas sem deixar de ressaltar o que na missa remanesce de um rito de sacrifício. “O coração do padre, no entanto, se une em cada fibra ao sacrifício; e embora ele mesmo seja apenas o asceta prudentemente evitando qualquer pecado” diz Bataille numa conferência em março de 1938, “a cada manhã ele faz novamente a obra do pecador; ele derrama mais uma vez o sangue de Cristo”.⁸⁸ Numa conferência proferida um mês antes, Bataille havia falado em uma passagem, no bojo do cristianismo, do “sacrifício sangrento” (*sacrifice sanglant*) para o “sacrifício simbólico” (*sacrifice symbolique*) realizado na missa católica. O escritor remete ali à experiência de viagem de Leiris a África, memorando seus relatos do sacrifício na cultura negra. Recortado em seu “momento de extraordinária intensidade”, o “momento de colocação à morte”⁸⁹, o sacrifício que remanesce na cultura africana seria, para Bataille, incomparável ao “silêncio” e à “elevação” que caracterizam a missa católica. Porém – e aí está mais uma vez a ambiguidade – “[o] movimento que atravessa os presentes, tanto no sacrifício negro quanto na aldeia branca” é, diz Bataille, “como um movimento que traduz o envolvimento de uma força repulsiva intensa que é posta em jogo”.⁹⁰

A guerra, os festivais também são vistos no conjunto das conferências realizadas pelo Colégio como atividades comparáveis aos mais cruéis ritos sacrificiais antigos. Enquanto as festas, com seus excessos de dança e embriaguez, tiveram no passado, para Caillois, uma “conexão íntima” (*intimate connection*) com o sacrifício e respiraram a mesma “atmosfera” deste, a guerra, para Bataille, se afastava modernamente de toda aquela dimensão trágica e *destrutiva* que a aproximara de uma ação sacrificial, na qual o soldado se equivaleria ao sacerdote. Nas palavras de Hollier, a “[g]uerra procura a morte de outro que é considerado o inimigo, enquanto a condição para o sacrifício eficaz é a identificação de quem faz o sacrifício com sua

vítima”.⁹¹ O movimento do pensamento aqui é, novamente, o mesmo, novamente ambíguo: aproximar *e* distanciar, atrair *e* repulsar o objeto investigado dos mais remotos, e *excessivos*, ritos *sagrados* de sacrifício.

3.3.3. “Corpo estranho”: a *heterologia* e a *escatologia* como ciências do excremento

Ao invés de falarmos em ambiguidade, falemos mais claramente em *atração e repulsa* – título, aliás, de duas das conferências proferidas por Bataille no Colégio – e estaremos já aí no coração da *heterologia* batailleana. O conhecimento “heterológico”, esboçado pelo autor no começo dos anos 1930, particularmente numa carta endereçada aos “camaradas atuais” sobre a obra do Marquês de Sade, referia-se a tudo aquilo que é repelido pelo conhecimento – pela ciência, pela filosofia e mesmo pela religião –, privilegiando enquanto objeto de análise o que resiste às apropriações e assimilações conscientes do homem. Enquanto “ciência do heterogêneo”, a *heterologia* se ocuparia desse “processo terminal que, até agora, foi considerado como o aborto e a vergonha do pensamento humano”.⁹² Mas, enquanto “ciência”, é à própria ciência e a todo sistema filosófico, limitado a representar o mundo homogêneo, que a *heterologia* se opõe.

Quando dizemos que a heterologia considera as questões da heterogeneidade cientificamente, não queremos dizer que a heterologia é, no sentido usual de tal fórmula, a ciência do heterogêneo. O heterogêneo está até resolutamente posto para fora do alcance do conhecimento científico que, por definição, só é aplicável a elementos homogêneos. Acima de tudo, a heterologia se opõe a qualquer representação homogênea do mundo, isto é, a qualquer sistema filosófico. Tais representações sempre pretendem privar o máximo possível do universo em que vivemos de todas as fontes de excitação e desenvolver uma espécie humana servil, adequada apenas para a produção, consumo racional e conservação de produtos.⁹³

Veremos, logo adiante, que é a mesma crítica moral à “economia restrita” tecida em “A Noção de Dispendio”, desta feita incluindo todo saber humano, científico e filosófico, no conjunto dos *elementos homogêneos* que visam tão somente a *utilidade* e, por isso mesmo, se perdem do sacrifício. Essa visão, ao tencionar uma “libertação de maneira desordenada do elemento excremental heterogêneo”⁹⁴ colocaria o Colégio de Sociologia, na origem, em uma posição crítica com relação a Escola de Sociologia Francesa naquilo que formulou a respeito do *sagrado*. “A heterologia seria a teoria daquilo que a teoria expulsa. Em sua batalha contra

o anjo da repugnância, nas profundezas da escuridão, o pensamento persistentemente encara as coisas que o repelem”⁹⁵, acrescenta Hollier. Ou, nas palavras do próprio Bataille, em nota, a *heterologia* é “a ciência do que é completamente outro”.⁹⁶

Simonetta Falasca-Zamponi, buscando o germe dessa aproximação de Bataille à sociologia, pondera a respeito da influência que Durkheim exerceu sobre o escritor no começo daquela década, especialmente com relação ao modo como um dos pais da sociologia moderna atribuiu ao mito e ao ritual a tarefa de estabelecer, na “efervescência coletiva”, a vida social em sociedades arcaicas. Diferentemente de Durkheim e da Escola, como disse, a *sociologia sagrada* se propunha a investigar como esse *sagrado* remanesce na vida moderna, para além de um domínio estritamente religioso, no contexto individualista da democracia burguesa ou na falsa *heterologeneidade* dos totalitarismos de direita⁹⁷ e de esquerda.

Alexander Irwin também lembra o quanto a visão batailleana do *sagrado* – e do *sacrifício* – é, no fundo, devedora da sociologia de Durkheim, por exemplo, no que diz respeito à dicotomia durkheiminiana que descreve a vida religiosa à luz de uma cisão entre um mundo profano e um mundo sagrado. A diferença fundamental é que, para um escritor “heterológico” como Bataille, o *sacrifício* não terá, sob hipótese alguma, a função de harmonizar as forças sociais, senão a “função” de produzir nelas uma *ferida*, ferida pela qual se abre a possibilidade de uma comunicação que está longe de ser “uma representação ou catalizador da unidade social”, posto que é um ato violento; uma oportunidade para uma “desunião e desintegração social”.⁹⁸ Em oposição a Escola de Sociologia Francesa, portanto, o Colégio veria o *sagrado* como uma força *negativa*, isto é, de *destruição*. Ainda segundo Falasca-Zamponi,

[e]ste era um sagrado que precisava de transgressão para sobreviver, pois apenas a destruição e a reconstrução permitiam a renovação. Assim, festivais constituíam a manifestação social do ato transgressivo, uma época em que a ordem das coisas poderia ser interrompida e a chama da energia acesa. Dentro desse contexto, o sacrifício era o supremo festival - uma oferta sem retorno.⁹⁹

Para Irwin, mesmo que Bataille não tenha jamais banido o “esquema durkheimiano de uma convulsão sacrificial produtora de significado compartilhado e coesão comunal”, o que está em jogo para o escritor, no *sacrifício* e em todas as atividades modernas nas quais ele ainda pode ser entrevisto, é “o questionamento de todo significado”. São, nesse sentido, profícuas as relações entre a *heterologia* – a ciência do que é “completamente outro” – e o *sacrifício* para Bataille, na medida em que a primeira não deixa de ser um sacrifício da ciência ou um

sacrifício de todo saber humano sobre a matéria. Marcus Coelen diz que a *heterologia* é “talvez mais um choro que um conceito”¹⁰⁰, e aponta o paradoxo inerente ao termo, que combina o prefixo grego *heteros*, “outro”, e o sufixo *logos*, que modernamente designa a ciência ou um campo específico da ciência. Ao inclinar-se àquilo que a ciência expulsa ou ignora, no entanto, Bataille e os demais colegiados se abriam a tudo que está fora, a tudo que é *estranho* não só à ciência, mas ao próprio saber do homem. “O lugar da heterologia é fora, como o lugar do heterogêneo também é: fora do homogêneo da existência social humana no caso deste, fora da ciência no caso daquela”.¹⁰¹ O sufixo *logos*, nesse sentido, ainda segundo Coelen, não tem no bojo do pensamento batailleano a acepção de “ciência” ou de “discurso” que a modernidade lhe emprestou, mas designa a “lógica” inerente ao próprio objeto investigado. Assim, da *heterologia* pode-se dizer que é uma “quase-ciência” ou uma “paródia da ciência” que procura a “lógica mesma do heterogêneo”, enquanto o “heterogêneo”, por sua vez, não sendo simplesmente o oposto de “homogêneo”, expressa mais precisamente o que é “totalmente outro”. Deixemos o próprio Coelen dizer, usando algumas palavras do Bataille de “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade”.

Talvez o heterogêneo - "atividade sexual ...; defecação; micção; morte e o culto de cadáveres...; canibalismo; o sacrifício de deuses-animais; omofagia; o riso da exclusão; soluçar...; êxtase religioso; a atitude idêntica para com merda, deuses e cadáver" - não seja tanto uma concretude específica a ser intuita por uma nova ciência quanto a *figura* do concreto como tal. Não é a "merda" em si que seria colocada com a quase-ciência heterológica, mas a concretude e o informe da matéria antes ou depois de tomar forma como um objeto. A falta de forma da merda da matéria, depois de ter sido objeto de consumo, seria a figura concreta do que ela também é: a concretude antes de se tornar compreensível¹⁰²

Com mostra o autor, a *heterologia* – enquanto um não-saber que se dá *na* matéria, não *sobre* a matéria ou *a respeito* da matéria – e a escatologia – esta ciência (*logos*) do excremento (*scor*) – fundem-se com Bataille em favor de um “corpo estranho” (*corps étranger*)¹⁰³. O que faz desse “corpo estranho”, dessa parte excremental da vida, expelida de todo saber, algo repulsivo para a consciência e para o mundo *homogêneo* é justamente, no paradoxal pensamento de Georges Bataille, o que o torna *sagrado*. O “corpo estranho”, corpo cuja cabeça foi cortada, mas permanece de pé; corpo de toda matéria abjetada, repelida para fora do saber do homem e de um mundo *real*, *útil* no qual ele vive e produz, torna-se, por isso mesmo, capaz comunicar o homem *intimamente* com o todo – princípio do *sagrado*.

Nesse sentido, uma *sociologia sagrada* é uma sociologia do excremento econômico, moral e social da vida moderna, uma sociologia da “parte maldita” – podemos já dizer – interessada

em "[t]odas as formações que têm o êxtase e o frenesi por propósito (morte espetacular de animais, torturas parciais, danças orgiásticas, etc.).¹⁰⁴ Por querer abarcar tudo aquilo que o conhecimento rejeita, a *sociologia sagrada* pressupõe uma *heterologia*. Por exaltar a concretude absoluta, a *baixa matéria*, aquilo que é (ainda) inassimilável pela consciência do homem, esta “quase-ciência” traz para si o conjunto de *elementos heterogêneos* do qual o sacrifício, não só participa, como se oferece paradigmaticamente.

*

Enquanto projeto intelectual *heterológico*, o Colégio de Sociologia regurgitou todas as explicações “científicas” para o sacrifício. Foi assim que a missa, os festivais e a guerra tiveram vez no conjunto de conferências proferidas no ciclo, temas sempre entendidos *heterologicamente*, quer dizer, “por princípio” *excedentes* com relação às possibilidades de sua assimilação sociológica – o que acusa permanentemente a insuficiência do saber que as repele – e “excrementais”, ou “improdutivas”, no sentido de que para nada servem, mas apenas religam, modernamente, o homem ao mito perdido. Com o Colégio de Sociologia, o *sacrifício* e *sagrado* foram definitivamente alçados para fora da religião e espalhados por um variado leque de temas mundanos, enquanto o pensamento de Bataille sobre o sacrifício se afirmava – o acéfalo é, nesse sentido, um ser sem cabeça que pensa a própria acefalia – numa teoria *heterológica*, isto é, uma teoria que procura encarar de frente o que é “completamente outro”. Tarefa, por definição, *impossível*.

3.4. Da impossível tarefa de definir o sacrifício

3.4.1. O fascinante enigma do sacrifício

“Como foi que, onde quer que os homens se encontrassem, sem prévio consentimento mútuo, de acordo com um ato enigmático, todos sentiram a necessidade ou a obrigação de levar seres vivos ritualmente à morte?”¹⁰⁵ Bataille levou a vida inteira tentando responder a essa questão, postulada por ele em um dos manuscritos não publicados de seu “A Parte Maldita”,

entre 1939 e 1945. O título desse capítulo, “Sacrifice”, é uma pista falsa para aquele que pensou ter encontrado ali um atalho para uma definição do conceito. Ali nos deparamos, no máximo, com a exaltação do seu *enigma*, e com o quão a noite deste enigma ofusca as teorias modernas do sacrifício religioso que antecedem Bataille. Elas não teriam feito mais do que se deter aos “efeitos do sacrifício”: “elas não dizem nada sobre o que faz os homens levarem seus próprios semelhantes à morte em cerimônias religiosas”.¹⁰⁶

A obra inteira do escritor, nessa perspectiva, perfaz uma busca sabidamente *impossível* por um sentido mais profundo do sacrifício – algo que possa ser justificado “por alguma coisa além de vagas noções sobre os astros”.¹⁰⁷ Algo que, de um lado, dê conta do caráter universal do ritual, a despeito de sua miríade religiosa, e de outro, encontre em atividades contemporâneas ao escritor traços, reminiscências, vestígios desse tempo em que o *sacrifício*, ou o horror e a angústia experimentada pelo homem no instante de sua *ferida*, reestabelecia para ele uma relação *íntima, sagrada* com o mundo.

Mas, se precisamos lançar alguma luz sobre esse enigma para avançar, uma das primeiras tarefas que se nos impõe é a de ter que exumar a noção de *sacrifício* no conjunto da obra de Bataille – tarefa difícil, já que ela nem sempre se apresenta nomeadamente ou mesmo quando se apresenta, não é categoricamente que Bataille fala do sacrifício. O escritor de “Sacrifice” não nos deixaria, nem neste nem em qualquer outro texto, uma visão sistemática do termo, de modo que é bastante questionável dizer que temos em Bataille uma “teoria do sacrifício”. Temos sim, como veremos a seguir, uma Teoria do Gasto, bem como uma Teoria do Sagrado, ambas atravessadas de ponta a ponta pelo *sacrifício* – às vezes evocado como objeto histórico e antropológico exemplar, às vezes movendo o pensamento batailleano sorrateiramente, como se do *dédalo* do *acéfalo*.

Nomeadamente ou não, o fato é que o sacrifício foi – disso não resta dúvida – um dos temas que mais obsedaram Bataille e, certamente, o que melhor ofereceu a ele as bases de uma “economia geral”, *excessiva*, bem como um entendimento muito próprio, *heterológico*, das relações do homem com a *destruição* e o *sagrado*. Em todo caso, é preciso exumar...

3.4.2. O sacrifício como operação de *dispêndio*

No clássico artigo “A Noção de *Dispêndio*”, de 1933, Bataille recorre inicialmente àquela definição etimológica, dizendo ser o sacrifício a “produção de coisas *sagradas*”.¹⁰⁸ Mas, em

seguida, faz uma aproximação entre sacrifício e poesia, esta última brevemente definida como “criação por meio da perda”. Entende-se, ao menos com base nesse texto, que o sacrifício é para Bataille, assim como a poesia, uma produção de coisas sagradas que põe o homem em um “estado de perda”.¹⁰⁹ Melhor seria dizer que, justamente pelo fato de pôr o homem em “estado de perda”, de *destruição*, é que tanto a poesia como o sacrifício abrem nele, segundo Bataille, uma experiência *sagrada*, mais tarde entendida pelo escritor como uma *experiência interior*.

Mas, há duas considerações a serem feitas a essa altura. A primeira delas é que o sacrifício é localizado já em “A Noção de Dispendio” como uma atividade “improdutiva”, que resiste ao mundo do *trabalho* e ao “princípio da utilidade clássica”. No póstumo “Teoria da Religião”, Bataille dirá mais claramente que “o sacrifício é a antítese da produção, feita visando o futuro, é o consumo que só tem interesse no próprio instante”. Portanto, se o sacrifício *produz* o *sagrado* é porque – e apenas porque – o sacrifício *nada produz*: o sacrifício apenas dispensa, *destrói* o excedente produzido pelo *trabalho*. “Sacrificar é doar, como se dá o carvão à fornalha. Mas em geral a fornalha tem uma inegável utilidade, à qual o carvão está subordinado, enquanto no sacrifício a oferenda escapa a qualquer utilidade”¹¹⁰, diz ali Bataille.

Essa *pura perda* que caracteriza o sacrifício – e é essa a segunda questão que gostaria de apontar – não é apenas daquele ou daquilo que é destruído, a *vítima* – um objeto, um vegetal, um animal ou mesmo um homem – mas, é sobretudo daquele que destrói. Mais tarde veremos, quando de volta aos *monumentos sacrificiais* de artistas da performance, como o *corpo sacrificante* é, necessariamente, um corpo também *ferido* pelo sacrifício. Por ora, se voltarmos àquela comparação entre sacrifício e poesia feita por Bataille, veremos que não está falando ali (apenas) de uma perda simbólica, mas da poesia – e do sacrifício – como uma atividade que “empenha a própria vida daquele que a assume”. Uma atividade que arruína o homem, portanto, na medida em que ao escrever, ao sacrificar palavras, ele se dá “às mais decepcionantes formas de atividade, à infelicidade, ao desespero, à busca de sombras inconsistentes que nada podem oferecer além da vertigem e do furor”.¹¹¹ Diremos então que o sacrifício, para Bataille, é uma atividade que *nada produz* senão a própria (e necessária) ruína daquele que sacrifica, reestabelecendo, por isso mesmo, sua relação primeira, *íntima*, *contínua*, com o mundo. Ou como dirá o escritor depois, comparando agora o sacrifício ao erotismo: “[o] sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo”.¹¹²

É preciso reparar que Bataille fala em “fixar atenção”. Se temos em mente aquele “esquema” sacrificial descrito por Mauss e Hubert, entendemos que é no “momento supremo” da morte, no ápice da cerimônia – aquilo que os autores chegaram a chamar de “crime” ou “sacrilégio” – que Bataille “fixa atenção”. Esse é um instante que, para o escritor, vitimiza a todos, no sentido que expõe a todos envolvidos no rito à angústia da finitude. Nesse sentido, o “fixar atenção” diz respeito tanto aos participantes do sacrifício que encaram a morte da *vítima*, quanto ao próprio Bataille, que destaca, “fixa”, do esquema sacrificial dos sociólogos, apenas o *flash* da destruição. É, aliás, justamente por não estarem obcecados por esse instante arrebatador da imolação, que tanto Mauss e Hubert quanto os antropólogos ingleses não fizeram, para o escritor, mais que se deter aos “efeitos” do sacrifício religioso – presentes, homenagens, benefícios, expiações, reestabelecimento dos laços sociais, o “fato social”, etc. Obsecado por esse instante que põe a consciência do homem em estado de *pura perda*, Bataille está visivelmente mais interessado em compreender a *ferida* do que a “razão”, o “esquema”, a “unidade” ou a “função” do sacrifício.

Não há, aliás, qualquer “função” no sacrifício. É o seu caráter inútil, no sentido de insubordinado um “princípio da utilidade” que o define. Se há uma diferença radical no modo como Bataille entende o sacrifício com relação a Escola de Sociologia Francesa é que, para ele, atribuir ao sacrifício qualquer “função” é negá-lo enquanto *operação de dispêndio* – enquanto operação absolutamente *destrutiva*. Disso resulta um intolerável paradoxo, apontado amplamente pela crítica e reconhecido pelo próprio escritor: se os homens sacrificam, ocasionalmente ou regularmente, mediante um rito coletivo de consagração e morte que, ao fim e ao cabo, sabidamente procura recuperar para eles uma “intimidade perdida” com o mundo, como sustentar que eles sacrificam *para nada*? Se o fazem apenas *para* gastar, excretar o excedente material e simbólico produzido pelo mundo do trabalho, o fariam, portanto, *para* alguma coisa e com um devido *fim*.

Patrick Ffrench aponta para este paradoxo lembrando que, tendo sacrificado *para nada*, o homem sacrifica a ele mesmo, tornando seu próprio suplício, portanto, um *fim*. “Esse sacrifício aparece como o sacrifício *do* sujeito, um sacrifício pelo qual [...] o Sujeito desiste de uma vida natural para se tornar mais verdadeiramente o que é, *nada é perdido*”.¹¹³ Depois, há uma questão de temporalidade. Segundo Ffrench, o sacrifício como uma operação radicalmente “improdutiva”, uma atividade cujo *sagrado* reside na sua total insubordinação a qualquer fim, só pode se afirmar no próprio instante do sacrifício, “instante de exposição, no qual a finitude se expõe sem resposta”.¹¹⁴ Assim, seria próprio do sacrifício que enquanto

projeto ele fosse abandonado no agonístico instante da morte. Ffrench: “[o] abandono do sacrifício, no limite da exposição, pressupõe a ausência de uma operação discursiva a qual persistiria, depois do evento, e arriscaria se reapropriar daquela exposição como um outro sacrifício”.¹¹⁵

Elisabeth Arnauld-Bloomfield considera que, ao capturar do “esquema” sacrificial descrito por Mauss e Hubert apenas o “segundo momento”, o ponto culminante da cerimônia na qual a *vítima* é imolada, Bataille dá ao sacrifício fins mais “transgressivos” do que aqueles que lhe deu a Escola de Sociologia Francesa, e empresta ao “esquema” descrito pelos sociólogos uma visão particularmente trágica, obsedada pelo instante em que o sacrifício teima em rasgar “o véu do mundo profano e trazer comunicação com o sagrado”.¹¹⁶ Ainda segundo a autora, é a crueldade do rito, a violência que engendra uma “contagiosa comunicação com o sagrado” que importa para o escritor. “Bataille sempre acreditou que o verdadeiro propósito do sacrifício era levar os homens a comungar do rapto ansioso ainda que alegre da morte”¹¹⁷, diz Arnauld-Bloomfield.

3.4.3. O *potlatch* como paradigma

É sobre bases econômicas que Bataille assenta sua *estranha* visão do sacrifício e, mais particularmente, sua fixação numa *ferida sagrada*. Ainda em “A Noção de Dispendio”, o escritor explica que, no capitalismo moderno, o termo *útil* ocupa o centro de qualquer discussão sobre o homem individual ou social, não deixando espaço para que sequer imaginemos que algumas atividades humanas, justamente as que, para ele, permitem ao homem a experiência do *sagrado*, não têm qualquer *utilidade*. Elas existem para o homem apenas como uma *operação de dispendio*, por meio da qual ele gasta todo o excedente que, pelo trabalho, produziu. Nesse sentido, o “princípio de utilidade clássico” cria um mundo no qual o homem vê ou percebe tudo que faz limitado a um fim específico. Assim, até suas atividades mais diletantes, de prazer, são reduzidas, “nas representações intelectuais *que tem curso*, a uma concessão, ou seja, a um descanso cujo papel seria subsidiário”.¹¹⁸

A essa altura, Bataille já não está com o Mauss de “Sobre o sacrifício”, mas com o de “Ensaio sobre a dádiva”, texto publicado em 1925, onde o sociólogo comparou rigorosamente formas arcaicas de contrato e troca de “coisas úteis”, mas também de “amabilidades, festins, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas...”, enfim, “prestações e

contraprestações” estabelecidas entre sociedades da Polinésia, Melanésia e tribos do Noroeste norte-americano. Esse *sistema de prestações totais* que Mauss se pôs a descrever encontra em duas tribos norte-americanas uma forma “evoluída e relativamente rara”, o *potlatch*, um termo que quer dizer, segundo o próprio autor, “alimentar”, “consumir”.¹¹⁹

Descreve Mauss que, no inverno, tribos irmãs e rivais, muito ricas, recolhem-se em suas “cidades” e dão início a um ciclo intenso de efervescência social, regido por rivalidade e honra entre clãs, famílias e seus chefes. Durante estas festas, as tribos costumam gastar “sem controle tudo que foi acumulado no Verão e no Outono”.¹²⁰ Assim, convidam a todos para partilhar uma foca ou uma baleia, mas também podem queimar caixas e caixas inteiras de óleo, queimar suas casas e mantas, lançar ao mar seus cobres mais valiosos, etc. Trata-se de sumptuosas *destruições* de bens visando “eclipsar” o chefe da tribo rival ou mostrar ao clã irmão que pode gastar mais que ele.

O consumo e a destruição existem aí realmente sem limites. Em determinados potlatch deve gastar-se tudo que se tem e não guardar nada. É ver quem será o mais rico e também o mais louco gastador. O princípio do antagonismo e da rivalidade funda tudo. [...] Perdem-se no potlatch como se perdem na guerra, no jogo, na corrida, na luta. Em um certo número de casos, nem se trata de dar e retribuir, mas de destruir.¹²¹

Nota-se que a perda é tanto dos bens como dos próprios sujeitos que destroem – “perdem-se”. Esse entendimento de que o sacrifício diz respeito sempre, em última instância, ao sujeito mesmo que sacrifica será fundamental para que Bataille o pense como uma *perda de si*, ou como “*estados de excitação*, que são comparáveis a estados tóxicos”.¹²² Ainda segundo Mauss, quando o *potlatch* é feito “com um outro espírito, com vistas a um ganho imediato, é objeto de um desprezo muito acentuado”¹²³, o que para Bataille quer dizer que, diferentemente de um mero sistema de trocas, o que caracteriza o *potlatch* é sua insuordinação a um fim; são suas “destruições espetaculares de riqueza”. O *dispêndio*, numa sociedade de consumação como a civilização asteca, por exemplo, pressupunha a “improdutividade”; uma entrega *soberana* do homem ao instante de uma *ferida sagrada*. Essa ferida só é *sagrada* porque é, também, nesse sentido, uma *ferida que fere*. Ao “perderem” seus bens, aquelas sociedades também “se perdem” na festa, agindo, na visão de Bataille, sem qualquer prospecção futura, no instante onde tudo, até mesmo a ideia de troca ou de dádiva, é sacrificado.

Bataille se serve, mais uma vez, do texto de Mauss extraindo dele o que importa ao seu pensamento. O escritor minimiza as conclusões do sociólogo que apontam, sempre, no

sentido da “coisa social” que move as engrenagens dos ritos e, particularmente, da “generosidade” que subjaz o *potlatch* enquanto sistema de trocas. Em nenhum momento, aliás, Mauss equivale as “prestações” e “contraprestações” das sociedades investigadas à “natureza e a função” do sacrifício que havia descrito anos antes ao lado de Hubert. Ao passo que ali os autores pretenderam mostrar que o sacrifício é sempre um tipo de dádiva aos deuses, Bataille, inversamente, baseado no ensaio de Mauss, mostra que a dádiva, cuja expressão mais aguda é o *potlatch*, é aquilo que funda o sacrifício – o “dar sem nunca receber” que, para o escritor, encontra-se universalmente representado na imagem do sol.¹²⁴ É justamente por isso que irá comparar o *potlatch* a um jogo, a “uma espécie de pôquer ritual”¹²⁵, no qual a riqueza de uma sociedade é simbolicamente atribuída não à sua capacidade de produzir e acumular, mas ao seu “poder de perder”.

O que salta aos seus olhos nesses ritos de *destruição* e consumo é que, em contravenção ou para além de tudo aquilo que o capitalismo moderno (ou mesmo o comunismo) e seu “princípio de utilidade” podiam imaginar, os homens podem (e não só podem como precisam) se regozijar em festas, em “hecatombes de propriedade”¹²⁶, incendiando aldeias ou afundando voluntariamente canoas. Em “Teoria da Religião”, o escritor voltará a oferecer bases econômicas à sua noção de sacrifício afirmando categoricamente que “sacrificar não é matar, mas abandonar e dar”, deixando claro que o que importa para ele é o instante dessa *ferida que fere*, instante que instaura uma experiência *sagrada*, experiência que faz o homem passar “de uma ordem duradoura, em que todo o consumo dos recursos está subordinado à necessidade de durar, para a violência de um consumo incondicional”.¹²⁷

3.4.4. A Teoria do Gasto é uma Teoria do Sagrado

Quando Bataille apresentou “A Noção de Dispendio” para publicação na revista *La Critique sociale*, seus editores anexaram ao texto uma advertência que dizia que, na edição seguinte, seria apresentado um contra-argumento. É que o “princípio da perda” evidenciava, além de uma crítica moral e econômica ao capitalismo, uma profunda digressão de Marx, na medida em que Bataille atribuía um papel secundário a “toda atividade social produtiva” e deslocava todo interesse econômico para o “dispendio improdutivo”, chegando à impactante conclusão de que o homem se humaniza menos no trabalho – premissa fundante da dialética marxiana – do que no sacrifício. Se elogiar a arte ou o jogo como atividades “prazerosas”, fora de um esquema de subordinação destes a um projeto revolucionário, já soava a um ciclo marxista –

mesmo crítico ao comunismo – bastante controverso, tecer elogios ao luxo enquanto “sacrifício da fortuna” ou, ao contrário, criticar a “perda ostentatória” das classes ricas não porque exasperam a diferença de classes mas porque, modernamente, já não refletem toda a desmesura “agonística” que tiveram no passado, adquiria para a consciência revolucionária ares de uma blasfêmia. Apoiar a condição do homem numa negatividade que não a do trabalho (porque o trabalho *destrói* a natureza para produzir e perpetuar a vida útil), mas na profunda necessidade que tem este homem de se perder em atividades diletantes, que visam tão somente destruir o excedente da produção, tanto punha o capitalismo em questão como traía o protagonismo do proletariado na teleologia revolucionária marxiana – isso em 1933, quando um século inteiro ainda precisava ser acordado para o comunismo.

Essa digressão de Marx – e fundamentalmente do idealismo hegeliano – é decisivo para o pensamento de Bataille, sobretudo no que toca a relação entre o *sacrifício*, o *sagrado* e a *destruição*. Se para Hegel, grosso modo, o trabalho exerce sobre o mundo, ao destruir a natureza para produzir o artefato, uma negatividade que está na base da condição (consciente) do homem, ao sacrifício cabe, para Bataille, a tarefa de negar o trabalho, isto é, de negar a redução do mundo a um sistema de “coisas úteis”, devolvendo ao homem uma relação *íntima*, *contínua*, *sagrada* com este mundo.

“A destruição sacrificial é um ato compensatório, o qual pretende recuperar a comunicação com um mundo livre do trabalho e das restrições da objetividade”¹²⁸, diz Arnauld-Bloomfield. “Se Bataille acredita, como fazem os paleoantropólogos, que nossos verdadeiros primeiros ancestrais foram os *homo sapiens*, que adquiriram domínio sobre o mundo por meio do uso da linguagem e das ferramentas”, continua a autora, “ele também acredita que o verdadeiro nascimento deles como seres sagrados e artísticos começa com a rebelião do homem contra a pobreza do seu mundo instrumental”.¹²⁹

Sob muitos aspectos, “A Noção de Dispendio” antevia “Teoria da Religião”, como por exemplo quando Bataille afirma no primeiro que “o sucesso do cristianismo, em particular, deve ser explicado pelo valor do tema da crucificação infamante do filho de Deus, que leva a angústia humana”, diz o escritor, “a uma representação da perda e da desgraça sem limite”.¹³⁰ “Teoria da Religião”, por sua vez, retomaria “A Noção de Dispendio”, quando afirma, por exemplo, que “a introdução do trabalho no mundo substituiu, de imediato, a intimidade, a profundidade do desejo e seus livres desencadeamentos, pelo encadeamento racional onde a

verdade do instante presente não mais importa” diz ele, “mas sim a verdade posterior das operações”.¹³¹

Mas, se o clássico artigo de 1933 articula o sacrifício no nível econômico de uma Teoria do Gasto, abrindo caminho para que Bataille retire em definitivo o sacrifício do domínio religioso, o livro póstumo organiza, nos anos de 1950, os fundamentos da Teoria do Sagrado que acompanhou Bataille desde a juventude, afirmando que, em sua base, está o sacrifício, que “destrói os laços de subordinação reais de um objeto, arranca a vítima do mundo da utilidade e a devolve a aquele do capricho ininteligível”.¹³² Ao “princípio da utilidade clássica”, a partir do qual tudo, inclusive as práticas de prazer do homem, se reduz a uma lógica produtiva, dando a ele uma existência “mediocre” e “lamentável”, Bataille opõe o que Luiz Augusto Contador Borges chamou, acertadamente, de um “louvor ao excesso”.¹³³

*

Assim como uma filosofia nunca é para Bataille uma casa, e sim um “canteiro de obras”¹³⁴, uma noção estratégica dessa filosofia, como é a noção de *sacrifício*, não atravessaria incólume o curso de décadas de obcessão. O recuo com relação àquele sacrifício “real”, tencionado junto à sociedade *Acéphale*, concomitante ao encerramento das atividades do Colégio de Sociologia, em 1939, teriam sido decisivos para que essa noção sofresse, no âmbito do pensamento do escritor, uma importante guinada. A guerra avançava. O exército alemão ocuparia a França em maio de 1940 e Bataille se retiraria para a escritura de sua “Suma Ateológica”, quando, de acordo com Arnould-Bloomfield, começaria a separar “implicitamente suas reflexões sobre o sacrifício como um objeto sociológico e seu tratamento textual do sacrifício como uma experiência interior”.¹³⁵ Mesmo assumindo o caráter *espetacular* do sacrifício e reconhecendo, dos anos de 1940 em diante, a impossibilidade de fazer retornar o homem à “velha casa” do *sagrado*, Bataille morreria em 1962 ainda fascinado pelas “ambiguidades de seu teatro cruel”¹³⁶, obsediado pelo que Jean-Luc Nancy chamaria, décadas mais tarde, de *fantasma do sacrifício*.

3.5. O fantasma do sacrifício

3.5.1. Sacrifício, mimese e repetição

Coube a Nancy pôr em questão as bases do pensamento de Bataille sobre o sacrifício, e denunciar o que direi ser uma *imaginação sacrificial* do escritor de “A Noção de Dispendio”. Se o famoso anátema de Jean-Paul Sartre, escrito por ocasião da publicação de “A Experiência Interior”, havia taxado Bataille de um “novo místico”, cujo fascínio pelo *sacrifício* e pelo *sagrado* resultaria em uma visão totalitária e trágica (não dialética) da condição humana¹³⁷; se o italiano Giorgio Agamben, muitos anos depois, acusaria o “paradoxo da soberania”¹³⁸ em Bataille e suas “profanações” se oporiam ao sacrifício porque este é, por excelência, o *dispositivo* que confere a pessoas, coisas e lugares uma “*especial indisponibilidade*” para o uso do homem¹³⁹, a crítica de Nancy guarda com relação àquelas duas o mérito de não falar desde fora de Bataille. Ao contrário: no seminário “L’*insacrificabile*”, de 1989, Nancy põe Bataille contra Bataille ao mostrar que o escritor não foi até o limite da sua própria obsessão pelo sacrifício, depois que “a exigência sacrificial lhe pareceu ao mesmo tempo mantida e impossível de satisfazer”.¹⁴⁰

Nancy acusa ali a perseverança – não apenas de Bataille, mas de todo o Ocidente – em viver à sombra do sacrifício, *repetindo-o*, *mimetizando-o*; e inverte as posições ao dizer que é o *fantasma do sacrifício* que “fabrica” o “antigo sacrifício”, sobre o qual inclusive pouco ou nada sabemos. É o *fantasma* que, nos obsediando, repete e produz para nós a imagem do horror que ainda perseguimos, recobrando sua lógica em nome do “sagrado”. Particularmente, sobre Bataille, esse *fantasma* teria agido de modo exemplar: não bastasse ter, durante toda a sua vida, pensado o sacrifício, sendo atormentado pelo “segredo” de sua *ferida*, Bataille tomou-o como uma verdadeira operação do seu pensamento. A obsessão tanto pelo objeto antropológico e sociológico do sacrifício, quanto por um pensamento que levasse ao piáculo o próprio pensamento, teria feito de Bataille, num fiel espelho do Ocidente, o porta-voz de uma “onto-teologia” do sacrifício denunciada pelo filósofo.

Nancy enumera quatro aspectos dessa fascinante “onto-teologia”. Primeiro, todo sacrifício parece adquirir para nós, ocidentais, o grau de um autossacrifício. Lembremos, com o filósofo, o quanto Sócrates e Cristo, mitos de fundação do Ocidente, articularam uma “moral do sacrifício”, seguida à risca pelo cristianismo – “dar a vida por algo”. Esta “moral” exige do sujeito do sacrifício “o ser todo inteiro”¹⁴¹; exige que o sacrifício englobe sua existência como

um todo, impelindo-o necessariamente um sacrifício de si – a um autossacrifício. Depois, Nancy aponta para a universalidade do sacrifício como um traço dessa “onto-teologia”, no sentido de que o rito é necessariamente comunal, envolve a todos que dele participam, que se unem *através* do sacrifício e *em favor* do sacrifício – “o sacrifício ocidental possui o segredo de uma participação, ou de uma comunicação sem limites”¹⁴², diz o filósofo. Terceiro – e é aqui que parece mais claro o sentido da expressão “onto-teologia” – o sacrifício seria para o Ocidente, e para Bataille, “a verdade revelada de todos os sacrifícios, ou do sacrifício em geral”.¹⁴³ O filósofo está chamando atenção aí para o fato de que, ao falar em sacrifício, nós estamos sempre remetendo a um “princípio” ou a uma “essência” à qual um sacrifício deve se *eleva*r para alcançar – é nesse sentido que escreve “sacrifício ao sacrifício” (*sacrificio al sacrificio*), como se o sacrifício tivesse ele mesmo tomado para nós a feição de um Deus. Por último, o filósofo considera que a “moral do sacrifício” enquanto “sacrifício do sujeito”; o universalismo religioso do ato sacrificial; e a busca insistente por um “sacrifício antigo” e deificado fazem do sacrifício algo *infinito* e *dialético*, pois superá-lo – podemos dizer, sacrificar o sacrifício – significa para nós, e para Bataille, a própria consagração do sacrifício.

É a ele, ao sacrifício como filosofia (Sócrates/*onto*) e cristianismo (Cristo/*teologia*) que voltamos sempre para, ao fim e ao cabo, nos depararmos com o seu *fantasma*, com a impossibilidade radical de compreendermos, por exemplo, Tales de Mileto, que, como diz a epígrafe do texto de Nancy, ao descobrir com os egípcios a geometria, imolou, por isso mesmo, um touro. “Nós já não entendemos o gesto de Tales, nem sabemos se, e como, ele se entendia – mas mesmo assim estamos, pelo visto, ainda solicitados, senão fascinados, até alucinados, por esse gesto mesmo”.¹⁴⁴ Com o sacrifício, portanto, para Nancy, temos desde há muito uma relação *mimética* e *repetitiva*, nunca “real”.

3.5.2. O “teatro” do sacrifício

Bataille, de fato, o havia reconhecido. Em “Hegel, la mort et le sacrifice”, o escritor se deparou, não sem espanto, com um caráter *espetacular* do rito, reconhecendo a perda irreparável do homem com relação à “verdade humana” que, nos primórdios, obtinha sacrificando. O escritor diz ali que, no sacrifício, “o sacrificador se identifica com o animal atingido pela morte. Assim, ele morre quando se vê morrendo, e até de alguma maneira, por sua própria vontade, com o coração da arma do sacrifício. Mas é um teatro!”¹⁴⁵ Lemos nesse

texto de 1955 já um outro Bataille, convencido da distância que salvaguarda o homem que, no dizer de Hegel, “contempla o Negativo bem no rosto”.¹⁴⁶ A ofuscante revelação do sacrifício, daquela *ferida que fere* o homem quando este encara a morte da vítima, portanto, nunca se completa. “Para que o homem ao final se revele a si mesmo, ele deveria morrer, mas seria preciso fazê-lo em vida – olhando-se deixar de ser.”¹⁴⁷ É essa *representação* da morte, aliás, que para esse Bataille dos anos de 1950 nos faz humanos, pois “[n]ada é menos animal que a ficção, mais ou menos distante do real, da morte. O homem não vive só de pão, mas também de teatros com os quais se engana voluntariamente”.¹⁴⁸ Conhecer a morte no ato do sacrifício não pode evitar, portanto, que o homem a experimente apenas como um “subterfúgio” (*subterfuge*), ou na comparação que fará já em “O Erotismo”, como um “romance”.

O sacrifício é um romance, um conto, ilustrado de maneira sangrenta. Ou antes, é, em estado rudimentar, uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, em que a vítima, animal ou humana, atua só, mas atua até a morte. O rito é bem a representação, retomada em data fixa, de um mito, ou seja, essencialmente, da morte de um deus. Nada aqui deveria nos surpreender. Sob uma forma simbólica, acontece o mesmo, cada dia, com o sacrifício da missa.¹⁴⁹

Um livro, o teatro, não eram para um jovem Bataille, o de “L’apprenti sorcier” por exemplo, mais que “ilusões” (*illusions*), que não poderiam, sozinhas, “criar *um mundo no qual os seres se encontram*”.¹⁵⁰ Diferentemente, agora é o sacrifício que é reconhecido como “ilusão”, “teatro”, “romance”. Mas, ao comparar ainda em “Hegel, la mort et le sacrifice” a visão consciente do sacrifício tecida por Hegel em “A Fenomenologia do Espírito” e a “emoção intangível” vivida pelo “homem do sacrifício”, Bataille volta a remeter ao sacrifício “onto-teologicamente”, podemos dizer, afirmando ser o *sagrado* que ele evoca um “horror”, uma “experiência a mais angustiante e rica, que não se limita ao desgarramento mas que, ao contrário, se abre como uma cortina sobre um mais além desse mundo”, continua Bataille, “onde a crescente claridade do dia transfigura todas as coisas e destrói seu sentido limitado”.¹⁵¹ Outra vez o *enigma*, o *fantasma*.

A posição ambígua de Bataille, posição que teima em não levar até o fim as consequências de um pensamento que reconhece o sacrifício enquanto *imagem do sacrifício*, é o ponto principal da crítica de Nancy, que problematiza a obsessão batailleana em prol de uma existência “insacrificável”. “Não é acaso tempo, enfim, de lavrar a ata do fim do sacrifício real, e da clausura do seu fantasma? Não é acaso tempo de buscarmos uma participação e uma comunicação que já não devessem nada ao sacrifício?”¹⁵² O ponto é que, para o filósofo,

mesmo os mais antigos ritos sacrificiais dos quais ouvimos falar, eram *mimesis*, quer dizer, reproduções de uma “forma” e de um “esquema” que os antecede – tal como os descreveram Mauss e Hubert. O sacrifício perdido, arcaico, ao qual remontam todas as teorias modernas do sacrifício religioso, é para Nancy já um “sacrifício transfigurado”. Seus participantes nunca puderam ignorar uma distância que os separava do sofrimento da vítima, e que nos separa, irremediavelmente, do “sacrifício antigo”. A *ruptura mimética* de que fala Nancy e da qual Bataille se convenceu, portanto, conduziria necessariamente a uma superação do “sacrifício espiritual” e ao reconhecimento de sua impossibilidade e de seu descabimento na modernidade – aquilo que o próprio Bataille disse ser uma “intolerância” e um “desgosto pela visão do sangue derramado”.¹⁵³ Ainda segundo Nancy, essa ruptura “é constituída pela *representação* da 'perda' de uma 'verdade sacrificial' – e pelo fascínio por uma 'verdade' do momento cruel, apenas a suposta verdade preservada dos antigos ritos”.¹⁵⁴

Ora, não seria isso também o *insacrificável*, a fixação ocidental, o “olho” de Bataille fixado no instante da *ferida* – algo preso a “um olhar fascinado [que] permanece fixado ao momento *cruel* do sacrifício enquanto tal”?¹⁵⁵ Se a *ruptura mimética* acusa a perda da verdade do sacrifício, o “teatro” *cruel* do sacrifício poderia, ainda assim, mesmo enquanto *mimesis* e *encenação*, recuperar uma *methaxis* – termo grego retomado por Nancy para designar a participação de todos no rito, ou como se diz no Ocidente, a “comunhão”?

Para o filósofo, trata-se de uma complexa operação que escancara uma “ambiguidade dolorosa” do pensamento batailleano: numa ponta, um sacrifício que não é visto senão como “uma imitação prévia, uma imagem grosseira”¹⁵⁶ dos sacrifícios antigos ou, como assumiu o próprio Bataille, “um tipo de mimetismo”, no qual o homem se coloca no ritmo do Universo”¹⁵⁷; na outra ponta, o terror, a ângustia da experiência *íntima* que vive aquele que destrói incalculadamente. Sim, o “olho fixo” de Bataille permanece até o fim cravado no momento cruel, na *ferida* por onde nasce (agonicamente) o *sagrado* – o que leva Nancy a dizer que o pensamento batailleano foi “menos, ao final das contas, um pensamento do sacrifício que um pensamento implacavelmente inclinado, rasgado, pela impossibilidade de renunciar ao sacrifício”. Para o filósofo, finalmente, “por um lado, com efeito, o sacrifício espiritual retoma o teatro que denuncia em seus pretensos antecedentes, por outro, o não-teatro do horror sangrante é intolerável ao espírito do sacrifício ocidental”.¹⁵⁸

3.6. A ferida sagrada como imagem de uma ferida que fere

Parece que chegamos a uma estratégica definição de *sacrifício* para Bataille, quando a *ferida sagrada* se afirma não ontologicamente, mas imageticamente. Afinal, do que se alimentou a obsessão do escritor senão de *imagens*? As imagens (fotográficas) do *lingchi* que o atormentaram por anos a fio; a assombrosa imagem, relatada em “Le Mort”, de um pé decepado com o qual se deparou nos campos da Normandia após a queda de um avião alemão¹⁵⁹; a biográfica imagem do seu pai sífilítico, louco, paralítico e cego; as inúmeras *imagens do sacrifício* recolhidas por Bataille quando à frente da revista *Documents*, no final dos anos de 1920 – fotos de um abatedouro, de uma chaminé de fábrica quebrada, de papel com moscas mortas, da deusa Cali empunhando uma cabeça sangrenta, de um torso feminino vestindo uma máscara masoquista, etc.; as descrições, não menos imagéticas, dos sacrifícios astecas feitas por Sahagún ou da automutilação de um alienado de Sainte-Anne que arrancara o próprio dedo a dentadas; o testemunho da morte de Granero transformado por Bataille na imagem literária da enucleação de um sacerdote nas páginas de “História do Olho”; a própria imagem do acéfalo, desenhada por André Masson sob sua orientação para a capa da revista *Acéphale*, no final dos anos de 1930...

Todos os exemplos apontam que foi sobretudo em *imagens* – constituindo aquilo que Didi-Huberman chamará de um *gaio saber visual*¹⁶⁰ – que Georges Bataille “fixou” seu olho e pousou sua obsessão pelo sacrifício, insistindo sempre no caráter enigmático e trágico delas. À luz de uma chama nostálgica, *fantasmática*, o sacrifício fulgura nessa *imaginação sacrificial batailleana*, enquanto *imagem de uma ferida sagrada*, *imagem de uma ferida que fere* e põe a perder a cabeça do homem. A despeito de tudo que há de fantasmático no desenho de Masson, pesa sobre a cabeça do homem sem cabeça a nostalgia e a consciência da nostalgia de um tempo total; tempo reconhecidamente perdido, “no qual a forma humana se revelava em seu conjunto como uma derrisão de tudo de grande e de violento que o homem pôde conceber”. O acéfalo, nesse sentido, é a imagem e semelhança de um deus sacrificado, e não seria demais ver no desenho, além de uma contestação do homem vitruviano de da Vinci e uma sagração do deus morto de Nietzsche, uma iconoclastia do Crucificado. Como Jesus, o acéfalo tem seus braços abertos, inspira o sofrimento pelo coração inflamado nas mãos e o ventre rasgado. No entanto, não padece. Não roga piedade. Ao contrário do Cristo, permanece forte e ameaçador, com sua adaga na mão, seu coração em chamas e seus mamilos estelares. Paródia de da Vinci e de Cristo. *Imagem* de um sacerdote guerreiro.

Vejamos.

ACEPHALE

RELIGION · SOCIOLOGIE · PHILOSOPHIE · REVUE PARAISSANT 4 FOIS PAR AN

1^{re} année

LA CONJURATION SACRÉE

24 juin
1936

PAR GEORGES BATAILLE PIERRE KLOSSOWSKI ET ANDRÉ MASSON

*

O *terceiro corte* desta tese lança luz sobre um conjunto dos *monumentos sacrificiais* produzidos por Hermann Nitsch no contexto do Acionismo de Viena, procurando exergar neles esta a *imagem desta ferida que fere*. O que marca uma diferença estrutural do *corpo sacrificante* de Nitsch com relação aos dos demais acionistas, como veremos, é o modo como em sua poética vê-se muito claramente o sacrifício agir numa *produção do sagrado*, na medida em que os *monumentos* do artista evidenciam um jogo entre *transgressão* e *interdito* caro à *imaginação sacrificial e erótica batailleana*. Isso se dá, sobretudo, pelo emprego insistente de um repertório vasto de temas e objetos próprios a liturgia católica, sempre blasfemados pelo seu *corpo sacrificante*, nem sempre presente nas *imagens do sacrifício* que produz. Esta lúcida, ainda que *excessiva*, dionisiaca consciência de que as *feridas sagradas* operadas nas carcaças de animal ou nos corpos dos seus “atores-passivos” tornam-se *feridas que ferem* tradições religiosas e artísticas, me faz deduzir da *imagem do corpo sacrificante* de Hermann Nitsch a figura de um *sacerdote*.

No quarto capítulo, após o *corte*, avanço pela da *imaginação sacrificial batailleana*, propondo uma arqueologia de *imagens do sacrifício*, *imagens sacrificadas* e *imagens que sacrificam*, veiculadas pelo escritor, principalmente, quando esteve à frente da revista *Documents*, na Paris de fins dos anos 1920.

* * *

TERCEIRO CORTE

OS MONUMENTOS SACRIFICIAIS DE HERMANN NITSCH

MANIFESTO the lamb, o pôster criado pelo vienense Hermann Nitsch em 1964, apresenta seis fotografias preto-e-brancas de um cordeiro morto. Em pelo menos quatro delas vemos que o animal está dependurado de ponta-cabeça. Suas patas traseiras estão pregadas e abertas enquanto as dianteiras estão juntas, de modo que temos a visão de que o corpo do animal está crucificado. O cordeiro está rasgado, esviscerado e pingando um líquido escuro, aparentemente sangue. Uma das imagens, mais aproximada, mostra também que a carcaça do animal carrega uma pequena abertura lateral – uma *ferida*. Numa outra fotografia do grid, o cordeiro aparece morto, estendido sobre um tecido branco. Bem visto, o conjunto de fotografias clicadas por Ludwing Hoffenreich perfaz uma narrativa da crucificação, uma espécie de via-crúcis, que se encerra com a surpreendente imagem de dois pés (humanos), juntos, também sujos daquele mesmo “sangue”. Esta última foto confirma um blasfemo paralelo, no qual o animal sacrificado (o cordeiro) é o Crucificado (Jesus).

O pôster, enviado a Bienal de Veneza daquele ano, foi produzido por ocasião da “6. Aktion” do artista, realizada na galeria Junge Generation, em Viena, e suas imagens ilustram o manifesto que vem escrito ao lado, no qual Nitsch advoga a favor do “uso da realidade como um veículo direto de criação”. Nitsch sustenta a tese de que ao recorrer a elementos concretos, tais como o corpo “tangível” daquele cordeiro, a arte propicia acesso a níveis profundos (arquetípicos, coletivos) da psique humana, possibilitando uma “aproximação mística para animar a existência”. O simbolismo do animal crucificado, além de aludir ao sacrifício crístico, remonta também, claro, ao despedaçamento de Dionísio e faz do Teatro de Orgias e Mistérios (*Orgien Mysterien Theater*) criado pelo artista o teatro de uma regressão ao mito – um teatro decidido a propiciar aos seus participantes a experiência de uma “extrema erupção dos instintos”.¹⁶¹

Vejamos.

MANIFEST das lamm

Die entwicklung der kunst tendierte dahin, die wirklichkeit als direktes gestaltungsmittel zu benützen. Die kunst automatisierte sich, verwandelte sich zur reinen anschauung der wirklichkeit, befreite sich vom ursprünglich geringeren bewußtseinshorizont der traditionellen werkwertung. Das schöpferische wird aktivere mitformung der umwelt, wird zu einer mystik gegenüber der lebendigkeit.

Eine bewußtere, erweiterte, verfeinerte, sinnliche umweltregistration verbindet sich mit dem registrieren des symbolgehaltes, der jedem konkreten objekt bzw. jedem konkreten vorgang anhaftet, d. h. alle assoziationsmöglichkeiten, welche sich durch die durch die kunst zitierten teile der wirklichkeit auslösen, werden belebt, systematisch zerlegt und bewußt gemacht. Ein durchaus analytischer charakter der kunst aktiviert, geschult durch die zu regressionen lockenden sinnlichen mittel des informels, das unbewußte. Das arbeiten mit konkreten mitteln beansprucht mehr denn je die kontakte mit den unteren schichten der psyche, deren gegebenheiten zum eigentlichen darstellungsbereich werden. Die beanspruchten konkreten objekte sind nur chiffren einer innerpsychischen wirklichkeit, welche ausgelotet werden kann bis zu archetypischen kollektiven grundgegebenheiten des seelischen. Das menschliche begreift sich wesentlich umfänglicher, die symbolbelastung jedes realen objektes wird bewußt. Das gestaltete arrangement der wirklichkeit hat daher die zur kunst sich steigernde addition von symbolgruppen zur folge. Das innerhalb des traumes sich zeigende wirken der assoziationsverkettungen sowie die symbolsprache der unbewußten intentionen in traum und mythos werden durch die genannten produktionswege ans bewußtsein gebracht und entschlüsselt. Die durch die kunst arrangierten wirklichkeiten sind mit projektionen aus dem kollektiven unbewußten behaftet, es kehrt sich die realität des mythos nach außen. Es zeigen sich tief in der seele vorgezeichnete einordnungsprinzipien, diese durch die kunst erfaßten bezirke werden dem instinktbereich entzogen, wodurch sich ein konstruktives begreifen ihres vorhandenseins ermöglicht.

Das konkrete objekt des gekreuzigten lammes manifestiert demonstrativ die nachaußenkehrung der innerpsychischen realität des mythos, es kehrt eine das mythische durchziehende zentrale entwicklungslinie nach außen, welche stets das lamm als symbol benützt und berührt.

Zur symbolik des lammes

von der sinnlich empfundenen realität des blutnassen abgehäuteten kadavers ausgehend, läßt sich zu den anfängen des mythischen assoziieren. Der so ausgelöste assoziationskreis berührt sich sehr direkt mit der bewältigung der ständig zur orgiastik drängenden kollektiven vitalitätsaufwallungen des menschlichen. Mit deren endpunkten, sublimationen und verdrängungen, tritt das lamm meistens im symbolischen zusammenhang auf. Die dionysische aufwallung endet in der zerreißen des gottes dionysos (des ihn symbolisierenden stieres), endet im exzeß. Das negative abbild der dionysischen orgiastik, die passion, endet im masochistischen opferexzeß. Das informel, das konkrete durchbrechen des triebhaften in der kunst, hat unbedingte ähnlichkeit mit dem wesen des dionysischen, denn seine konsequenz ist äußerste erregung bis zum endpunkt des exzessiven.

das O. M. theater, aktionstheater, nützt dieses phänomen aus und erreicht so innerhalb der kunst eine regression, ein hervorbrechen des dionysischen.

Die lammzerfleischung ist im O. M. theater durchgeführte symbolhandlung für das urexzeßerlebnis (ekstatischer endpunkt der abreaktionsorgiastik). Die sinnlich reale sadomasochistische situation der zerfleischung ist identisch mit einem extremen triebdurchbruch.

II

Um dos traços mais marcantes da obra de Nitsch é a perseverança num projeto de Obra de Arte Total que, concebido ainda na juventude, desenvolve-se ininterruptamente ao longo das últimas cinco décadas, deixando para os anais da história da performance um esplendoroso manancial de *monumentos sacrificiais*. Em 1998, o Teatro de Orgias e Mistérios chegou a sua centésima ação, quando levou centenas de pessoas a Prinzendorf – o castelo situado no extremo norte da Áustria onde o artista vive e trabalha desde 1971 – para viver uma performance de seis dias de duração. O modo serial com que Nitsch organiza seus eventos, enumerando-os desde 1962 até os dias de hoje, além de evidenciar o caráter repetitivo e ritualístico do seu trabalho, nos obriga a ver o conjunto de suas ações como uma obra única, no curso da qual os limites entre arte e vida, estética e ética, se borram à maneira de uma “quase-religião”. A fixação do artista ao longo de tantos anos nesse projeto de um teatro “excessivo”, que visa a “intoxicação do ser” para “liberar a humanidade dos seus instintos animais”¹⁶², leva Malcolm Green a dizer que, diferentemente dos demais acionistas, para Nitsch, o Acionismo de Viena nunca acabou.¹⁶³

No contexto específico do Acionismo, nos anos de 1960, Nitsch teve um papel preponderante, não apenas por sua participação em “Die Blutorgel”, o evento inaugural que levou a cabo ao lado de Otto Muehl e Adolf Frohner em 1962, mas por ter sido Nitsch quem aproximou Schwarzkogler a Muehl e a Brus, na virada da década. Tal como estes, Nitsch esteve movido no começo daqueles anos por um desejo de expansão da pintura, que desse a esta a forma de uma invasão do espaço por meio do uso de substâncias e materiais estranhos à tradição pictórica e que impunham uma intensa experiência sensorial. Em Nitsch, no entanto, o movimento que vai da pintura para o espaço e para o corpo terá desde sempre o sentido de um culto, evocando e sincretizando diversos arquétipos da tradição mitológica e religiosa ocidental, e reunindo gradativamente várias formas de expressão artística.

Entre 1960 e 1962, então com pouco mais de 20 anos, Nitsch realiza uma série de sete pinturas nas quais passa a usar, além de pincéis e esponjas, as próprias mãos, e a pintar as quatro paredes da sala, cobertas de superfícies brancas. Àquela altura, o artista já não estava

tão preocupado com a obra quanto com a própria ação de pintar, com a motricidade dos seus braços e os estados de êxtase e frenesi alcançados por seu corpo. “O que era importante para ele não era apenas a manipulação exuberante do material de pintura para criar uma experiência extremamente sensual”, diz Eva Badura-Triska, “mas igualmente a dimensão cada vez mais espacial da pintura, ou o ato de pintar, como uma forma de atuação física e mental e de ab-reação”.¹⁶⁴

O rompimento com a tradição figurativa veio após o contato com o *tachismo* e com a *action painting*¹⁶⁵, propiciado principalmente por uma exposição de obras de artistas como Georges Mathieu e Yves Klein, ocorrida em Viena, em 1959. Segundo Pilar Parcerisas, o *tachismo* e a pintura de ação, na Europa, nos Estados Unidos ou no Japão, convertiam “a superfície da tela em um campo de gestos heroicos, baseados no jogo ação/destruição”.¹⁶⁶ Nitsch, que andava às voltas com o projeto do seu Teatro desde 1957, viu aí uma possibilidade de voltar a pintar, religando seu trabalho a forças dionisiacas que inspiram o êxtase e a luxúria. De Klein, particularmente, o artista importaria o monocromatismo, que se no pintor francês foi predominantemente azul, numa notável aspiração celestial, no austríaco será preto ou vermelho, em alusão ao sangue e aos rituais de sacrifício. No Acionismo de Viena, “[a] pintura se expande e se orienta em direção a uma dimensão *performativa* que a afasta do objeto, a fim de liberar as energias criativas. [...] [O] impulso das forças do inconsciente atravessava o sujeito usando o corpo”, segundo Parcerisas, “como um condutor físico, onde o carrasco e a vítima se encontram para executar um sacrifício redentor.”¹⁶⁷

Logo se vê, no *corpo sacrificante* de Nitsch, o que aponta Hal Foster a respeito do Acionismo como um todo: que o “legado de Jackson Pollock”, a herança inebriante do Expressionismo Abstrato para a arte da década de 1960, ganhou em Viena a “legitimação celebrativa do retorno da arte ao ritual”.¹⁶⁸ De fato, as ações de Schwarzkogler, Brus, Muehl e especificamente Nitsch diferem em muito do que se veria nos Estados Unidos e em parte da Europa sob a alcunha de *happening*, na medida em que emprestavam ao termo uma aura especialmente trágica, *sacrificial*, *destrutiva* e escandalosa, opondo-se de maneira radical aos interditos da cultura e reelaborando a tradição modernista¹⁶⁹, especialmente, no que diz respeito a um apelo progressivo a materiais e práticas socialmente repulsivas.

“Die Blutorgel” aconteceu de 1 e 3 de junho de 1962. A despeito do anúncio publicado pelos autores de que durante estes três dias eles estariam emparedados e isolados da sociedade, Nitsch, Muehl e Frohner estiveram livres durante todos os dias para entrar e sair quando bem entendiam por uma porta dos fundos do estúdio, nos conta Green. Segundo o autor, a polícia foi alertada por moradores locais, que “se aglomeraram fora do estúdio, alertando que, entre outras coisas, orgias sexuais estavam sendo praticadas e assassinatos sexuais cometidos lá dentro”.¹⁷⁰ Não era verdade.

Ao final do terceiro dia, a parede erguida à porta do estúdio foi derrubada por uma mulher, contratada pelos artistas para ciceronear o público. Curiosos, amigos, intelectuais e jornalistas penetraram então um ambiente subterrâneo de crueldade para testemunhar, além das *junk sculptures* produzidas por Muehl e Frohner, uma tela de 9m x 2m pintada por Nitsch com tinta vermelha e sangue – na verdade, a mistura de sangue animal e tinta vermelha ou preta que marcaria toda sua obra – e, compondo uma espécie de altar, com flores, incensos e vísceras animais, aquilo que se tornaria o principal *leitmotif* do Teatro de Orgias e Mistérios: a carcaça “ensanguentada” de um cordeiro, de ponta cabeça. O psicanalista Josef Dvorak, amigo e entusiasta do ciclo, apressou-se ali mesmo em proclamar “o renascimento extático da sujeira e da decadência, do fedor da putrefação” e um retorno da arte às “catacumbas”, ao *underground* no sentido também de ir ao inconsciente para mostrar “a verdadeira face da realidade”.¹⁷¹

III

Os preparativos para “Die Blutorgel” haviam incluído a publicação de um panfleto homônimo sujo de “sangue” em cujas páginas Nitsch fez circular o manifesto que funda o seu Teatro. Em *O. M. T. Manifesto* o artista conclama todos a viverem um retorno ao mito, uma “filosofia da intoxicação”, do “êxtase” e do “arrebato” através da festa, da orgia e, muito particularmente, do ritual de sacrifício. O panfleto impressiona pelo modo como aproxima temas caros à obsessão batailleana pelo sacrifício, como o próprio anúncio de que o artista iria “estripar, lacerar e rasgar um cordeiro morto” como “um substituto „estético” do ato sacrificial”¹⁷², e a afirmação de que seu Teatro estaria voltado para o “excesso primordial”

(*primal excess*), que visa uma “profunda intoxicação do ser que demanda uma ab-reação extática, na qual a dor e o desejo são obrigados a se unir”.¹⁷³

Sabemos, no entanto, que não são os escritos de Bataille e sim as teorias de Sigmund Freud e Josef Breuer, além da Analítica de Carl Gustav Jung, que ofereceram as bases para o Teatro de Orgias e Mistérios. Foi dessa “psicologia profunda” que Nitsch importou o conceito de “ab-reação” que estrutura o seu Teatro e animaria o artista, inclusive, a subintitular algumas de suas ações de “peças de ab-reação” (*abreaktionsspiel*). A noção de “ab-reação” aponta, no bojo dos estudos sobre a histeria desenvolvidos por Freud e Breuer ainda no final do século XIX, para uma descarga das forças vitais sufocadas ao nível inconsciente, mas em Nitsch ela adquire uma curiosa equiparação ao sacrifício: “o sacrifício (ab-reação) deve ser visto como a busca do êxtase e do entusiasmo pela vida. [...] energias sexuais são transformadas e traduzidas na crueldade do ato sacrificial”.¹⁷⁴ Nesse sentido, o “evento ab-reactivo” buscado pelo Teatro de Orgias e Mistérios, ainda segundo Nitsch, divergia da maneira como a arte moderna remontava ao sacrifício, sempre de uma maneira “espiritualizada”, meramente simbólica ou abstrata, “sem sangue” (*unbloody*), de tal modo que “perde seu significado moral”.¹⁷⁵

À distância da arte moderna, nas ações que seu *corpo sacrificante* levaria a cabo a partir de 1962, veremos um apelo recorrente a materiais orgânicos como sangue, vísceras e animais mortos, na tentativa de, recuperando antigos ritos sacrificiais e trágicos, “ir além dos extremos orgiásticos dos sentidos estimulados pela pintura, e penetrar mais profundamente em estados de estimulação sadomasoquista”.¹⁷⁶ Mas, Rosemarie Brucher atenta para o fato de que, em Nitsch, a noção psicanalítica de “ab-reação” – equivalente na poética da Aristóteles a de “catarse” – não está contextualizada moralmente.¹⁷⁷ Quer dizer, embora o Teatro de Orgias e Mistérios não possa ser visto fora de uma perspectiva terapêutica, na qual o artista se apresenta como uma espécie de xamã ou de sacerdote, Nitsch assume para si, desde as primeiras ações e manifestos, uma tarefa *destrutiva*. Se suas declarações enunciam uma cura e um renascimento (“eu quero me conhecer na alegria da ressurreição”¹⁷⁸), não o fazem sem o peso da perversão e da obscenidade: “... através da minha produção artística (uma forma de culto à vida), tomo sobre mim tudo o que parece negativo, desagradável, perverso e obsceno, a luxúria e a resultante histeria sacrificial para poupar VOCÊ”, diz o artista, “da impureza e da vergonha acarretadas pela descida ao extremo”.¹⁷⁹

Vejamos, então, os seguintes *monumentos sacrificiais*. O primeiro, uma foto colorida creditada a Hoffenreich, foi produzido por ocasião da “3. Aktion” do artista, realizada dentro do evento Fest des psychophysischen naturalismus, que ele e Muehl organizaram em junho de 1963. A ação de Nitsch foi interrompida pela polícia depois que o artista já havia “malhado” com um gancho de ferro a carcaça de um cordeiro pendurada na sala e se sujado inteiramente de “sangue”, vinagre, chá de rosas e carne crua. O segundo *monumento* provém da ação seguinte, “4. Aktion”, realizada em novembro daquele mesmo ano. A foto é também de Hoffenreich, e mostra Nitsch sujo de “sangue”, abrindo a *ferida* na carcaça do cordeiro dependurado, sempre, de ponta cabeça. Nos dois casos, o artista parece totalmente implicado na obra. No primeiro, no entanto, seu corpo parece desfalecido, *ferido*, sobre um leito ensanguentado – nota-se que sobre ele estende-se o animal morto, envolto num tecido branco. Na segunda fotografia, Nitsch está de pé, *sacrificando* o cordeiro. Se em “3. Aktion”, o corpo do artista parece *sacrificado*, fazendo as vezes da *vítima* enquanto equiparado à carcaça do animal, na fotografia de “4. Aktion”, ele se afirma como a *imagem de um corpo sacrificante*, à maneira de um *sacerdote*, de um cirurgião ou de um algoz.

Vejamos.

IV

É preciso lembrar que não havia, nem para Nitsch nem para nenhum dos outros protagonistas do Acionismo, entre a crítica ao projeto civilizatório que suas *poéticas do sacrifício* empreendiam e a Guerra enquanto experiência trágica uma distância segura, a partir da qual pudessem “falar”. Toda a elaboração teórica e a produção artística desses artistas viveram, nesse sentido, sob o signo daquele *ethos de destruição*. “Com exceção de Muehl, nenhum fazia parte da geração que lutou na guerra, mas em seus trabalhos”, diz Hubert Klocker, “há um eco inconfundível da superação e assunção quase terapêutica das circunstâncias bélicas que chegaram a viver quando ainda crianças ou adolescentes”.¹⁸⁰ Klocker remonta o fato que a rua Perinetgasse, no centro de Viena, onde Muehl alugou o estúdio que deu vez a “Die Blutorgel”, guardava ainda marcas dos sangrentos combates entre a Wehrmacht e o Exército Vermelho ocorridos ali em 1945, e que a rápida reconstrução da Catedral de São Estevão, nos anos imediatamente posteriores a Guerra, que a tornaria “símbolo nacional da lenda de fundação do novo Estado austríaco ressurgido das cinzas e da devastação”¹⁸¹, prova a importância da fé e dos valores religiosos para os cidadãos vienenses. Mas, os relatos de Nitsch revelam, além desse pano de fundo traumático da Guerra, uma maneira particularmente trágica de elaborar essa experiência.

eu tinha 5 ou 6 anos quando viena foi bombardeada por aeronaves “inimigas”. anteriormente, fui tomado por um estado de feliz ansiedade ante o horror religioso de histórias de vulcões que cuspiam fogo, terremotos, a existência de galáxias e assim por diante. os mesmos sentimentos foram despertados quando eu vi o rasante de uma aeronave [...] uma fórmula sonora horrivelmente agitada penetra minha mente, penetra mais profundamente do que qualquer formulação verbal. [...] a palavra “inimigo” é essencial, pois emprestou a esse barulho seu teor de ameaça, perigo e, ao final, doçura. a beleza de todos esses eventos medonhos torna-se cada vez mais evidente. tudo o que quero dizer é que, apesar do sofrimento trazido pela guerra, ou talvez precisamente por causa disso, a guerra pode assumir uma aparência estética, e a compulsão exercida pela guerra para que vivamos intensamente a vida, embora em um mundo de sofrimento, também é inegável.¹⁸²

É notável que a fala do artista comporte tanto a atrocidade, o horror, como a beleza, a “aparência estética” da Guerra. Essa ambiguidade – semelhante àquela que funda, para Bataille, a experiência *sagrada* – oferecerá a Nitsch uma compreensão paradoxal da arte como violência, mas também como catarse e cura. Badura-Triska observa que as feridas expostas nos documentos e nas ações do Acionismo como um todo constituem uma

“metáfora” para os sofrimentos da alma relacionados àquele trauma coletivo. É o outro lado da moeda que a autora nos mostra: o *corpo sacrificante* acionista, principalmente de Nitsch e Muehl, conhecido por atacar escandalosamente os interditos da cultura, principalmente aqueles relacionados à sexualidade, na perspectiva de expor a “verdade nua”, é também um corpo xamânico, messiânico, decidido a “curar e redimir” a memória coletiva.¹⁸³

Isto não é tão evidente nas obras de Muehl e de Brus quanto nas obras de Schwarzkogler e Nitsch. Mas, enquanto Schwarzkogler, como vimos, reservaria suas ações a ambientes privados, apenas para o registro fotográfico, Nitsch seguiria a ferro e fogo seu projeto de promover rituais dionisíacos, *excessivos*, incorporando a participação de “atores-passivos” – dentre eles, Schwarzkogler. Não por outro motivo, aliás, o artista foi, dos quatro protagonistas do “movimento”, o que mais resistiu ao emprego do vídeo e da fotografia em sua obra, embora não tenha deixado de documentar cada evento realizado, produzindo centenas de *monumentos sacrificiais*. Os suportes fotográfico e videográfico colidiam com a visão de um artista que encarava suas ações como rituais orgiásticos e misteriosos, que visavam uma “auto-excitação sensual por manipulação de objetos concretos (ação)”.¹⁸⁴

Não deixa de ser curioso, no entanto, que o artista tenha projetado justamente no teatro a saída redentora para uma arte rendida à moral burguesa e reduzida à representação da realidade, pois seria justamente o teatro, via de regra, o território artístico a ser evitado por grande parte de uma geração que fundou a *performance art*, interessada em atacar a representação como gesto político. Badura-Triska explica que esse é um traço distintivo de Nitsch em relação aos demais acionistas, e que as referências ao teatro em Schwarzkogler, Muehl ou Brus são escassas. Nitsch é o único que conduz, conceitual e praticamente, o movimento de expansão da pintura a um diálogo fervoroso com a tradição teatral. Sua visão, no entanto, se contrapõe radicalmente à tradição europeia moderna. Brigitte Marschall chama atenção que o Teatro de Orgias e Mistérios “baseia-se na experiência sensorial imediata” e “vai além de gêneros literários baseados no ator”¹⁸⁵, remontando à clássica visão desenvolvida por Friedrich Nietzsche em “A Origem da Tragédia”, à noção de Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana que influenciara o próprio Nietzsche e, mais indiretamente, ao “teatro da crueldade” de Antonin Artaud. Já Borchhardt-Birbaumer ressalta que o filósofo Nietzsche via a “forma primordial de catarse como exemplo de uma revitalização necessária da cultura” e o

acionista Nitsch teria seguido o pensamento do filósofo alemão, “com suas referências a ritos de assassinatos arcaicos [...] bem como no despedaçamento de animais sacrificiais”.¹⁸⁶

Para Nitsch, portanto, o Teatro de Orgias e Mistérios deveria ir além do “teatro burguês” ao se ligar a formas e temas teatrais primordiais, trágicos, como o sacrifício de Dionísio, o assassinato de Orfeu, a mutilação de Adonis, a enucleação de Édipo e, claro, a crucificação de Cristo. Como no Antigo Teatro Grego, esse Teatro visa uma intensa e profunda descarga, uma liberação das “forças vitais” – libidinosas, sexuais, agressivas – reprimidas pela cultura. Tal forma teatral combina, segundo Marschall, “a dimensão socialmente utópica com a estética de uma experiência coletiva, épica-iniciatória, gigantesca e temporalmente prolongada que apelava para todos os sentidos e pretendia provocar a catarse”.¹⁸⁷

Apesar de visar uma “substituição estética” para o sacrifício – e não um sacrifício “real” – e de não levar ao piáculo nenhum animal (todos os animais usados pelo artista eram desde sempre animais já mortos), o emprego de objetos “reais” (sangue, ainda que misturado, carcaça, vísceras e um extenso repertório de objetos litúrgicos “reais”) visava propiciar um encontro “direto” com o corpo em sua totalidade de sentidos. Imersos na experiência, submetidos ao império das sensações (cheiros, texturas, temperaturas, pesos, etc.), os participantes das suas *aktionen* vivenciariam a arte como a um ritual de purificação. Nas palavras do próprio Nitsch,

[o] teatro tradicional começou com a Tragédia Grega. Em 58, eu tentei fazer um teatro onde eu usava a realidade. Para mim, eu queria fazer, no meu teatro, apenas acontecimentos reais. Para mim, era importante permitir que as pessoas cheirassem, provassem, tocassem, olhassem e ouvissem a realidade. Eu venho para mostrar realidade. Quero celebrar a realidade. E o que foi realmente novo foi que eu usei o próprio conceito de realidade.¹⁸⁸

No *monumento sacrificial* a seguir, referente a “5. Aktion”, realizada em março de 1964, no apartamento de Muehl, vemos novamente esse aspecto “cruel” do Teatro de Orgias e Mistérios, com a exposição do cordeiro esviscerado de ponta cabeça. Mas, aqui, o *corpo sacrificante*, vestido de preto, não está “malhando” a carcaça do animal senão enfiando os seus dedos na *ferida* aberta do bicho, morto, para fazer pingar o seu “sangue” e, quem sabe assim, expurgar, no espelho dessa *imagem de uma ferida sagrada*, todas as pulsões sexuais e violentas reprimidas pela cultura. No chão, nota-se um martelo. A fotografia é de Hoffenreich ou de Siegfried Klein (Khasaq).

O “sangue” exerce nas *imagens do sacrifício* produzidas por Nitsch a função de um batismo. Os corpos lavados desse líquido pelo artista relembram, antropológicamente, um antigo rito romano chamado Taurobólio, que consistia no sacrifício de um boi em adoração à deusa Cibele, Mãe de Terra, e ao deus Átis. Posteriormente, por volta do século IV d.c., o Taurobólio passou a figurar entre cristãos como um banho cerimonial, onde o sumo sacerdote se posicionava abaixo do corpo do touro imolado, sob uma espécie de grelha, e se banhava do sangue do animal. As ações de Nitsch mimetizam este antigo rito sacrificial na perspectiva de propiciar um tipo de consagração ou renascimento dos corpos dos seus “atores-passivos” ou do próprio artista embebido em “sangue”. Contudo, tal como no clássico poema de Prudêncio, onde descreve o Taurobólio, o sangue naquele ritual inspira algo tão santo quanto “vergonhoso”, tão purificador quanto “imundo”.

Uma chuva desaba lançando um jacto imundo que o sacerdote na cova recebe pondo a sua vergonhosa cabeça debaixo de todos os respingos, manchando a sua roupa assim como todo o seu corpo. Sim, ele levanta a sua face, põe as suas bochechas no caminho do sangue, encharca as suas orelhas e os seus lábios, interpõe as suas narinas, lava os próprios olhos naquele fluido, não poupa nem mesmo a sua garganta, mas humedece a língua, até que de facto bebe o escuro sangue.¹⁸⁹

Nos *monumentos sacrificiais* que reproduzo a seguir, já não é a carcaça do animal que vemos dependurada, mas, primeiro, o corpo do próprio artista crucificado – na verdade, seus braços estão atados a uma cruz – e banhados em “sangue”. Esta se refere também a “5. Aktion”¹⁹⁰. Em seguida, é o o corpo de uma “atriz-passiva”, também na cruz, que vemos na fotografia preto-e-branca, de autoria desconhecida, tirada por ocasião da “48. Aktion”, de janeiro de 1975, na galeria Stadler, em Paris. Aqui, a *imagem do corpo sacrificante* de Nitsch é relevante, no que despeja “sangue” na boca da crucificada e o “sangue” escorre pelo seu corpo nu, sujando seu ventre, sua genitália, suas pernas e seus pés. A mulher está vendada, numa clara referência a Édipo Rei.¹⁹¹ A última fotografia, clicada por Hanns Sohm, refere-se a “50. Aktion”, de julho de 1975, e nela vemos um homem, “crucificado”, sendo carregado por mais quatro “atores-passivos”. Nesta, o corpo do *sacerdote* sequer figura na foto, mas a assinatura no canto direito não deixa dúvidas sobre quem produziu essa *imagem que enuncia o sacrifício*.

Temas sacros como estes, o da Crucificação e o da Paixão de Cristo, já faziam parte do imaginário de Nitsch quando ainda pintava figurativamente, à luz de mestres como Michelangelo, Rembrandt e Renoir. No contexto do Acionismo de Viena, o artista não deixará de articular sua *poética do sacrifício* a imagens como esta da via-crúcis. Assim, os dramas encenados em seu Teatro serão preenchidos de referências litúrgicas, em especial, da repetida figura de Cristo – sempre equiparado, arcaicamente, à figura de Dionísio. Mas, a substituição do Crucificado pela carcaça de um animal (cordeiro ou boi), pelo corpo do próprio artista ou de um de seus “atores-passivos”, via de regra com os genitais à mostra e ajuntados a vísceras, conferirá ao Teatro de Orgias e Mistérios um caráter assumidamente blasfemo. Afinal, a aura de *interdito* que cerca estes objetos na liturgia, evidenciando o quão *sagrados* eles são para o Cristianismo, em Nitsch será evanescida, com tais objetos rebaixados à altura da carne, do sexo, do cadáver, da matéria orgânica em geral.

VI

Estamos, enfim, com Bataille. A operação do Teatro de Orgias e Mistérios é tão carnal, *excessiva* e pletórica, quanto espiritual, misteriosa e redentora. A justaposição, numa mesma imagem, de corpos nus banhados em sangue e cruces, incensos, estolas, cálices, paramentos, etc. fazem, à luz do escritor, do Teatro de Nitsch um teatro tão *sacrificial* quanto *erótico*. Para Bataille, vale lembrar, o sacrifício e a atividade erótica são operações “comparáveis”, no sentido de que ambas guardam, analogamente, o sentido profundo de uma experiência *íntima*.

A ação erótica, dissolvendo os seres que nele se envolvem, revela sua continuidade, lembrando aquela das águas tumultuosas. No sacrifício, não há apenas desnudamento, há imolação da vítima (ou, se o objeto de sacrifício não é um ser vivo, há, de qualquer maneira, destruição desse objeto). A vítima morre enquanto os assistentes participam de um elemento que sua morte revela. Esse elemento é o que podemos nomear, com os historiadores das religiões, o *sagrado*.¹⁹²

É preciso explicar melhor. Bataille parte, em “O Erotismo”, da ideia de que cada ser individual é um ser “descontínuo”, sobre o qual pesa a nostalgia de uma continuidade perdida com o mundo, com a vida. A vida é, para Bataille, “em sua essência um excesso, a vida é a prodigalidade da vida”¹⁹³, e é próprio da condição humana que estejamos, na maior parte do tempo, fadados a um sentimento de apartação deste *excesso*, de isolamento em relação a essa totalidade; apartação esta que também pode ser entendida como *consciência*. Mas, “[o] erotismo é, na consciência do homem, aquilo que coloca o ser em questão”, diz o escritor.¹⁹⁴ Isto é, a ação erótica, à maneira daquilo que acontece com aqueles que, num rito sacrificial, “fixam” o olhar na morte da vítima, engendra uma perda dos limites, um instante de aniquilamento dessa individualidade que somos, “fortuita”, “perecível”, e de uma imersão nas “águas tumultuosas” da paixão. “No erotismo, EU me perco”.¹⁹⁵ Ora, isso confere à ação erótica um necessário elemento de violência, pois o “arrancamento do ser à descontinuidade”¹⁹⁶ implica numa perigosa e angustiante fusão, cuja imagem mais próxima que temos é, sem dúvida, a da morte. Daí, claro, a aproximação sempre recorrente no pensamento batailleano entre o amor e o crime, entre Eros e Tanatos, que em “O Erotismo” é lembrada já na primeira linha: “[d]o erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte”.¹⁹⁷ É justamente esse jogo de aproximação com a morte que oferece tanto àqueles que amam como àqueles que sacrificam o rapto de uma *experiência interior*.

Logo se vê que, na casa de espelhos do pensamento de Bataille, o *sacrifício* reflete o *erotismo* e vice-versa. Mas, do mesmo modo como os ritos de sacrifício eram, para o homem arcaico, rodeados de preceitos e a vítima era, quando não *naturalmente* um deus (totemismo), consagrada rigorosamente na cerimônia que a conduzia à imolação, o que marca a operação erótica é uma profunda cumplicidade entre *interdito* e *transgressão*. Nada no erotismo, segundo Bataille, inspira uma supressão ou uma ignorância do *interdito*. A *transgressão* é, com relação ao *interdito*, aquilo que “o supera e o completa”.¹⁹⁸ É pétreo, portanto, para os amantes o reconhecimento dos limites que violam, assim como para um *corpo sacrificante* como o de Nitsch é tácito o caráter sacrílego da imolação – a *vítima* é, em todo caso, um “deus” e, por isso mesmo, é, durante a *aktion*, cercada de materiais e operações consagratórias, como o derramamento de “sangue” ou de água fervente.

É somente assim, conjugando o ato de transgredir e aquilo mesmo que este ato transgride, que o erotismo se faz possível. É só assim, para Bataille, que ele se aproxima de uma experiência “religiosa” em tudo semelhante ao sacrifício. Essa compreensão da cumplicidade entre *interdito* e *transgressão* nos leva a avançar ao encontro da noção de *mal*, bastante recorrente na obra batailleana e que, em “O Erotismo”, ganha uma particular definição. O “mal”, diz ali Bataille, não é a *transgressão*, mas a “transgressão condenada”.¹⁹⁹ Quer dizer, o pecado. Aquele que macula, o blasfemador, não pode negar ou ignorar o caráter *sagrado* do Bem, pois não só é próprio já da condição humana a ciência do limite, da lei, do tabu – do assassinato ou do incesto, por exemplo –, como a de que a operação erótica, como tal, só pode se dar “na certeza de fazer o *mal*”.²⁰⁰ A *transgressão*, para o escritor, portanto, será “bem-sucedida” quando “conservando o interdito, conserva-o *para dele gozar*”.²⁰¹

Aí está o fundamento da crítica batailleana ao cristianismo, esta que é, talvez, “a menos religiosa”²⁰² das religiões. A insistência cristã na “repugnância” pela violação da lei ou na supressão do pecado esvazia, para um hegelianismo invertido como o de Bataille, a dialética da lei e da violação da lei. Se o libertino, ou como o chama o escritor, o “espírito livre” acredita ingenuamente poder viver a *experiência interior* do erotismo alhures do *interdito*, o cristão, no outro extremo, se pretende banir a *transgressão*, implode assim a própria possibilidade de viver a experiência do *sagrado*. A religião, para Bataille, é aquela instituição que “rege essencialmente a transgressão dos interditos”²⁰³, e não aquela que os elimina, mas a “[a] incompreensão da santidade da transgressão é para o cristianismo um fundamento”.²⁰⁴

Tudo isso para olharmos Nitsch à luz de uma *imaginação sacrificial, e erótica, batailleana*. Não há em Nitsch, assim como nos escritos de Bataille, qualquer aspiração ingenuamente libertina – como podem nos fazer crer leituras baseadas meramente na força do escândalo ou naquilo que Philip Ursprung diz ser uma “estrutura mítica”²⁰⁵ que envolve o Acionismo. Tampouco se trata de uma missa o que o Teatro de Orgias e Mistérios encena como performance. Para Bataille, o cristianismo deturpou o caráter transgressivo do assassinato de Cristo na Cruz, atribuindo aos seus algozes uma *cegueira*, como se tivessem ignorado completamente o sacrilégio implicado na Crucificação.

Qualquer que seja a obsessão pela imagem do Crucificado, a imagem de um sacrifício sangrento e a missa não coincidem facilmente. [...] [N]a ideia do sacrifício da Cruz, o caráter de transgressão é deformado. Esse sacrifício é por certo um assassinato, ele é sangrento. É uma transgressão no sentido de que esta imolação é claramente um pecado: é mesmo, de todos os pecados, o mais pesado. [...] Mas o pecado da crucifixão é renegado pelo padre que celebra o sacrifício da missa. A

culpa é da cegueira de seus autores, de que devemos pensar que, *se soubessem*, não teriam cometido essa falta. *Felix culpa!* canta, é verdade, a igreja: feliz culpa! ²⁰⁶

Os *monumentos sacrificais* de Nitsch, ao contrário disso, assumem e escancaram o pecado. É este caráter de mácula, de blasfêmia, portanto, que não só estrutura como crava na *imagem do corpo sacrificante* de Nitsch uma profunda diferença em relação ao Acionismo como um todo. Nitsch é sem dúvida aquele que evoca com mais clareza, em seus *monumentos sacrificiais*, a noção batailleana do *sagrado*, pois nestes *interdito* e *transgressão* não se anulam. Se em Muehl, como veremos, ou em Brus, como vimos, o *interdito*, via de regra, vem de fora – polícia, instituições, audiências, Governo, etc. –, pairando particularmente sobre Muehl uma aspiração de retorno à “mecânica animal”²⁰⁷, em Nitsch o *interdito* é trazido para dentro da própria obra, por meio de materiais e *leitmotifs* religiosos. Toda a iconografia cristã utilizada pelo artista, antes de arrefecer, só agrava a participação dos materiais orgânicos no rito na medida em que, justapostas, as duas realidades – por assim dizer, a da carne e a do espírito – colocam no centro da obra do artista a questão do Mal. Tanto pior: os *monumentos sacrificiais* de Hermann Nitsch parecem reconhecer que é só através da violação do Bem ou, se preferirmos a seara estética, da conspurcação da Beleza, que se pode obter a imagem mais precisa do Mal. É o próprio Nitsch quem afirma o caráter blasfemo dessa operação ao se referir a uma aparente “associação blasfema de dois extremos, o intercuro sexual e a cruz (a morte sacrificial na cruz).”²⁰⁸

Os dois *monumentos sacrificiais* que reproduzo abaixo se referem a uma das ações blasfemas mais emblemáticas do artista, realizada em Munique, Alemanha, em dezembro de 1969. “Maria Empfängnis” marca, sob a influência de Hanel Koeck, então esposa de Nitsch, a introdução de elementos explicitamente sexuais no Teatro de Orgias e Mistérios, como o “dildo” que o artista utiliza para penetrar a esposa atada a uma cruz.²⁰⁹ Nas imagens a seguir, clicadas por Hoffenreich, vemos, primeiro, o ventre de Koeck coberto de vísceras, seu braço atado e o braço de Nitsch segurando um cálice que derrama sobre a matéria orgânica e o corpo da modelo “sangue” ou vinho. Não parece um detalhe que a mão do *sacerdote* porte uma aliança. Na segunda imagem, a *ferida* na carcaça do cordeiro, é comparada formalmente à vagina de Koeck. Nitsch aparece envolto numa casula ou num umeral litúrgico puxando um dos lábios da vagina da modelo enquanto, com a outra mão, abre, literalmente, essa *ferida sagrada*. Os braços de um outro homem ajudam a segurar a animal morto enquanto um terceiro homem, este sorridente, também manipula a vagina de Koeck. Nota-se ainda, no detalhe, que o torso de Koeck apresenta a marca de uma outra *ferida*, essa na costela.

É mais que comum nas *imagens do sacrifício* produzidas por este *sacerdote da blasfêmia*, desde sua “7. Aktion”, de 1965, o traço desta ferida feita lateralmente, que no cadáver de animais é perfurada e no corpo de seus modelos desenhada. Em ambos os casos, é através dessa abertura ou por sobre ela que vemos o artista introduzir materiais orgânicos, vísceras ou “sangue”. Bem visto, é à Quinta Ferida Sagrada de Cristo que Nitsch alude, aquela que, segundo o Evangelho de João, Lhe foi feita por um centurião na lateral do tronco, quando Jesus já se encontrava morto na Cruz. Ainda segundo o Evangelho, dessa *ferida* teria minado “água e sangue”, e relatos não bíblicos apontam que, respingando nos olhos do soldado, o líquido teria Lhe curado de um mal ocular e Lhe convertido à fé cristã. Nitsch, inebriado pela psicanálise, verá nesta *ferida* – pela introdução do objeto fálico, a lança, no torso de Jesus ou pela imagem do apóstolo Tomás introduzindo o dedo na fenda, ambos temas recorrentes da pintura religiosa – uma representação da vagina. “Mesmo o excesso sacrificial mais extremo é simplesmente um substituto neurótico para o intercuro sexual com a mãe, uma tentativa indireta de repetir o „primeiro“ ato de incesto”²¹⁰, afirma o artista.

Exageros psicanalíticos à parte, importa que esta “ferida lateral”, nos *monumentos sacrificiais* do artista, adquira uma “realidade sensual”, notável na identificação, em “Maria Empfängnis”, entre a mulher *vítima* na Cruz e a *amante* penetrada. Bataille:

O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal imolado. A mulher, nas mãos daquele que a assalta, é despossuída de seu ser. Perde, com seu pudor, essa firme barreira que, separando-a de outrem, a tornava impenetrável: bruscamente, ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos da reprodução, abre-se à violência impessoal que a transborda de fora.²¹¹

Os dois *monumentos sacrificiais* a seguir evidenciam esta *ferida sagrada* como *imagem de uma ferida que fere*, feita no corpo de um modelo em duas ações de 1965. Na “12. Aktion”, vemos o torso de Heinz Cibulka, nu. Sobre sua genitália, nota-se um líquido asqueroso, que escorre até a superfície branca, misturado ao “sangue”. Chama atenção na fotografia de Franziska Cibulka uma seta ao lado direito do torso apontando para a marca feita no corpo, um círculo com uma tarja no centro, onde será, ou seria, penetrada a lança. Na segunda fotografia, referente a “14. Aktion”, do mesmo ano, vemos mais uma vez o torso do modelo, mas desta feita, a foto de Franziska capta uma mesa que encobre a genitália de Heinz e onde escorre aquele mesmo líquido, água e “sangue”. O “ator-passivo” está com os dois braços levantados, de modo que vemos a “ferida lateral” protuberante, mas com uma atadura.

VII

Segundo Pilar Parcerisas, o “prejuízo material, político, espiritual e mental” da Guerra colocaram a Áustria ante uma “crise de identidade” que exigia de sua arte um mergulho nos “confins do ser, nas suas pulsões mais profundas”, para expulsar “os líquidos acumulados nos êxtases sucessivos vividos pelo país durante o século XX”.²¹² É de fato aos “confins do ser” que o *corpo sacrificante* de Hermann Nitsch dirige o seu Teatro, insistindo na *imagem dessa ferida sagrada*, como se dela pudesse fazer minar, materialmente, a memória política coletiva, os instintos reprimidos pela cultura, as pulsões sexuais e *destrutivas* mantidas sob o véu da moral burguesa e do Catolicismo. Esta é a mesma *ferida* que, metaforicamente, redime a humanidade, purga sua culpa, evoca seus mitos, liberta seus instintos. Equiparada diversas vezes por Nitsch a uma vagina, em mais uma leitura blasfema de um tema sacro, a imagem da “ferida lateral” de Cristo se torna a *imagem de uma ferida que fere*, ferida que nos choca, escandaliza, agride, mas em todo caso, numa leitura batailleana, propicia um instante tão *sacrificial* quanto *erótico*, tão *destrutivo* quanto *sagrado*. Nitsch é criador de uma imagética que se aproxima ao máximo de uma *mimesis* do sacrifício, ou podemos dizer, de um restauro do *fantasma do sacrifício* no campo da arte, ou daquele “mito vivo” conclamado pelo Bataille dos anos de 1930, que se ergue ferozmente contra os marcos da cultura, num jogo complexo que compreende uma cumplicidade entre *interdito* e *transgressão*.

Em outubro de 1966, logo após sua “21. Aktion”, realizada em Londres como parte de sua participação no DIAS, Nitsch é fotografado por Hoffenreich numa visita a um abatedouro em Viena. Naquele lugar, onde “toda operação, objeto e substância [...] exigiam uma percepção sensual-intensiva”, o *sacerdote* enxerga o mesmo que enxergou Bataille em fotografias de um abatedouro na periferia de Paris, sacadas por Eli Lotar nos anos de 1920: um lugar onde “[a] onda dionisíaca da vida mata a vida para que a vida seja nutrida”, com suas “[c]ores maravilhosas, cores que podem ter vindo das flores”; um lugar onde “[o] sangue fluiu e respingou [...] um vermelho brilhoso, caloroso e quente; as carcaças recém-esfoladas e abertas estavam fervendo, e a névoa quente do corpo surgiu”.²¹³

A ausência de Nitsch em “Kunst und Revolution”, ponto terminal do Acionismo, é sintomática. O artista já desenvolvia, àquela altura, seu trabalho em Munique, na Alemanha. Em seu castelo em Prinzendorf, chegaria à sua “100. Aktion”, em agosto de 1998, cujo *monumento sacrificial* reproduzo abaixo, a título de conclusão. Vemos aqui uma blasfêmia do calvário: na cruz central, ao invés da imagem de Jesus, a carcaça de um boi, aberta, ladeado por mais duas cruzes, menores, ocupadas por dois corpos masculinos, nus e vendados – alusão aos dois ladrões. Dezenas de “atores-passivos” assistem a ação, misturados a visitantes e jornalistas. Quatro deles escancaram a *ferida sagrada* da carcaça do boi para um fotógrafo para que essa *ferida* fira suas lentes. No alto deste “calvário”, dois “atores-passivos” despejam “sangue”. A *imagem do corpo sacrificante* de Nitsch, está ausente.

Vejamos.

NOTAS DO CAPÍTULO 3

¹ BATAILLE, Georges. **O Culpado**: seguido de Aleluia. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 255.

² “...se limitaron los médicos a hacer desnudar el cadáver, que estenderon sobre la mesa de operaciones, cuberto con una sábana, y luego le hicieron la sultura de los grandes desgarros de la cara, cuello y cabeza, cubriendo así la masa encefálica, que salía por la órbita derecha”. HORROROSA cogida y muerte de Manuel Granero. **La Correspondencia de España**, Madrid, 8 de maio de 1922, Número suelto, p. 1 – 2. (sem autor)

³ “No creo que haya corazón tan duro, que oyendo una crueldad tan inhumana, y mas que bestial y endiablada como la que arriba queda puesta, no se enternezca y mueva á lágrimas, horror y espanto; y ciertamente es cosa lamentable y horrible, ver que nuestra humana naturaleza haya venido á tanta bajeza de degradación y oprobrio, que los padres por sugestión del demonio, maten y coman á sus hijos (sin pensar que en ello hacían ofensa ninguna,) mas antes creyendo que en ello hacían gran servicio á sus dioses. La culpa de esta tan cruel ceguedad que en estos desdichados niños se ejecutaba, no se debe tanto imputar á la crueldad de los padres, los cuales derramando muchas lágrimas y con gran dolor de sus corazones, la ejercitaban, cuanto al crudelísimo odio de nuestro enemigo antiquísimo satanás, el cual con muy maligna astucia los persuadió á tan infernal hazaña. ¡O señor Dios, haced justicia de este cruel enemigo que tanto mal nos hace y nos desea hacer! Quitadle, Señor, todo el poder de dañar.” (SAHAGÚN, Frei Bernardino. **La Historia General de las Cosas de Nueva España**. Tomo 1. Mexico: [sem editora], 1829, p. 87 e 88.)

⁴ “[g]ran cantidad de niños mataban cada año [...] y después de muertos los cocian y comían...” (Ibid., p. 84.)

⁵ “Si había inventado que se le arrancaba un ojo al sacerdote muerto, era porque había visto que de una cornada un toro le arrancaba el ojo al matador.” (BATAILLE, Georges. **Historia del ojo**. Tradução de Margo Glantz. México-DF: Coyoacán, 1995, p. 74.) O trecho citado consta apenas na primeira versão que Bataille deu à novela, onde o último capítulo aparecia sob o título “Coincidências”. Na edição seguinte, o autor reformulou o capítulo e o batizou “Reminiscências”. Baseada nesta segunda edição, a edição brasileira de “História do Olho”, ao contrário da versão mexicana, não traz o referido trecho. (Cf. BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.)

⁶ “O terceiro terço – ou *tercio de muerte* – é o do sacrificio propriamente dito. Armado com os “instrumentos de morte” (espada e *muleta*), o *matador* subjuga o touro, atraindo-o para a malha cerrada dos passes, esforça-se por dominá-lo afim de poder “enquadrá-lo”, isto é, postá-lo, as quatro patas retesadas e a cabeça baixa, na posição propícia ao sacrificio.” (LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 63)

⁷ “...le plus ruisselant des abattoirs à hommes.” / “...très beaux jardins de fleurs.” / “La mort, pour Azteque, n’était rien.” / “...un goût de la mort excédant.” (BATAILLE, Georges. L’Amérique disparu. In: _____. **Oeuvres Completes**, tomo I, p. 152 – 158. Paris: Gallimard, 1970-1988, passim.)

⁸ BATAILLE, Georges. **A parte maldita** – Precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 64. [grifos do autor]

⁹ _____. **Teorias da religião**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 88.

¹⁰ “Le courses de taureaux modernes représentent du fait de leur ordonnance rituelle et de leur caractere tragique une forme voisine des jeux sacrés anciens” (BATAILLE, Georges. Le sacré. In: _____. **Oeuvres Completes**, tomo I, p. 559 – 563. Paris: Gallimard, 1970-1988.) Imagem e legenda ao final do tomo, em “PLANCHE XXVIII”, s/p.

¹¹ BATAILLE, 2017, p. 62.

¹² “Je n’ai jamais cessé d’être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable (BATAILLE, Georges. Les larmes d’Eros. In: _____. **Oeuvres Completes**, tomo X, p. 573 – 627. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 627.)

¹³ “...life’s necessary game with death”. (BATAILLE, Georges. Sacrifice. In: CRIMP, Douglas, KRAUSS, Roselind, MICHELSON, Annette (org.). **Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Unknowing**. Traduzido para o inglês por Annette Michelson. Cambridge: MIT press, 1986, p. 62.)

¹⁴ GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução de de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990, p. 33.

¹⁵ DURKHEIM, Emilé. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 369.

¹⁶ HUBERT, Henri e MAUSS, Marcel. **Sobre o sacrifício**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Casac Naify, 2013, p. 21. [grifos dos autores]

¹⁷ “... an action within the sphere of things sacred to the gods”. (Cf. SMITH, William Robertson. Sacrifice. In: **Encyclopaedia Britannica** (9th edition), v. XXI, 141-6. Chicago, 1886.)

¹⁸ “Sacrifice has its apparent origin in the same early period of culture and its place in the same animistic scheme as prayer”. (Cf. TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture: Researches in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Arts, and Custom**. London: John Murray, Albemarle Street, v. II, 1871, p. 340.)

¹⁹ “Any explanation of sacrifice is, in fact, a theory of religion in miniature”. (Cf. SMITH, Jonathan Zittell apud CARTER, Jeffrey (org.). **Understanding Sacrifice Religious**. London-New York: Continuum, 2006, p. 1.)

²⁰ “...c’est la clé de toute existence humaine”. (BATAILLE, Georges. La limite de l’utile. In: _____. **Oeuvres Completes**, tomo VII, p. 181-280. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 264.)

²¹ Cf. CADENAS DE GEA, Victor. Las teorías del sacrificio primitivo y su significado antropológico. In: **Nexo**, Madri, n. 3, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 153-177.

²² “Much like the term/concept ‘religion’, defining sacrifice is a matter of stipulating a bounded set of criteria that can be used to judge whether a certain phenomenon is or is not a ‘sacrifice’” (CARTER, op. cit., p. 6 e 7.)

²³ SMITH, op. cit. loc. cit.

²⁴ SMITH, William Robertson. **Lectures on the Religion of the Semites: First Series**. The Fundamental Institutions. London: Adam and Chales Black, 1901, p. 398.

²⁵ “The oldest sacrifices were acts of communion in which all the members of a clan participated, and even when private sacrifices became common they were generally offered on public occasions, at the stated festal seasons, and thus formed part of a communal act of worship...” (SMITH, William Robertson. **Lectures on the Religion of the Semites: Second and Third Series**. Sheffield: Sheffield Academic, 1995, p. 45.)

²⁶ Trecho completo: “In the beginnings of human thought, the natural and the supernatural, the material and the spiritual, were confounded, and this confusion gave rise to the old notion of holiness, which turned on the idea that supernatural influences emanated, like an infection, from certain material things. (SMITH, 1901, p. 395.)

²⁷ DURKHEIM, op. cit., p. 347 - 350.

²⁸ “The one point that comes out clear and strong is that the fundamental idea of ancient sacrifice is sacramental communion, and that all atoning rites are ultimately to be regarded as owing their efficacy to a communication of divine life to the worshippers, and to the establishment or confirmation of a living bond between them and their god”. (SMITH, 1901, p. 439.)

²⁹ “So long as the natural holiness of certain animal species was a living element in popular faith, it was by no means obvious that holy things belong to the god, and should find their ultimate destination at the altar.” (Ibid., p. 390.)

³⁰ “The transformation of the altar into the hearth, on which the sacrificial flesh was consumed, marks the final establishment of a new view of holiness, based on the doctrine of property, in which the inviolability of holy

things is no longer made to rest on their intrinsic supernatural quality, but upon their appropriation to the use and service of the gods. The success of this new view is not surprising, for in every department of early society we find that as soon as the notion of property, and of transfers of property from one person to another, gets firm footing, it begins to swallow up all earlier formulas for the relations of persons and things.” (Ibid., p. 391.)

³¹ TYLOR, op. cit., p. 328–400.

³² “The ruder conception that the deity takes and values the offering for itself, gives place on the one hand to the idea of mere homage expressed by a gift, and on the other to the negative view that the virtue lies in the worshipper depriving himself of something prized. These ideas may be broadly distinguished as the gift-theory, the homage-theory, and the abnegation-theory. Along all three the usual ritualistic changes may be traced, from practical reality to formal ceremony. The originally valuable offering is compromised for a smaller tribute or a cheaper substitute, dwindling at last to a mere trifling token or symbol.” (TYLOR, op. cit., p. 340 e 341.)

³³ “...this legend, divested of its mythic garb, may really record a historical substitution of animal for human sacrifice” (Ibid., p. 366.)

³⁴ “The extreme animistic view of sacrifice is that the soul of the offered animal or thing is abstracted by or transmitted to the deity”. (Ibid., p. 353.)

³⁵ “...la richesse, l’ampleur et l’universalité des sacrifices”. (BATAILLE, La limite de l’utile, p. 264.)

³⁶ GIRARD, op. cit., p. 104.

³⁷ O pensamento “mágico” do “selvagem” operaria, segundo Frazer, por meio de um enigmática “Lei de Simpatia”. O autor a define como “um tipo de éter invisível”³⁷, que não lhe parece formalmente muito diferente ao que é postulado pela ciência do seu tempo “para explicar como coisas podem afetar fisicamente umas as outras através de um espaço que parece estar vazio”.³⁷ Evidentemente, como explica Victor Cadenas de Gea, comparações entre a etapa *mágica* e a *científica* são para Frazer meramente analógicas, porque seu entendimento será sempre o de que o pensamento “mágico” “se baseia em um erro lamentável, em um falso conceito de associação de ideias”.³⁷ De qualquer maneira, Frazer destrincha essa “secreta simpatia” (*secret sympathy*) em outras duas leis: a Lei de Similaridade (*Law of Similarity*) e a Lei de Contato (*Law of Contact*). Grosso modo, basta dizer que na primeira o pensamento age por imitação ou homeopatia, quer dizer, o igual produz o igual. Por exemplo, se o “selvagem” necessita de chuva ele emite o som de chuva, como que chamando a chuva. Na segunda Lei, a magia age por contágio ou contaminação, ou seja, acreditava-se que coisas que estivessem em algum momento em contato estariam sempre ligadas simpaticamente, mesmo à distância. Por exemplo, a crença de que tocar em restos do corpo (cabelos, unhas, etc.) ou mesmo em objetos que pertenceram a alguém que se crê amaldiçoado transmitiria a este a maldição. (FRAZER, George James. **The Golden Bough: A Study in Magic and Religion**. London: The Macmillan Press, 1990.)

³⁸ “...the crucified ape or rat is the public scapegoat, which by its vicarious sufferings and death relieves the people from all sickness and mishap in the coming year” (FRAZER, op. cit. p. 569.)

³⁹ “On the twentyseventh of February 1858 the Rev. J. C. Taylor witnessed the sacrifice of one of these victims. The sufferer was a woman, about nineteen or twenty years of age. They dragged her alive along the ground, face downwards, from the killg’S house to the river, a distance of two miles, the crowds who accompanied her crying, „Wickedness! Wickedness!“ The intention was ,to take away the iniquities of the land. The body was dragged along in a merciless manner, as if the weight of all their wickedness was thus carried away“”. (Ibid., p. 570.)

⁴⁰ GIRARD, op. cit., p. 18.

⁴¹ Ibid., p. 26.

⁴² Ibid., p. 28.

⁴³ Ibid., p. 36. [grifo do autor]

⁴⁴ Ibid., p. 34.

⁴⁵ “...una comunidad escoge a determinadas víctimas sacrificiales, volcando sobre ellas la responsabilidad de una calamidad por la que passa la sociedade” (CADENAS DE GEA, op. cit., p. 167.)

⁴⁶ “...“a kind of invisible ether””. (FRAZER, 1990, p. 12.)

⁴⁷ “...how things can physically affect each other through a space which appears to be empty” (Ibid., loc. cit.)

⁴⁸ “...una línea de perfectabilidad, de menor a mayor conocimiento, de menor a mayor complejidad, hasta llegar al presente del investigador, como punto más álgido de la jerarquía” (CADENAS DE GEA, op. cit., p. 156.)

⁴⁹ “...un conocimiento global del género humano, aplicable en principio a todas las épocas y todos los lugares” (Ibid., p. 157.)

⁵⁰ “...compara ejemplos de diversas sociedades, llamadas por el investigador „primitivas“, con el ánimo de ratificar o corroborar los presupuestos fundamentales de una teoría general establecida” (Ibid., p. 157 e 158.)

⁵¹ “...hallar el origen era hallar la esencia del problema a tratar” (ibid., p. 158.)

⁵² “...esto provoca que los datos científicos puedan llegar a ser, prácticamente, leyendas, es decir, que su contenido original haya sufrido uma degradación importante de la información.” (Ibid., p. 159.)

⁵³ HUBERT e MAUSS, op. cit., p. 10.

⁵⁴ “Again, you say that a sacrifice is a consecrated thing, but what do you mean by this? If you mean that the victim became holy by being selected for sacrifice and presented at the altar, you have not correctly apprehended the nature of the oldest rites. For in them the victim was naturally holy, not in virtue of its sacrificial destination, but because it was an animal of holy kind.” (SMITH, 190., p. 390.)

⁵⁵ HUBERT e MAUSS, op. cit., p. 17. [grifo meu]

⁵⁶ Ibid., p. 30.

⁵⁷ Ibid., p. 18.

⁵⁸ Ibid., p. 31.

⁵⁹ Ibid., p. 33.

⁶⁰ Aqui, em verdade, estou repondo o esquema do sacrifício desenhado por Mauss e Hubert ao acrescentar a vítima como um quarto tópico do esquema. Mas, pior fez a tradução brasileira ao diluir os trechos em que os autores falam sobre a função da vítima no corpo do texto, imediatamente após 1) *O sacrificante*; 2) *O sacrificador*; e 3) *O lugar, os instrumentos*. Mauss e Hubert viam na vítima uma função tão central que dividiram, na edição original em francês, o capítulo em “Le entre”, “Le Victime” e “Le Sourtié”, como se a vítima não fosse apenas mais um de seus agentes, mas a etapa central do rito. As palavras dos autores estão aí para comprovar que “[t]oda a vida do ambiente sacrificial [...] se organiza em torno de um mesmo centro; tudo converge para a vítima que agora vai aparecer. Tudo está pronto para recebe-la e ela é trazida. (Ibid, p. 37.)”. Na edição brasileira, ainda que nada do texto se perca, vemos o esquema do sacrifício dividido apenas em Entrada e Saída e a função da vítima, como disse, sem destaque no texto.

⁶¹ Ibid., p. 51.

⁶² Ibid., p. 40.

⁶³ Ibid., p. 40 e 41.

⁶⁴ Ibid., p. 43.

⁶⁵ Ibid., p. 41.

⁶⁶ Ibid., p. 43.

⁶⁷ Ibid., p. 88.

⁶⁸ Ibid., p. 13.

⁶⁹ Ibid., p. 110.

⁷⁰ Ibid., p. 105. [grifos dos autores]

⁷¹ BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; MASSON, André. A Conjuração Sagrada. In: _____ (ed.). **Acéphale**: religião, sociologia, filosofia, Tradução de Fernando Scheibe, n 1, s/p, Cultura e Barbárie, Florianópolis, 2013.

⁷² “...the entire communifying movement of society”. (BATAILLE, Georges; CAILLOIS, Roger. *Sacred Sociology and the Relationships between “Society”, “Organism” and “Being”*. In: HOLLIER, Denis (ed.). **The College of Sociology (1937-39)**. Traduzido para o inglês por Betsy Wing. University of Minnesota: Minneapolis, 1988, p. 73 – 84, p. 74.)

⁷³ BATAILLE et al, 2013.

⁷⁴ “The world went into action and France into words” (HOLLIER, op. cit., p. X)

⁷⁵ “War had not even broken out yet and history was over!” (Ibid., loc. cit.)

⁷⁶ BATAILLE et al, 2013.

⁷⁷ Ibid., loc.cit.

⁷⁸ “...du mythe séduisant et dangereux” (BATAILLE, Georges. *L’apprenti sorcier*. In: _____. **Oeuvres Completes**, tomo I, p. 523-537. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 530.)

⁷⁹ “...la vieille maison humaine” (Ibid., p. 536.)

⁸⁰ “Les actes engagés dans quelque fin rationnelle ne sont que des réponses faites à las nécessités servilement subie. Les actes engagés dans la poursuite des images séduisantes la chance sont le seuls qui répondent au besoin de vivre à l’exemple de la flamme. Car il est humain de brûler et de se consumer jusqu’au suicide devant la table du baccara [...] Le mythe nait dans les acts rituels dérobés à la vulgarité static de la société désagrégée, mais la dynamique violente qui lui appartient n’a pas d’autre objet que le retour à la totalité perdue...” (Ibid., p. 534 e 537.)

⁸¹ “...trussed up like a fowl and tied to a stake in a pit, head down, its rectum opening to the sky like a flower.” / “by avidity for pleasure (exhausted with sensuality).” / “pretty white fingers” (BATAILLE apud SURYA, Michel. **Georges Bataille: an Intellectual Biography**. Traduzido para o inglês por Krzysztof Fijalkowski e Michael Richardson. London: Verso, 2002, p. 249.)

⁸² Diz Bataille: “[f]oi um erro monstruoso, mas o conjunto de meus textos dará conta ao mesmo tempo do erro e do valor dessa monstruosa intenção” [“Ce fut une erreur monstrueuse, mais réunis, mes écrits rendront compte en même temps de l’erreur et de la valeur de cette monstrueuse intention”] (Cf. BATAILLE, Georges. Annexe 6. In: _____ **Oeuvres Completes**, tomo VI, p. 360 – 373. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 373.)

⁸³ “...the most significant moment in the intellectual history of France of the last century as far as a theory of the sacred and of sacrifice is concerned” (FFRENCH, Patrick. **After Bataille: Sacrifice, Exposure, Community**. London: Legenda, 2007, p. 31.)

⁸⁴ “Based partly on the work of Marcel Mauss, the determining principle was to exceed or transgress the scientific objectivity of academic sociology by proposing not a sociology of the sacred, where the preposition of marked the distance of observation and analysis, but precisely a sacred sociology, where the group itself embodied the sacred character it would also study” (Ibid., p. 32.)

⁸⁵ AMBROSINO, Georges; BATAILLE, Georges; CAILLOIS, Roger et al. Nota sobre a fundação de um Colégio de Sociologia”. In: BATAILLE; KLOSSOWSKI, Pierre; MASSON, André et al (ed.), **Acéphale**: religião, sociologia, filosofia, Tradução de Fernando Scheibe, n 3/4, p. 28, Cultura e Barbarie, Florianópolis – SC, 3013.

⁸⁶ “There are certain rare, fleeting, and violent moments of his intimate experience on which man places extreme value. From this given the College of Sociology takes its departure, striving to reveal equivalent processes at the very heart of social existence, in the elementary phenomena of attraction and repulsion determining this existence, as in its most marked and meaningful formations such as churches, armies, brotherhoods, secret societies.” (CAILLOIS apud HOLLIER, op. cit., p. 11.)

⁸⁷ “What unites men? The things that repel them”. (HOLLIER, op. cit., p. XIX.)

⁸⁸ “The priest's heart, however, joins in every fiber to the sacrifice; and though he himself is only the ascetic prudently avoiding any sin, each morning he does again the work of the sinner; he spills once more the blood of Christ.” (BATAILLE, The Structure and Function of the Army. In: HOLLIER, op. cit. p. 144.). Importante notar, como diz aqui o próprio Hollier, que não há entre os manuscritos de Bataille um texto com esse título, mas que o título se encontra no programa do Colégio 5 de março de 1938. “The Structure and Function of the Army” é assumidamente uma “montagem” feita pelo crítico a partir de manuscritos batailleanos encontrados depois da publicação das Obras Completas de Bataille pela Gallimard e, presumidamente, escritos para a conferência daquela data.

⁸⁹ “...moment d’extraordinaire intensité” / “...le moment de le mise à mort” (BATAILLE, Georges. 5 février 1938. In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo II, p. 319 – 333. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 327.)

⁹⁰ “le mouvement qui parcourt les assistants dans le cas du sacrifice noir aussi bien que dans celui du village blanc comme un mouvement traduisant la mise en jeu d’une force répulsive intense.” (Ibid., loc. cit.)

⁹¹ “[w]ar seeks the death of another who is considered the enemy, whereas the condition for effective sacrifice is the identification of the one making the sacrifice and his victim.” (HOLLIER, op. cit., p. 166.)

⁹² “...processus terminal qui, jusqu’ici, était regardé comme l’avortement et la honte de la pensée humaine” (BATAILLE, Georges. La valeur d’usage de D.A.F. de Sade (I). In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo II, p. 54 – 69. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 63.)

⁹³ Lorsqu'on dit que l'hétérologie envisage scientifiquement les questions de l'hétérogénéité, on ne veut pas dire par là que l'hétérologie est, dans le sens habituel d'une telle formule, la science de l'hétérogène. L'hétérogène est même résolument placé hors de la portée de la connaissance scientifique qui par définition n'est applicable qu'aux éléments homogènes. Avant tout, l'hétérologie s'oppose à n'importe quelle représentation homogène du monde, c'est-à-dire à n'importe quel système philosophique. De telles représentations ont toujours pour but de priver autant que possible l'univers où nous vivons de toute source d'excitation et de développer une espèce humaine servile apte uniquement à la fabrication, à la consommation rationnelle et à la conservation des produits. (Ibid., loc. cit.)

⁹⁴ “libérant par-là l’élément hétérogène excrémental d’une façon désordonnée” (Ibid., loc. cit.)

⁹⁵ “Heterology would be the theory of that which theory expels. In its battle with the angel of repugnance, in the depths of darkness, thought persistently faces the things that repel it” (HOLLIER, op. cit., p. XIX (romano))

⁹⁶ “Science de ce qui est tout autre”. (BATAILLE, La valeur d’usage de D.A.F. de Sade (I), p. 61.) [em nota de rodapé]

⁹⁷ Para uma crítica (ambígua) da *heterogeneidade* fascista, ver o ensaio “La structure psychologique du fascism” (BATAILLE, Georges. La structure psychologique du fascism. In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo I, p. 339 – 371. Paris: Gallimard, 1970-1988.)

⁹⁸ “...a representation or catalyst of social unity”/ “social dis-unity and dis-integration”. (IRWIN, Alexander. **Saints of the impossible**: Bataille, Weil and the Politics of the Sacred. Minneapolis: University of Minnesota, 2002, p. 11 - 12.)

⁹⁹ “This was a sacred that needed transgression in order to survive for only destroying and rebuilding allowed renewal. Thus, festivals constituted the social manifestation of the transgressive act, a time when the order of things could be disrupted and the flame of energy lit. Within this context, sacrifice was the ultimate festival – na offering with no return. (FALASCA-ZAMPONI, Simonetta. *Sociology and Ethnography*. In: HEWSON, Mark; COELEN, Marcus (org.). **Georges Bataille**: key concepts. London and New York: Routledge, 2016, p. 38 – 49, p. 46-47.)

¹⁰⁰ “...perhaps more a cry than a concept” (COELEN, Marcus. *Heterology*. In: HEWSON; COELEN, op. cit., p. 88 – 98, p. 89.)

¹⁰¹ “The place of heterology is outside, as the place of heterogeneous is: outside the homogeneous of human social existence in the case of the latter, outside Science in the case of the former”. (Ibid., p. 90.)

¹⁰² Maybe the heterogeneous - "sexual activity ... ; defecation; urination; death and the cult of cadavers ... ; cannibalism; the sacrifice of animal-gods; omophagia; the laughter of exclusion; sobbing ... ; religious ecstasy; the identical attitude toward shit, gods, and cadaver" (VE, 94) - is not so much a specific concreteness to be intuited by a new science as the figure of the concrete as such. It is not "shit" in itself that would be posited with the heterological quasiscience, but the concreteness and formlessness of matter before or after taking shape as an object. The shapeless shit of matter, after having been an object of consumption, would be the concrete figure of what it also is: concreteness before turning into the understandable. (Ibid., p. 92)

¹⁰³ BATAILLE, La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (I), p. 56.

¹⁰⁴ “Toutes les formations qui ont l'extase et la frénésie pour but (mise à mort spectaculaire d'animaux, supplices partiels, danses orgiaques, etc.) (Ibid., p. 69)

¹⁰⁵ “*Comment se peut-il qu'en tous lieux, sans s'être concertés, les hommes se soient trouvés d'accord dans une conduite énigmatique, qu'ils aient tous éprouvés le besoin ou ressenti l'obligation de tuer des êtres vivants rituellement?*” (BATAILLE, La limite de l'utile, p. 263-264) [grifos do autor]

¹⁰⁶ “Ces explications rendent compte des *effets* du sacrifice: elles ne disent pas ce qui forçait les hommes à tuer religieusement leus semblables.”. (Ibid., p. 264.) [grifos do autor]

¹⁰⁷ “Et cet appel, qui se heurte au sens commun, doit se justifier autrement que par d'imprécises notions sur les astres”. (Ibid., p. 263.)

¹⁰⁸ BATAILLE, 2013, p. 22. [grifo do autor]

¹⁰⁹ Ibid., p. 23.

¹¹⁰ BATAILLE, 2015, p. 42 e 43.

¹¹¹ Ibid., loc. cit.

¹¹² BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 45. [grifo do autor]

¹¹³ “[I]f this sacrifice appears as the sacrifice of the subject, a sacrifice by which [...] the Subject gives up a natural life to become more truly what they are, nothing is lost.” (FFRECH, op. cit., p. 132.)

¹¹⁴ “...instant of exposure, wherein finitude exposes itself as without response”. (Ibid., p. 118.)

¹¹⁵ “The abandonment of sacrifice, at the limit of exposure, presupposes the absence of a discursive operation which would persist, after the event, and risk re-appropriating that exposure as another sacrifice” (Ibid., p. 132.)

¹¹⁶ “...its ability to tear the veil of the profane world and to bring about communication with the sacred” (ARNOULD-BLOOMFIELD, op. cit., p. 103.)

¹¹⁷ “Bataille always believed that sacrifice’s true purpose was to bring men to commune with the anxious yet joyous rapture of the death” (Ibid., p. 103.)

¹¹⁸ BATAILLE, 2013, **A Parte Madita**, p. 20. [grifos do autor]

¹¹⁹ MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Tradução de Antônio Felipe Marques. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 55 e 56.

¹²⁰ Ibid., p. 105.

¹²¹ Ibid., p. 109.

¹²² BATAILLE, **A Parte Madita**, 2013, p. 32.

¹²³ MAUSS, op. cit., p. 112.

¹²⁴ BATAILLE, **A Parte Madita**, 2013, p. 50.

¹²⁵ Ibid., p. 26.

¹²⁶ Ibid., p. 25.

¹²⁷ BATAILLE, 2015, p. 42.

¹²⁸ “Sacrificial destruction is a compensatory act, which is intended to regain communication with a world free of labor and the constraints of objectivity” (ARNOULD-BLOOMFIELD, op. cit., p. 104.)

¹²⁹ “If Bataille believes, as most paleo-anthropologists do, that our first true ancestors were homo sapiens who gained mastery over the world through their use of language and tools, he also believes that their true birth as sacred and artistic beings starts with man’s rebellion against the poverty of his instrumental world” (Ibid., loc. cit.)

¹³⁰ BATAILLE, **A Parte Madita**, 2013, p. 22.

¹³¹ Ibid., p. 72 e 73.

¹³² BATAILLE, 2015, p. 39.

¹³³ BORGES, Luiz Augusto Contador. **Louvor ao excesso**: experiência, soberania e linguagem em Bataille, Universidade de São Paulo, 2011, 215f. Tese de mestrado.

¹³⁴ BATAILLE, 2015, p. 19.

¹³⁵ “But I want to reiterate the fact that, after 1939, Bataille separated implicitly his reflections on sacrifice as a sociological object and his textual treatment of sacrifice as an inner experience” (ARNOULD-BLOOMFIELD, op. cit., p. 108.)

¹³⁶ “...ambiguities of its cruel theater” (Ibid., p. 109)

¹³⁷ SARTRE, Jean-Paul. Um novo místico. In: **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Para uma visão pormenorizada do embate entre Sartre e Bataille, ver o esclarecedor artigo de Françoise Meltzer. (Cf. MELTZER, Françoise. Sobre a questão da Aufhebung: Baudelaire, Bataille e Sartre, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 75, p. 3-19, Out. de 2006.

¹³⁸ AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 91 – 94, segundo semestre de 2005.

¹³⁹ AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, segundo semestre de 2005.

¹⁴⁰ “...la exigência sacrificial le pareció a la vez mantenida e imposible de satisfacer”. (NANCY, Jean-Luc. “L’insacrificabile”. In: _____. **Un pensamiento finito**. Tradução de Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 65.)

¹⁴¹ “...el ser todo entierro” (Ibid. p. 54.)

¹⁴² “[e]l sacrificio occidental posee el secreto de una participación, o de una comunicación sin límites” (Ibid., p. 57)

¹⁴³ “...la verdad desvelada de todos los sacrificios, o del sacrificio en general” (Ibid., p. loc. cit.)

¹⁴⁴ “Nosotros ya no entendemos el gesto de Tales, no sabemos ni siquiera si, y como, este se comprendía el mismo – pero sin embargo estamos, al parecer, tanto mas solicitados, si no es que fascinados, incluso alucinados, por ese gesto mismo.” (Ibid., p. 49)

¹⁴⁵ “Dans le sacrifice, le sacrifiant s’identifie à l’animal frappé de mort. Ainsi meurt-il en se voyant mourir, et même en quelque sorte, par sa propre volonté, de cœur avec l’arme du sacrifice. Mais c’est une comédie!” (BATAILLE, Georges. Hegel, la mort et le sacrifice. In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo XII, p. 326-345. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 336.)

¹⁴⁶ “L’Esprit n’est cette puissance que dans la mesure où il contemple le Négatif bien en face” (HEGEL apud BATAILLE, Hegel, la mort et le sacrifice, p. 331.)

¹⁴⁷ “Pour que l’homme à la fin se révèle à lui-même il devrait mourir, mais il lui faudrait le faire en vivant – en se regardant cesser d’être.” (Ibid., p. 336.)

¹⁴⁸ “Rien n’est moins animal en effet que la fiction, plus ou moins éloignée du réel, de la mort. L’Homme ne vit pas seulement de pain mais des comédies par lesquelles il se trompe volontairement.” (Ibid., p. 337)

¹⁴⁹ BATAILLE, **O erotismo**, 2013, p. 111.

¹⁵⁰ “...“créer un monde où des êtres se retrouvent” (BATAILLE, L’apprenti sorcier, p. 531.) [grifos do autor]

¹⁵¹ “...l’expérience à la fois la plus angoissante et la plus riche, qui ne se limite pas d’elle-même au déchirement, qui s’ouvre au contraire, ainsi qu’un rideau de théâtre, sur un au-delà de ce monde-ci, où le jour qui s’élève transfigure toutes choses et en détruit le sens borné.” (BATAILLE, Georges. Hegel, la mort et le sacrifice, p. 338.)

¹⁵² “¿No es acaso tiempo, en fin, de levantar el acta del fin del sacrificio real, y de la clausura de su fantasma? ¿No es acaso tempo [...] de inquietarse por una participación y por una comunicación que no debiesen ya nada al sacrificio...?” (NANCY, op. cit. p. 51)

¹⁵³ “Les hommes cherchaient des attitudes religieuses moins choquantes. A voir le sang couler, certains d’entre eux n’éprouvaient plus qu’un ecceurement”. (BATAILLE, La limite de l’utile, p. 280.)

¹⁵⁴ “...la ruptura se constituye por la *representación* de la “perdida” de una “verdad sacrificial” – y por la fascinación por una “verdad” del momento cruel, sola verdad pretendida conservada de los antiguos ritos. (NANCY, op. cit., p. 60.) [grifos do autor]

¹⁵⁵ “...una mirada fascinada [que] permanece fija en el momento *cruel* del sacrificio en cuanto tal” (Ibid. p. 59) [grifos do autor]

¹⁵⁶ “...una imitación previa, una imagen grosera” (Ibid., p. 53)

¹⁵⁷ “Une sorte de mimétisme. L’homme se met au rythme de l’Univers.” (BATAILLE, La limite de l’utile, p. 255.)

¹⁵⁸ Así el pensamiento de Bataille fue acaso menos, a fin de cuentas, un pensamiento del sacrificio, que un pensamiento implacablemente tendido, desgarrado, por la imposibilidad de renunciar al sacrificio. Por un lado,

en efecto, el sacrificio espiritual reconduce la comedia que denuncia en sus pretendidos antecedentes, y por el otro, la no-comedia del horror sangrante es intolerable al espíritu del sacrificio occidental. (NANCY, op. cit., p. 65 e 66.)

¹⁵⁹ Cf. MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 222; SURYA, op. cit., p. 319.

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

¹⁶¹ “...use of reality as a direct means of creation.” / “...mystical approach to animate existence.” / “...extreme break-through of the instincts.” (NITSCH, Hermann. Manifesto the lamb. In: GREEN, Malcolm (ed.). **Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists**. London: Atlas Press, 1999. p. 140-141.)

¹⁶² “VI. i wish to liberate humanity from its animal instincts” (NITSCH, Hermann. O.M. Theatre Manifesto. In GREEN, op. cit., p. 133.)

¹⁶³ GREEN, op. cit., p. 9.

¹⁶⁴ “What was important to him was not only the exuberant handling of paint material in order to create an extremely sensual experience [...] but equally the increasingly spatial dimension of painting, or the act of painting, as a form physical and mental acting-out and abreaction”. (BADURA-TRISKA, Eva. The Expansion of painting: from panel painting to action. In: BADURA-TRISKA, Eva; KLOCKER, Hubert. **Vienna Actionism: art and upheaval in 1960's Vienna**, p. 31–95. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2012, p. 32 e 41.)

¹⁶⁵ Segundo o próprio Nitsch: “my action theater developed from informel action painting, from tachism” (NITSCH apud WEIBEL, Peter. **Beyond art: a third culture**. Nova Iorque: Springer, 2005, p. 537.)

¹⁶⁶ “...la superficie de la tela en un campo de gestos heroicos, basados en el juego acción/destrucción” (PARCERISAS, Pilar. Cuerpo y Revolución. In: HUMMEL, Julius; PARCERISAS, Pilar. **Accionismo Vienés: Günter Brus Otto Muehl Herman Nitsch Rudolf Schwarzkogler**, p. 6 – 19, Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, 2008, p. 7.)

¹⁶⁷ “La pintura se expande y orienta hacia una dimensión performativa que la aleja del objeto, en aras a conseguir liberar las energías creadoras. [...] ... en el accionismo vienés [...] la pulsión de las fuerzas del inconsciente atravesaba el sujeto utilizando el cuerpo como conducción física, donde verdugo y víctima se daban cita para ejecutar un sacrificio redentor” (Ibid., p. 7 e 8.)

¹⁶⁸ “...celebratory legitimization of art's return to ritual”. (FOSTER, Hal. 1962b. In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. **Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Londres: Thames & Hudson, 2007, p. 464.)

¹⁶⁹ Philip Ursprung debate a posição ambígua do Acionismo de Viena com relação à arte moderna e da invasão da *l'art pour l'art* francesa na Alemanha e na Áustria. Para o autor, o Acionismo ora reforça, ora exagera o papel heroico atribuído ao artista ante a “frustração política, alienação social, luta de classes, e as rápidas mudanças impostas pela modernidade” (*the political frustration, social alienation, class struggle, and rapid changes imposed by modernity*), especialmente na Viena de *fin de siècle*. (Cf. URSPRUNG, Philip. Catholic Tastes: Hurting and Healing the Body in Viennese Actionism in the 1960s. In: JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew. **Performing the Body/Performing the Text**, p. 129 – 142, London: Taylor & Francis, 2005, p. 134.)

¹⁷⁰ “The police were once more alerted on the second clustered outside the cellar assuming that, among other things, sexual orgies were being indulged in and sexual murders committed inside” (Ibid., p. 225.)

¹⁷¹ “...the ecstatic rebirth out of dirt and decay, out of the stink of putrefaction.” / “...the true face of reality.” (DVORAK apud SESERKO-OSTROGONAC, Tatjana. **Viennese Actionism: Total Art and the Social Unconscious**, University of Western Australia, 2010, p. 68 e 69, 138f. Tese de Mestrado.)

¹⁷² “on 4 june 1962 i shall disembowel, rend and tear apart a dead lamb. this is a manifest act (na „aesthetic“ substitute for the sacrificial act)” (NITSCH apud GREEN, p. 132.)

¹⁷³ “profound intoxication of being that demands ecstatic abreaction, in which pain and desire are forced together...” (Ibid. p. 134.)

¹⁷⁴ ...the sacrifice (abreaction) must be seen as the concern of ecstasy and the zest for life. [...] sexual energies are transmuted and translated into the cruelty of the sacrificial act.” (Ibid., p. 132.)

¹⁷⁵ (the “sacrifice” loses its moral significance...” (Ibid., p. 133.)

¹⁷⁶ “...to go beyond the orgiastic extremes of the senses whipped up by painting, and to penetrate deeper into states of sado-masochistic stimulation”. (Ibid., loc. cit.)

¹⁷⁷ (BRUCHER, Rosemarie. Abreaction, Catharsis, Healing: Impact-aesthetics concepts in Vienna Actionism. In: BADURA-TRISKA; KLOCKER, op. cit., p. 36.)

¹⁷⁸ “i want to know myself in the joy of the resurrection” (NITSCH apud GREEN, p. 133.)

¹⁷⁹ “...through my artistic production (a form of life worship) i take upon myself all that appears negative, unsavory, perverse, and obscene, the lust and the resulting sacrificial hysteria”, diz o artista, “ in order to spare YOU the defilement and shame entailed by the decent into the extreme.” (Ibid. p. 132.)

¹⁸⁰ “Con excepción de Muehl, ninguno formaba parte de la generación que combatió en la guerra, pero en sus trabajos”, afirma Hubert Klocker, “hay un eco inconfundible de la superación y asunción casi terapéutica de las circunstancias bélicas que todavía alcanzaron a vivir siendo niños o adolescentes” (KLOCKER, Hubert. Accionismo Vienés. Bodypolitics. In: HUMMEL, Julius; PARCERISAS, Pilar. **Accionismo Vienés**: Günter Brus Otto Muehl Hermann Nitsch Rudolf Schwarzkogler. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008, p. 20 – 30, p. 22.)

¹⁸¹ “...símbolo nacional de la leyenda fundacional del nuevo estado austríaco resurgido de las cenizas y la devastación” (Ibid., loc. cit.)

¹⁸² “i was 5 or 6 years old when vienna was bombed by “enemy” aircraft. previously i was seized by happy-anxious state of religious horror at tales of fire-spewing volcanoes, earthquakes, the existence of galaxies and so on. the same fellings were aroused when i saw a low-flying aircraft [...] a ghastly agitating sound-formula penetrates my mind, penetrates deeper than could any verbal formulation. [...] the word “enemy” is essential, for it lent these noise its threatening, dangerous quality and, in the end, sweetness. the beauty of all these ghastly events becomes more and more evident. all i mean to say is that despite the suffering brought by war, or perhaps precisely because of it, war can assume an aesthetic appearance, and the compulsion exerted by war to live life intensely, albeit in a world of suffering, is also undeniable.” (NITSCH apud GREEN, op. cit., p. 129.) [letras minúsculas após pontos finais do autor]

¹⁸³ BADURA-TRISKA, Eva. The fruits of representation. Radical body art and Gesamtkunstwerk – Based ideas of Redemption in early Vienna Modernism and Vienna Actionism. In _____. **Body, Psyche, and Taboo: Vienna Actionism and Early Vienna Modernism**. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2016, p. 9 – 23, p. 18.)

¹⁸⁴ “...sensual self-excitation by handling concrete objects (action)...” (NITSCH apud GREEN, p. 140.)

¹⁸⁵ “Nitsch’s non-verbal theater relies on immediate sensuous experience. It goes beyond actor-based literary genres, and in doing so – and in many other respects – expanded the concept of theater.” (MARSCHALL, Brigitte. The Orgies Mysteries Theater and European Theater History. In: BADURA-TRISKA; KLOCKER, op. cit., p. 34 – 35, p. 35.)

¹⁸⁶ “Nietzsche looked at this rough, primal form of catharsis as an example of a necessary revitalization of culture. Nitsch has followed him with his references to archaic ritual murders in his reworkings of Oedipus Rex from 1962 onward, as well as in the rending of sacrificial animals in many of his actions” (BORCHHAARDT-

BIRBAUMER, Brigitte. Delving into the depths and slicing up the soul. The “wild” antiquity and its reflection in the first and second Vienna Modernism. In: BADURA-TRISKA, 2016, p. 88 – 105, p. 92.)

¹⁸⁷ “...the socially utopian dimension with the aesthetic of a gigantic, temporally extended, epic-initiatory collective experience that appealed to all the senses and was intended to bring about catharsis”. (MARSCHALL, op. cit., p. 35.)

¹⁸⁸ “Traditional theater began with the Greek Tragedy. In ‘58, I tried to make a theatre where I used reality. For me, I wanted to make, in my theatre, only real happenings. For me, it was important to allow people to smell, to taste, to touch, to look, and to hear reality. I come to show reality. I want to celebrate reality. And what was really new was that I used the very concept of reality.” (HERMANN, Nitsch. **The Sacred and The Profane: An Interview With Legendary Actionist Hermann Nitsch**. Entrevista concedida a Oliver Kupper, julho de 2015. <http://www.pasunautre.com/interviewsmain/2015/7/23/the-sacred-and-the-profane-an-interview-with-legendary-actionist-hermann-nitsch> Acesso em: 29/07/2016)

¹⁸⁹ PRUDÊNCIO apud SEM AUTOR. **Raízes míticas atribuídas à doutrina e práticas cristãs: o taurobólio** (Cf. <https://entendaapalavradedeus.blogs.sapo.pt/raizes-miticas-atribuidas-a-doutrina-e-85977>. Acesso em: 02/10/2018.)

¹⁹⁰ A autoria dessa imagem, particularmente, é atribuída por alguns historiadores do Acionismo a Otto Muehl. O embaraço com relação à documentação dessa ação de Nitsch se dá porque ela foi simultânea a “Material Action no. 4 (Crucifixion of a male body)”, de Muehl. Tudo leva a crer que Nitsch realizou sua ação com o cordeiro, depois “crucificou-se” para que o amigo o banhasse em “sangue”. Em seguida, Muehl passou a interferir com suas “ações materiais” sobre o corpo de Nitsch, que passa então a figurar como modelo da ação do amigo. (Cf. BADURA-TRISKA; MILLAUTZ, Manuel. Action Chronology, 1960 – 1975. In: BADURA-TRISKA, KLOCKER, 2012, p. 273 – 360, p. 281; SEM AUTOR, Descripción de las imágenes. In: HUMMEL; e PARCERISAS, op. cit., p. 392 – 405, p. 393.)

¹⁹¹ Mulheres passaram a figurar nas ações de Nitsch apenas a partir do ano de 1969. Sobre a participação de mulheres no Acionismo de Viena, ver o livro organizado por Julius Hummel. (Cf. HUMMEL, Julius (ed.). **Amor, Psyche, Action - Wien**. Das Feminine im Wiene Aktionismus. Praga: Dox Prague, 2012.)

¹⁹² BATAILLE, **O Erotismo**, 2013, p. 45. [grifo do autor]

¹⁹³ Ibid, p. 110.

¹⁹⁴ Ibid, p. 53. [grifos do autor]

¹⁹⁵ Ibid, p. 55.

¹⁹⁶ Ibid, p. 40.

¹⁹⁷ Ibid, p. 35.

¹⁹⁸ Ibid, p. 87.

¹⁹⁹ Ibid, p. 151.

²⁰⁰ A expressão, segundo o próprio Bataille, é do poeta Charles Baudelaire. (Ibid, loc. cit.)

²⁰¹ Ibid, p. 62.

²⁰² Ibid, p. 56.

²⁰³ Ibid, p. 93.

²⁰⁴ Ibid, p. 114.

²⁰⁵ URSPRUNG, op. cit., p. 129.

²⁰⁶ BATAILLE, **O Erotismo**, 2013, p. 113 e 114. [grifos do autor]

²⁰⁷ Ibid, p. 152.

²⁰⁸ “...blasphemous association of two extremes, sexual intercourse and the cross (sacrificial death on the cross)” (NITSCH apud GREEN. p. 138.)

²⁰⁹ O vídeo que tivemos acesso refere-se a uma reperformance, realizada em fevereiro do ano seguinte para as lentes de Irm e Ed Sommer. Desta feita, participaram, além de Hanel Koeck, Günter Brus e Franz Kaltenbäck.

²¹⁰ “Even the most extreme sacrificial excess is simply a neurotic substitute for the intercourse with the mother, an indirect attempt to repeat the “first” act of incest” (NITSCH, Hermann. On the sensual reality of the side-wound. In: GREEN, 1999, p. 153.)

²¹¹ BATAILLE, **O Erotismo**, 2013, p. 114 e 115.

²¹² “Por primera vez se produjo en Austria una actitud de vanguardia volviendo, sin embargo, la vista atrás, y al mismo tiempo hacia delante: la lenta caída del sueño de los Habsburgo, el início de una débil vanguardia arrancada de cuajo por la Primera Guerra Mundial y la destrucción perpetrada por la Segunda Guerra Mundial, com sus daños materiales, políticos, espirituales y mentales, abocaron al país a una crisis de identidade que sólo podía ser superada bajando a los confines del ser, a sus pulsiones más profundas y expulsando los líquidos acumulados en las estasis sucesivas vividas por el país durante el siglo XX.” (PARCERISAS, Pilar. Cuerpo y Revolución. In: HUMMEL; PARCERISAS, 2008, p. 13.)

²¹³ “...every operation, object and substance [...] demanded sensual-intensive perceiving” / “[t]he Dionysian surge of life kills life so that life is nourished” / “wonderful colors, colors that might have come from flowers”; lugar onde “[t]he blood flowed and splashed about warm, hot, bright red all over the place; the freshly skinned, opened carcasses were steaming, hot body-warm mist arose” (NITSCH apud BADURA-TRISKA, Eva. The Expansion of painting: from panel panting to action. In: BADURA-TRISKA; KLOCKER, 2012, p. 41.)

CAPÍTULO 4 EM NOME DA BESTA: *IMAGENS DO SACRIFÍCIO, IMAGENS QUE SACRIFICAM*

Isso não é uma apologia de fatos horríveis. Esta não é uma chamada para o seu retorno. Mas no inexplicável impasse em que nos movemos, em certo sentido, em vão, esses momentos de [...] estilhaços carregam dentro deles, no instante do arrebatamento, toda a verdade da emoção.¹

Georges Bataille

4.1. Arte com “exercício de crueldade”: *imagens do sacrifício*

A “Cena do Poço”, pintura rupestre de cerca de 15.000 anos, encontrada no ponto mais asilado de um complexo de cavernas situado no sudoeste da França, conhecido como Lascaux, mostra um bisão, eriçado e ferido, com suas entranhas escapando do ventre. O animal apresenta uma fina lança que o atravessa o abdômen e sai pelo seu ânus. Quem o feriu foi, aparentemente, o homem com uma cabeça de pato que, na imagem, parece acuado diante dos chifres da fera – a tirar pelo seu longilíneo tronco inclinado para trás, os braços abertos e as mãos espalmadas, cada mão com estranhos quatro dedos retesados. Vemos ainda na “cena” o desenho de um objeto, um cajado ou uma arma, que leva na ponta a figura de um outro pássaro – o que propicia especulações arqueológicas de que aquela figura humana representa uma espécie de curandeiro ou sacerdote, e que na verdade sua cabeça de pássaro é uma vestimenta xamânica. De todo modo, o homem ou o xamã dista do seu cajado – talvez este tenha lhe escapado no confronto com o furioso bisão. Atrás desse homem, há também a silhueta de um segundo animal, um rinoceronte, indo ou prostrado na direção contrária. Seis bolotas pretas estão sendo como que disparadas do traseiro do animal, o que pode indicar que o rinoceronte está, no exato “instante” do desenho, defecando. Nada disso, no entanto, é o *punctum* da imagem. O que mais chama atenção de *imaginação sacrificial (e erótica)* de Bataille é que, *ferido*, à eminência da morte, o homem-de-cabeça-de-pato está com o pênis ereto.

Vejamos.

O complexo de cavernas foi descoberto, pasmem, apenas em 1940, ao acaso, por adolescentes. É claro que uma descoberta arqueológica desta magnitude empolgaria, que faria diversas visitas ao local antes de escrever que “esta extraordinária caverna não pode deixar de derramar quem a descobre: nunca deixará de responder a esta expectativa de milagre, que é, na arte ou na paixão”, diz Bataille, “a aspiração mais profunda da vida”². Em “La Peinture préhistorique. Lascaux, ou la Naissance de l'art”, um ensaio publicado em 1955 e dedicado às pinturas encontradas ali, dentre elas a famosa “Cena do Poço”, o escritor compara a arte pré-histórica ao sacrifício, considerando que os propósitos, as razões que levavam os homens a sacrificar ou a riscar na pedra imagens de animais não são maiores nem mais importantes do o “instante sagrado, que põe em risco tempo profano onde o proibido assegura a possibilidade de vida”.³ Para uma *imaginação sacrificial* como esta, a origem da arte confunde-se com a própria origem do sacrifício.

Segundo Bataille, diferentemente do *Homo Faber*, aquele que no curso da evolução aprendeu a utilizar instrumentos para manipular a natureza a seu favor, esse “Homem de Lascaux” aprendeu a *jogar* – o que em seu *heterológico* pensamento é análogo a *dispensar, perder-se*, entregar-se a um ato “improdutivo” como o de pintar as paredes de uma caverna. Se pelo *trabalho* o homem pré-histórico produzia ferramentas, pela *arte*, portanto, esse homem aprendeu a *nada produzir*. O “Homem de Lascaux” marca, portanto, uma “passagem” do *mundo do trabalho* para o *mundo do jogo*, o que à luz de uma *imaginação soberana* como esta, disposta a um uso exorbitante da ciência arqueológica, equivale a afirmar que foi mais pela *arte*, enquanto *jogo* e *sacrifício*, do que pelo emprego utilitário da *ferramenta*, que o homem se fez homem.

O nascimento da arte deve estar relacionado com a existência prévia das ferramentas. Não apenas a arte presumia a posse de ferramentas e a habilidade adquirida ao fazê-las, ou ao manipulá-las, mas tem, em relação à atividade utilitária, o valor de uma oposição: é um protesto contra um mundo que existia, mas sem o qual o protesto em si não poderia tomar forma. O que a arte é em primeiro lugar é um jogo. Enquanto a ferramenta é o princípio do trabalho.⁴

Mas, estamos, com a “Cena do Poço”, ante uma ancestral *imagem do sacrifício*, já visto como um “drama” e uma representação, e ao mesmo tempo, com um vestígio arqueológico da própria atividade dilapidante, *lúdica*, do homem pré-histórico. Temos, em “La Peinture préhistorique. Lascaux, ou la Naissance de l'art”, certamente, o mesmo Bataille de uma crítica moral ao utilitarismo, tecida lá em “A Noção de Dispêndio”, que dá ao homem uma vida

mesquinha, mas é aqui já, também, o Bataille assombrado pelo fantasma do sacrifício, oscilando entre o fascínio pela imagem do homem ferido e extasiado, de um lado, e a crença, ontológica, de que Lascaux “é, na origem, o primeiro sinal sensível que nos veio do homem e da arte”⁵, de outro.

O escritor já havia publicado, em 1949, na revista *n n*, um curto artigo em que sua *imaginação sacrificial* se estendia à arte, neste caso, a arte moderna. Em “L'Art, exerce de cruauté”, Bataille analisou brevemente o que está em jogo quando, de maneira geral, nos deparamos com representações violentas na pintura de sua época. Diferentemente de um espantalho, diz Bataille, cuja finalidade é afastar os pássaros do campo, a pintura, por mais “terrível” que se apresente, pretende ainda atrair o olhar de quem a contempla, sendo capaz de transformar o horror em um “prazer intenso, mas um prazer que está em jogo”.⁶ Assim, a arte, permanecendo “aberta à representação do que é repugnante”⁷, mantém seu vínculo profundo com a religião, com a festa, e encerra um paradoxo que, nas palavras do próprio escritor, “o paradoxo da emoção, mas no sentido mais agudo é o paradoxo do sacrifício”.⁸

A pintura moderna, contudo, não pode mais que se aproximar de uma “linhagem do sacrifício” (*la ligne du sacrifice*), quando promove, palavras de Bataille, “destruição, apocalipse de objetos”.⁹ Ela, no máximo, estende “a obsessão multiplicada da imagem sacrificial cuja destruição dos objetos operados por ela responde de uma maneira já meio consciente à função duradoura das religiões”.¹⁰ Assim, ela não pode, *projetando*, propiciar o raptó que naufragaria o sujeito na *continuidade do ser* – assim como um *sacrifício* não pode mais que o deparar angustiosamente com a morte. Mas, se não nos convida a “morrer em êxtase” (*à mourir dans le ravissement*), a arte moderna tem, se *cruel*, “pelo menos a virtude de dedicar um momento de nossa felicidade à igualdade com a morte”.¹¹

Como se vê, o movimento que aproxima *arte* e *sacrifício*, mais uma vez, é o mesmo movimento de ponderação que afasta os dois termos. Estamos, também quando falamos com Bataille de uma arte como “exercício de crueldade”, devolvidos ao *fantasma do sacrifício* que ronda de ponta a ponta o pensamento do escritor. Resta-nos, sempre, sua *imaginação*, isto é, sua obsessão pela “imagem do sacrifício”.

A imagem do sacrifício é imposta à nossa reflexão de modo que, tendo passado o tempo em que a arte era mera diversão ou quando somente a religião respondeu ao desejo de entrar nas profundezas das coisas, percebemos que a pintura moderna deixou de nos oferecer indiferentes ou apenas imagens bonitas, que está ansiosa para fazer o mundo "transpirar" na tela. [...] [O] que o pintor surrealista deseja ver na tela onde ele monta suas imagens não difere fundamentalmente do que a multidão asteca passou a ver na base de uma pirâmide onde o coração de uma vítima deveria ser arrancado.¹²

Segundo a pesquisadora Camille Pageard, no sentido de uma “sensibilidade soberana” (*sensibilité souveraine*) que o texto de Bataille aponta, quer dizer, uma sensibilidade “improdutiva”, capaz de em *nada produzindo* reestabelecer para o homem uma experiência *sagrada*, ambígua porém – de prazer e dor, vida e morte, sacrifício e erotismo, atração e repulsa. Ora, esta experiência frente à crueldade na arte é a mesma experiência deduzida ou vivida por Bataille lá atrás, ante o testemunho da morte trágica de um toureiro ou das fotografias do suplício chinês. Diz a autora que a “coexistência de dois estados, prazer e dor na imagem como na dramatização „contagiosa” que deve ser realizada para sentir a efeitos [...] existe no momento da contemplação da imagem, levando a um estado que não é subordinado a qualquer ordem fora, sem propósito, sem finalidade. É o oposto de uma catarse ou um êxtase místico que visa a salvação.”¹³

*

Talvez em nenhum outro ponto da *imaginação sacrificial* de Georges Bataille e sua “sensibilidade soberana” tenham sido mais eficientes do que quando o escritor esteve à frente da revista *Documents*, na Paris de fins da década de 1920. Em nenhum outro “lugar”, talvez, Bataille nos faria ver com maior clareza que sua obsessão pelo sacrifício sempre esteve ancorada, simultaneamente, na *imagem do sacrifício*, no *sacrifício da imagem* e em *imagens que sacrificam*, violando qualquer valor ontológico, arqueológico (aqui no sentido científico, não no sentido que daria ao termo Foucault) ou etnográfico, que pudessem ter isoladamente. Sim, aqui e ali, entre uma imagem e outra, *Documents* expôs o sacrifício, como quando reproduziu uma pintura da deusa Cali segurando uma cabeça sangrenta ou quando exibiu figuras do *Codex Vaticanus* que retratam o sacrifício asteca. O mais interessante, porém, é notar como a revista se constituiu como uma espécie de altar para esse “exercício de crueldade” batailleano, evidenciando um pensamento que se dá *segundo* o sacrifício, como

disse Nancy, cortando, lacerando, chocando, sacrificando o sentido das imagens para lhes atribuir, mais que sentidos, tarefas.

O que proponho neste capítulo final, antes de *corte* que o encerra, é uma viagem por estes “documentos” levados por Bataille às páginas da revista, e por textos que, à mesma poca, o escritor publicou, na revista ou fora dela, guiado por um obsessivo regime de produção e reprodução do sacrifício enquanto imagem, fotográfica ou literária. Justo numa revista intitulada “Documents”, Bataille se voltaria *contra* o “documento”, tratando-o em sua espessura própria e abrindo para nós um caminho de volta arqueologia (agora sim no sentido foucaultiano) – único lugar possível onde a *imaginação sacrificial* do escritor pode se encontrar com as *poéticas do sacrifício* e, muito particularmente, com a *imagem do corpo sacrificante* produzida pelo Acionismo de Viena.

4.2. Documents (1929 – 1931): o altar de uma *imaginação sacrificial*

A revista *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, editada em Paris no final da década de 1920 sob o crivo de Georges Bataille, foi uma iniciativa do jovem escritor e do etnógrafo Pierre D’Espezel, financiada pelo editor da conhecida *Gazette des Beaux-Arts*, Georges Wildenstein. Essa “máquina de guerra contra ideias pr -concebidas”¹⁴, como a definiria anos mais tarde Michel Leiris, produziu, entre abril de 1929 e janeiro de 1931, quinze edições. Bataille foi, além do seu “secretário geral”, o principal responsável pela criação e coordenação da sessão “Dicionário Crítico” da revista, que passaria a compor o seu índice já do segundo número adiante. A criação dessa sessão – onde circulariam dezenas de verbetes, nem todos assinados por Bataille – foi, segundo Denis Hollier, resultado já de uma negociação entre duas tedências que disputavam o comitê do magazine: de um lado, etnógrafos como D’Espezel, e de outro, Bataille, Leiris e Robert Desnos, todos dissidentes do Surrealismo.

O fato era que, àquela altura, era mais proveitoso para Bataille se aproximar da etnografia e da arqueologia do que se manter associado ao onirismo de André Breton, como veremos. Mas, segundo Hollier, Bataille rompe com o programa original da revista quando publica, já em sua primeira edição, textos próprios, de Leiris e de Desnos que guardavam uma certa aura literária e terminavam por emprestar aos “documentos” um “estado de espírito” estranho ao trabalho etnográfico e arqueológico. “Um documento é, em sua definição mesma, um objeto

destituído de valor artístico. Destituído ou despojado, conforme tenha ou jamais tenha tido valor artístico”.¹⁵ Nesse raciocínio, binário, “ou bem estamos lidando com documentos etnográficos, ou bem com obras de arte”¹⁶, afirma Hollier, expondo o teor da divergência.

Acontece que Bataille, Leiris, Desnos estavam tão desinteressados quanto os etnógrafos em fazer daqueles “documentos” objetos de arte. Hollier explica que a coexistência das duas tendências resulta numa revista bastante heterodoxa de *ethnographie* e *archéologie*, por um lado, e por outro, numa visão de *beaux-arts* igualmente enviesada. Se os dois primeiros termos, indicados no frontispício da publicação, não significam uma abordagem isenta, “científica”, que destaque o valor-de-uso dos objetos em suas respectivas culturas, o termo “belas artes”, também subscrito ao título da revista, tampouco significaria a exaltação ou a crítica de formas artísticas, fossem elas clássicas ou modernas. Seus editores, particularmente Bataille, importariam para as páginas do magazine um leque bastante variado “obras” e utensílios advindos de culturas arcaicas ou não-européias, tudo misturado, justaposto e reduzido a um mesmo plano material. Nesse sentido, *beaux-arts* significava, no máximo, “belas artes primitivas” ou “primitivistas” – jazz, Picasso, imagens de peças africanas, de pedras egípcias, de inscrições em cavernas, etc. Nada de arte moderna. É por isso que, na visão de Hollier, *Documents* era de um extremo a outro um intento antiestético. Segundo ele, a rejeição ao esteticismo moderno unia boa parte de uma geração do entreguerras inspirada pelo “desejo de um retorno, e até mesmo de uma regressão, ao que poderíamos chamar de primitivismo do valor-de-uso”.¹⁷

Preciso, à essa altura, fazer um pequeno adendo, me servindo das palavras do próprio Hollier, quando explica o Marx que, já nas primeiras páginas de “O Capital”, firma a diferença entre “valor-de-uso” e “valor-de-troca”. Não acredito que eu o pudesse explicar de maneira mais clara.

Conhecemos a descrição que as primeiras páginas de *O capital* fazem do valor de uso. “A utilidade de uma coisa”, escreve Marx, “faz dessa coisa um valor de uso.” Essa utilidade ou valor de uso da coisa não é separável de seu suporte material. Ela não tem nenhuma existência autônoma, independente. Mas é também uma propriedade da coisa que só se realiza no consumo, isto é, na destruição, da coisa: o valor de uso não sobrevive ao uso; ele desaparece realizando-se. É, portanto, um valor que a coisa pode apenas perder. O valor de troca, em compensação, não é uma propriedade intrínseca, exclusiva, dos objetos que permite trocar: ele deve ser comum a ao menos dois dentre eles. Mas, sobretudo, é em favor de um retardo no consumo que o valor de troca se separa do objeto. É um valor de uso diferido. A mercadoria é um objeto cujo consumo foi adiado, um objeto posto de lado, literalmente posto fora de uso, para ser posto no mercado e trocado. O desvio que define o mercado vale também para o museu: os objetos entram ali apenas

abstraídos do contexto de seu valor de uso. É esse desvio (a mais-valia estética – senão mercantil – do que é posto fora de uso) que será tematizado nas reflexões sobre o museu empreendidas pelos etnógrafos de Documentos.¹⁸

Se tomarmos a clássica assertiva batailleana que diz: “[e]u desafio qualquer amador de pintura a amar um quadro tanto quanto um feticlista ama um sapato”¹⁹, vemos que o que está em jogo para a *imaginação sacrificial* do escritor é um procedimento mais obtuso com relação ao conceito marxiano, procedimento que exalta o fetiche não no sentido de uma “mais-valia” que a mercadoria enquanto tal pressupõe – de um “retardo no consumo” que confere ao objeto seu “valor-de-troca”, seu valor de mercado –, mas o fetiche como operação *destrutiva* (sacrificial, portanto) que dispensa a utilidade dos objetos. O que quer nos dizer a frase do “secretário geral” de *Documents*, portanto, é que, no fetiche, o homem se destrói pelo objeto, ao passo que a arte moderna leva o homem apenas à contemplação, ao amor pela forma. Portanto, os “documentos” importarão para Bataille apenas e tão somente quando são colocados *fora de uso*, quando são dispensados, destruídos – *sacrificados*. Hollier, analisando ainda a frase de Bataille, lembra que “o sapato é efetivamente um objeto útil, um objeto que serve (ele serve para andar etc.). Mas não para andar que o feticlista “usa” o sapato. Ele tem para o feticlista um valor de uso que começa paradoxalmente”, diz Hollier, “no momento exato em que para de andar, no momento em que não serve mais para andar. É o valor de uso de um sapato fora de uso.”²⁰

Não é por outra razão que a *imaginação sacrificial batailleana* procederia tão cruelmente com relação às imagens que levaria às páginas da revista, sacrificando-as ao desvirtuar seu sentido “arqueológico” original, o que punha, segundo C.F.B. Miller, a “arqueologia em um uso exorbitante”.²¹ D’Spezel e Georges Henri Rivière, diferentemente, entendiam o “documento” como um objeto do passado cujo valor-de-uso na cultura, sobre qualquer aspecto formal, é o que realmente importava. Bataille, em contrapartida, teimaria em apresentar os “documentos” – imagens de animais, pessoas, pedras, quinquilharias, gravuras, pinturas, desenhos, esculturas, monumentos, edificações, paisagens, etc., todos procedentes de um leque irrestrito de culturas e épocas – sob certo aspecto desastroso, seja pelas aporias que criava, propositalmente, entre esses “documentos” e os textos que os acompanhavam, seja pela *estranha* “captura” dessas imagens, seja ainda pela próprio ecletismo das imagens que o magazine faria circular, às vezes numa mesma edição, umas *contra* as outras.

4.3. Sacrificar a cabeça: a noção de *excesso*

4.3.1. A antecipação da besta acéfala

A pesquisadora brasileira Eliane Robert Moraes considera a imagem do acéfalo, imaginada por Bataille, um ponto crucial de uma insistência da arte moderna, ou de parte dela, em “decompor” a figura humana, quando não de hibridizá-la com outras espécies, vegetais e animais, dando vez a um bestiário consagrado pelo Surrealismo. Mas, lembra Moraes, o gosto pela imagem da decapitação, para além da arte e da literatura, já compunha o imaginário europeu desde muito antes, no horror de gravuras de cabeças guilhotinadas que circulavam na Paris de fins do século XVIII. O desenho de André Masson, nesse sentido, complica uma história da desfiguração da anatomia humana: se complementa a tradição que se rebela contra o antropomorfismo, degolando a cabeça do homem, reergue o homem impávido, forte, como vimos, não o diluindo em formas abstratas ou sublimes. Se degola o homem, não expõe sua cabeça, como nos idos do século XVIII, mas o seu corpo, o seu “corpo impossível”, novamente ereto, viril.

Mas, os pés de ogro da besta acéfala insistem em contradizer o *Homo Sapiens*. Eles apontam para uma involução da espécie. Nessa história da “decomposição” da “Figura humana” narrada por Moraes, o acéfalo é aquele que sacrifica não o homem, mas o que há de Homem no homem, aliviando o “peso” da sua cabeça, e liberando o seu corpo para os *excessos* que o farão experimentar as forças destrutivas que o religam a uma condição anterior, condição tão “primitiva” quando mítica.

Longe de ser a imagem emblemática de uma suposta desintegração definitiva do ser humano, o acéfalo criado por Bataille e Masson representa uma consciência aguda das ilusões de um humanismo que havia perdido por completo seu sentido, esboçando uma das críticas mais veementes da modernidade. Assim também, longe de exaltar a fragmentação do sujeito moderno, o monstro da Acéphale vem confirmar, no seu corpo mutilado e vivo, a “possibilidade eterna e indefinida” da coisa humana, ainda que ela se anuncie num tempo de maré alta do assassinato, em meio às mais concretas ameaças da morte.²²

Foi, então, atravessando o caminho do projeto humanista que o acéfalo se colocou, com seu fogo e sua adaga em punhos, com seu dédalo de vísceras à mostra. Mas, como nos lembra Moraes, sua forma humana, mesmo quando aparentemente grotesca, como nos pés, prevalece.

Tampouco há no desenho de Masson e Bataille algo que se possa dizer *sur* (de *sur-réalisme*), exceto, talvez, o estranho fato do homem não ter cabeça. Jeremy Biles, aproveitando-se de *Ecce Homo*, de Nietzsche, chama o acéfalo de *Ecce Monstrum*, seguindo o mesmo raciocínio de Moraes, de que o desenho de Masson “antropomórfico mas incompleto”.²³ Para o autor, a imagem encerra uma contradição fascinante entre “terror e hilaridade”²⁴, lembrada pelas palavras dos próprios acéfalos em seu manifesto inaugural, que confessam encontrar na imagem um ser que os faz rir, “porque sem cabeça”, e que lhes causa angústia, “porque feito de inocência e crime”.²⁵ De todo modo, mesmo sem abdicar totalmente da “Figura humana”, Bataille evocará ao longo da sua obra, tanto filosófica como literária, segundo Biles, uma “monstruosidade” para produzir, em si e naqueles que o leem, uma experiência de “angústia e alegria”²⁶, de *atração e repulsa*, que é justamente o que, para a consciência acéfala, só poderá ser recuperada no sacrifício, particularmente, nesse sacrifício simbólico, *imagético*, da razão.

Cerca de uma década antes do desenho de Masson, a *imaginação sacrificial batailleana* já andava às voltas com o sacrifício da cabeça, tendo “decapitado” o homem diversas vezes nas páginas da revista *Documents*. Ali, as decapitações se insinuam por todo lado, da reprodução de entalhes gnósticos que mostram um deus com cabeça de galo e arcontes com cabeça de pato, na primeira edição de 1930, às estampas de uma criança anômala sem cabeça ou de gêmeos siameses ligados monstruosamente pela cabeça publicadas na edição seguinte da revista. Da pintura de Antoine Caron que apresenta um soldado degolado no chão reproduzida na sétima edição de 1929, à terrível imagem de uma “cabeça-troféu” original de uma tribo equatoriana, que encontramos na sexta edição de 1930. A imagem que reproduzo abaixo é só mais um exemplo. Ela mostra um torso feminino cuja cabeça está coberta por uma máscara sado-masoquista. Pelo modo como se dobra para trás, temos a impressão de que a máscara sufoca aquele corpo no instante do clique de Jacques-André Boiffard. Há, como se vê, apenas um orifício para que permaneça respirando e um outro por onde se entrevê um dos lábios da mulher. Se a cabeça que vemos, ela aparece “decomposta”, “impossível”, pela agonizante imagem de sua asfixia. A fotografia acompanha o artigo “Le caput mortuum ou la femme de l’alchimist”, assinado por Michel Leiris na oitava edição da revista, do ano de 1930.

O *sacrifício da cabeça* é entendido aqui como *sacrifício do humanismo*, no sentido de que arranca violentamente o homem do centro do universo, desfazendo o entendimento de que se tornou sua medida pelo domínio racional da natureza. Imagens de cabeças sacrificadas também aparecem – desta vez não como fotografia, mas na forma de uma escritura imagética – em textos que Bataille publicou em outros veículos nesses mesmos anos de 1920. Dois deles, creio, são fundamentais para a compreensão de uma das noções mais importantes do pensamento batailleano, a noção de *excesso*, que baseará toda a crítica acéfala ao humanismo, à ciência e à filosofia articulada na década seguinte. “L’anus solaire”, de 1927, remonta a uma espécie de cosmogonia na qual homem constitui a mesma substância total do universo, a mercê de sua força e do seu movimento contínuos, *excessivos* no sentido de que são inesgotáveis. “L’œil pineal”, da mesma época, por sua vez, soergue o homem, mas a partir da transgressão de um mito científico moderno de que existiria uma glândula no topo de sua cabeça, um terceiro olho (ou quarto, se contarmos que o ânus do texto anterior é também um “olho”), pronto para destruí-la.

4.3.2. “L’anus solaire”

Na segunda metade dos anos de 1920, *imaginação sacrificial batailleana* trabalhava com uma espécie de cartografia que “chegava a reduções extremamente simples e geométricas, mas, ao mesmo tempo, monstruosamente cómicas”.²⁷ Assim, interessava enormemente a Bataille a “horizontalidade”, típica dos animais e da qual o homem se ergueu no processo evolutivo, e a “verticalidade” do mundo vegetal, à qual o homem, ao tornar-se homem, se assemelhou formalmente. O ser humano, portanto, nesse período, é investigado numa perspectiva ao mesmo tempo filogenética, quer dizer, de sua evolução enquanto espécie, onde pesa sua “ereção”, e cosmogônica, quando, a despeito do fato de ter içado sua cabeça para o alto, destacando-se na cadeia evolutiva, ele ainda é compreendido em sua pertença radical a *formas naturais*, das quais – afora o fato de caminhar de pé – pouco se distingue.

Em “L’anus solaire”, basta dizer que “a situação do homem em meio a outros elementos” reduz-se a dois movimentos, o *sexual* e o *rotativo*, que geram, segundo essa cosmogonia, toda a vida no globo. Essa vida é, por sua vez, exuberante, quer dizer, *excessiva*. Ela não se esgota. A imagem mais precisa para aqueles dois movimentos, a *imaginação sacrificial* de Bataille a encontra numa “locomotiva de pistões e rodas”. Se os animais copulam (pistões) apenas porque, enquanto isso, a Terra gira (rodas), e a própria Terra só gira (rodas), segundo Bataille,

porque animais copulam (pistões).²⁸ “L’anus solaire” recria um mundo mítico, dentro do qual o homem não é mais que uma dobra. Vertiginosamente imagético, o texto é uma clara tentativa do escritor de falar fora de um encadeamento lógico discursivo, aproximando-se de formas aforismáticas do discurso cujas sentenças soam propositalmente absurdas à luz da ciência ou da filosofia.

Eram já bastante conhecidas as três feridas modernas do homem: a copernicana – a Terra não é o centro do Universo; a darwiniana – o homem veio de uma espécie de símio; e a freudiana, então em pleno curso – o homem não senhor de si mesmo. Em “L’anus solaire”, Bataille propicia uma quarta ferida ao aplainar completamente o homem na estrutura geológica, condicionando-o a um movimento universal e irracional do cosmo, movimento violentamente *excessivo*, ainda que o escritor o diga “amoroso”.

Um sapato abandonado, um dente estragado, um nariz curto demais, o cozinheiro que cospe na comida dos patrões, estão para o amor como a bandeira está para a nacionalidade.

Um guarda-chuva, uma sexagenária, um seminarista, o cheiro de ovos podres, os olhos cegos de um juiz, são raízes por onde o amor se alimenta.

Um cão que devora um estômago de pato, uma mulher bêbada que vomita, um guarda-livros que soluça, um frasco de mostarda, representam a confusão que veicula o amor.²⁹

Bem visto, é uma maneira de sacrificar senão o homem, o Homem do homem, isto é, o privilégio que se atribui enquanto espécie no sistema de vida e morte sobre a Terra. A *imaginação sacrificial batailleana* esmaga, impiedosamente, este ser “civilizado” em imagens destrutivas que tanto parecem partir dele para o cosmo, num sentido anímico (“O mar está continuamente a masturbar-se”³⁰), como do cosmo para toda a existência, inclusive a do homem (“...os seres humanos, falóides que são como as árvores”³¹). Numa direção ou noutra, a “paródia pura” do mundo, onde todas as coisas copulam quando existem, excede a “Figura humana”. Sacrificado, o homem perde parcialmente seus contornos. Sua razão, cultivada ao longo de um extenso processo evolutivo e deificada desde o Iluminismo, é rebaixada à imagem de objetos simplórios como “um frasco de mostarda”; a imagens repugnantes como “o cozinheiro que cospe na comida dos patrões”; ou ainda a imagens catastróficas como a erupção de um vulcão – o Jesúvio.³²

A *imaginação sacrificial* de Bataille reduz, em “L’anus solaire”, o homem a um ponto ignóbil, geológico, exposto ao *excesso* universal. Sacrificada, no instante *sagrado* da cópula ou do crime, por uma força amorosa que a excede, a *cabeça*, o Homem do homem, é nada: “deitado no leito, ao pé de uma mulher que ele ama, [o homem] esquece que não sabe a razão porque ele próprio, em vez do corpo em que toca”.³³

4.3.3. “L’œil pinéal”

Já “L’œil pinéal” perfaz a imagem do *sacrifício da cabeça* recriando um outro mito. Intuído no final dos anos de 1920, resultando em diversas versões que tentavam reverter num ensaio a obsessão pela glândula pineal e, analogamente, pelo ânus de macacos que o Bataille havia visto no zoológico de Londres em 1927, o texto se baseia em evidências científicas de que, no centro da cabeça de alguns répteis, a taturana por exemplo, há uma glândula cuja função primordial é a de permitir que o réptil identifique a luz do sol, diferenciando assim o dia da noite. São conhecidas as sucessivas tentativas de René Descartes, no século XVII, de reconhecer no cérebro humano semelhante glândula, que, segundo ele, abrigaria a Razão anatomicamente – o que explicaria, do ponto de vista científico, como podem corpo e alma se interligarem no homem. De todo modo, trata-se para a ciência de uma glândula, não de um olho, cuja existência ou não em seres humanos seria ainda, segundo Hollier, “misteriosa”.³⁴

Bataille inicia uma das pelo menos três versões que deu ao texto destilando uma virulenta crítica à filosofia e à ciência, inicialmente limitada a Antropologia Científica. A esta, o escritor opõe uma Antropologia Mitológica, quer dizer, uma Antropologia de retorno ao *mito* – algo que já se assemelhava ao futuro projeto de uma *sociologia sagrada*. Mas, como se vê, trata-se ainda de uma “antropologia”, quer dizer, de uma ciência, embora erguida sobre bases *heterológicas*, “completamente outras”. Bataille sugere “subordinar” essa ciência, agora num sentido geral, “de forma a dispormos livremente dela como se fora animal de carga e para fins que não são os seus”³⁵. Já nas primeiras linhas do texto, então, o escritor afirma que a ciência até ali havia se ocupado em representar “o que o informe universo cumpriu ao produzir o homem no lugar que qualquer outra coisa, como foi levado a esta inútil produção e por meio de que fez dessa criatura algo muito distinto do resto”.³⁶ A ironia aqui antecipa o golpe do acéfalo. O que a *imaginação sacrificial* de Bataille questiona é a posição em que o humanismo colocou o homem na *excessiva* criação universal. “A antropologia científica

expressou a ereção do homem. A antropologia mitológica que Bataille quis desenvolver com o olho pineal o fez perder sua cabeça, perder a ciência”³⁷, afirma Hollier.

É, portanto, mais uma vez frente à *imagem de um sacrifício*, no caso, o *sacrifício da cabeça* que estamos. Mas, o texto, logo se vê, é também ele um enunciado *destrutivo*, compondo imagens literárias que sacrificam uma tradição filosófica e científica. Segundo Bataille, o olho pineal “se situa no meio e em cima do crânio e se abre ante o sol incandescente para ser contemplado em uma solidão sinistra, não é um produto do entendimento senão na realidade uma existência imediata”.³⁸ Se para Descartes, a glândula era uma espécie de casa da Razão, e logo, do pensamento e do ser que existe porque pensa, o olho pineal é para Bataille seu ponto de excrecência, aquele ponto pelo qual o sujeito se expõe e se perde –a própria *ferida sagrada*, localizada anatomicamente. O homem, na *imaginação sacrificial batailleana*, pode então ser aquecido por essa *ferida* de tal maneira que se destrói, “se abre e se cega como um consumo ou como uma febre que devora o ser ou mais precisamente a cabeça”.³⁹

Ora, conhecemos a obsessão de Bataille pelo olho. O olho “definido” pelo escritor no “Dicionário Crítico” de *Documents* como aquilo que há de mais atraente e ao mesmo tempo repulsivo ;nos corpos humanos e animais, uma “*gulo-seima canibal*” e “*o olho da consciência*”⁴⁰; o olho que remete, claro, ao testemunho da morte do toureiro e aos olhos do seu “asc tico” pai; o olho da atriz Simone Mareuil cortado à navalha em “Um Cão Andaluz”, o antológico filme de Luis Buñuel e Salvador Dalí. A imagem desse olho pineal que estaria situado na abóbada da cabeça sendo capaz de “gastar a cabeça sem freio” soma-se a essa obsessão ocular de Bataille (e dos surrealistas, vale dizer) para que o futuro acéfalo guerreie contra o humanismo, aparentando esse homem a animais rasteiros, onde a glândula – não o olho – é encontrada.

Ao valer-se do mito de uma glândula que abrigaria a Razão do homem em sua cabeça, Bataille está decompondo um tópico importante do racionalismo filosófico, e decompondo mais uma vez a “Figura humana”. No lugar da casa da Razão, o olho do *excesso*. A própria *ferida* pela qual o homem gasta e se perde. Nessa *imaginação sacrificial*, tudo se passa como se o acéfalo não o fosse por uma degola, mas porque o seu olho pineal, num desses acessos de alegria e horror, “incendiou” a sua casa. A “função” do olho pineal, diferentemente dos dois glóbulos retinianos, que discernem o mundo horizontalmente, é a de relacionar o homem verticalmente com a totalidade do cosmo, mas no que mira o sol, *ecce homo* se destrói. O olho

pineal é, assim como o ânus, o sol e o vulcão, na *imaginação sacrificial batailleana*, um órgão excretor, porque é através dele que o homem sai de si (*êxtase*) para se perder.

4.3.4. Uma *imaginação noturna*

O ânus, o vulcão, o sol – *imagens que sacrificam* o projeto humanista. O sol excreta luz inesgotavelmente; o vulcão, ocasionalmente, lava; e o ânus regularmente fezes. Todos excretam. No entanto, mais vale tirar o sol e o vulcão pelo ânus do que o avesso, porque para Bataille a luz do sol ou a lava do Jesúvio é a luz de uma terrível noite, que cega, pelo seu olho pineal, a razão do homem – exatamente conforme no relato do alienado que se automutilou depois de fixar o olhar contra o sol. Quanto ao vulcão, despeja sobre toda beleza um rastro de destruição.

Fezes, Luz, Lava. Todos *anais*, quer dizer, incapazes de iluminar. O acéfalo é um ser anti-iluminista por excelência. É *noturna*, portanto, a imagem desse monstro humano, isto é, *destrutiva*. A imagem vem para sacrificar o homem, ou o Homem do homem, diluindo-o na grande massa de *excesso* e exuberância que constitui o sistema de vida e de morte sobre a Terra. Essa é a experiência *sagrada*, de retorno do homem à sua *intimidade* com o mundo, defendida por Bataille durante toda a vida. “L’anus soleire” e “L’œil pin a l” são, finalmente, dois pontos cardiais da *imaginação sacrificial batailleana*. Ali, o sacrifício aparece não como objeto, mas como *operação de dispêndio*, por dentro de ambos os textos, esmagando a “Figura humana” na superfície terrestre ou incendiando, imageticamente, sua cabeça.

Voltando a *Documents*, a pintura de Antoine Caron reproduzida na sétima edição da revista, junto ao artigo de Leiris “Une peinture d’Antoine Caron”, significativa do quanto a *imaginação sacrificial* de Bataille preocupava-se, dialeticamente, como a *imagem do sacrifício* e com o *sacrifício da imagem*. A tela original do pintor é a representação, num plano geral, do “massacre de uma proscrição romana” – seu título. Ali vemos uma Roma tão festiva quanto sangrenta, onde corpos figuram dançando, mas também degolando. Bataille reproduz nas páginas da revista a pintura – em preto-e-branco, claro – mas também três *cortes* desta, em dois dos quais temos uma aproximação literal da decapitação: num deles, vemos um soldado romano enfiando a mão dentro do peito de um degolado estendido no chão; no outro, vemos em primeiro plano um novo soldado erguendo a cabeça sangrenta de um velho, e mais ao fundo, diversos decapitados. Quer dizer, não contente com a reprodução desta imagem do massacre, a *imaginação sacrificial batailleana* massacra a imagem, para escancarar o *sacrifício da cabeça*.

4.4. Sacrificar a beleza: por um *baixo materialismo*

4.4.1. *Un Cadavre*: o sacrifício do cabeça

Soberana já em meados dos anos de 1920, a *imaginação sacrificial bataillena* atravessara o ciclo surrealista para, muito rapidamente, se opor a ele – *Documents*, nesse sentido, não é senão um deporto do famoso jornal *La Révolution Surréaliste*, com o qual Bataille contribuiu traduzindo uma porção de poemas medievais, em 1926. Apesar da breve contribuição com o séquito de Breton, dificilmente pode-se contar a história do Movimento sem falar de Bataille, assim como dificilmente alguém compreenderá a fundo o pensamento do escritor ignorando o fato dele ter frequentado o ciclo surrealista. A posição que ocupa Bataille em relação a este, no entanto, é das mais controversas. Houve, desde os primeiros momentos, restrições da parte Breton com relação a Bataille e de Bataille com relação a Breton, de modo que as propaladas divergências intelectuais que fazem do escritor de “História do Olho” o “opponente mais vociferante de Breton”⁴¹ ou “o surrealista escuro da catástrofe”⁴², encontram-se misturadas a uma intriga pessoal, à qual não vale à pena se ater. Importa que se deve ao Surrealismo, particularmente às páginas que Breton reservou ao “Sr. Bataille” no Segundo Manifesto do Movimento, publicado no outono de 1929, o desenvolvimento de um dos temas mais caros à *imaginação sacrificial bataillena*: o do *sacrifício da beleza*, na forma de um *baixo materialismo*. Ao longo daquelas páginas, Breton havia demonstrado como o espírito do Surrealismo incompatível com a “fobia a ideia” que acomete o “Sr. Bataille”, mas também envolvido moralmente o escritor, dizendo que “aquele que durante as horas do dia passeia seus cuidadosos dedos de bibliotecário sobre antigos e frequentemente sedutores manuscritos, se arrasta pela noite das imundícies”.⁴³ Breton identificava Bataille como a figura central do grupo dissidente, formado também por Masson, Robert Desnos e Leiris. A resposta mais imediata do grupo foi a publicação do ácido panfleto *Un Cadavre*, onde a resposta de Bataille a Breton que não vai além de uma coleção de insultos como “velho esteta”, “falso revolucionário”, “boi”, “sacerdote” da “religião surrealista”, “representante daquelas impronunciáveis espécies, o animal com a grande juba e a cabeça saliente: o leão castrado”.⁴⁴ Chama atenção no panfleto a imagem reproduzida em seu frontispício: uma fotomontagem de Jacques-André Boiffard, que alude, ironicamente, ao Surrealismo como uma seita que girava em torno do seu líder, mas sobretudo enuncia que esse líder, Breton, acabava de ser sacrificado, *imageticamente*, pelos dissidentes. Outra vez a cabeça sacrificada, no caso, o

cabeça, que na fotomontagem aparece de olhos fechados e vestindo uma coroa de espinhos, numa clara alusão ao sacrifício crístico.

É comum a afirmação de que Breton acusou Bataille de ser um “baixo-materialista” nas páginas do Manifesto, mas a expressão não está no texto senão em suas entrelinhas, quando afirma, por exemplo, que Bataille não quer “considerar no mundo senão o mais vil, o mais desalentador e o mais corrompido”⁴⁵. Isto é, a matéria baixa. Em que pese a virulência e o tom acusatório de Breton neste e em outros trechos, *el papa* não está levantando falso testemunho. Tanto que Bataille, em suas respostas, não se preocupa em negar as afirmações de Breton, senão em afirmar sua posição, fazendo do *baixo materialismo* toda uma não-filosofia que, podemos dizer, *sacrifica* o idealismo filosófico e, não bastando, todos os materialismos precedentes – o metafísico, que atravessa amplamente a história da filosofia desde os antigos, e mesmo o materialismo dialético de Marx. É, no fundo, dessa noção de *baixo materialismo* que Bataille depreenderá na década seguinte sua *heterologia* como uma “ciência” que não comporta o *excesso* dos seus “objetos”.

Pierra Macherey alerta que o materialismo batailleano não chegará a acrescentar nada “a história doutrinária do materialismo”⁴⁶, já que é contra a própria filosofia que ele se ergue. O *baixo materialismo* que perfaz essa *imaginação sacrificial*, no máximo, oferece uma visão negativa (*destrutiva*) do materialismo enquanto doutrina filosófica. Seu entendimento da matéria como uma força viva, instável e incognoscível, o impedirá a *imaginação sacrificial* de Bataille de se aliar a um programa político “revolucionário”. Para Macherey, o materialismo batailleano “indialetizável”. No entanto, deve-se a esta noção – e, por oposição, ao idealismo de Breton – boa parte do interesse do escritor despertado a partir dos anos de 1930 por temas como a luxúria, a festa, a jogatina, a atividade sexual perversa e outros tantos tão impróprios à filosofia, justamente por serem considerados vis ou rasteiros.

4.4.2. Moscas mortas

Mas, estamos agora em busca do sacrifício enquanto operação do pensamento batailleano que dispensa ou destrói a *beleza*, associada pelo escritor ao idealismo filosófico e a estética surrealistas. Uma resposta a Breton mais acurada que a que Bataille circulou em *Un Cadavre* viria num texto seguinte, intitulado “La „vielle taupe” et le pr fixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste*”, mas que nem chegou a ser publicado. Bataille tece ali uma espécie de parábola, uma comparação entre a “velha toupeira” e uma águia, atentando, como já o indica o próprio título, para o prefixo *sur* da palavra “surréaliste”, que conserva o mesmo sentido do prefixo *sur* na palavra “surhomme” – o sentido de uma elevação sobre a matéria.

Segundo Bataille, Breton, assim como em algum ponto Nietzsche, recorre aos valores baixos do inconsciente, da sexualidade ou da linguagem vulgar apenas para alçá-los, num segundo movimento, a “valores superiores e etéreos”⁴⁷, a valores do espírito. É claro que com relação a Nietzsche a crítica é pontual e diz respeito apenas ao seu Super-Homem, àquilo que, segundo Bataille, obrigava o filósofo alemão a uma radical “renúncia a todos os valores morais associados à superioridade de classe” postulada por sua filosofia. “Nietzsche estava condenado pelas circunstâncias a conceber sua ruptura com a ideologia conformista como uma ruptura icariana”⁴⁸, diz Bataille, aliviando a crítica com relação ao filósofo alemão. Essa mesma crítica, no entanto, é irrestrita quando aplicada à “abóbada celeste icariana”⁴⁹ do Surrealismo e à existência “*puramente* literária”⁵⁰ do Senhor Breton.

Ao contrário da toupeira, que “escava galerias em um solo decomposto e nauseabundo”, a águia, com seu “bico curvo e afiado”, “se eleva nas regiões radiantes do céu solar”.⁵¹ A parábola tecida aqui por Bataille é didática: enquanto o *baixo materialismo* que marca sua *imaginação sacrificial* chafurda a matéria imunda, telúrica, como uma “velha toupeira”, o idealismo de Breton a sobrevoa, isto é, procura, quando muito, assimilar esta matéria a categorias poéticas, científicas ou filosóficas, ou ainda submetê-la a interesses políticos programáticos aos quais não se presta. A crítica a Nietzsche, e mesmo essa *estranha* leitura “geológica” de Marx, não é mais que um meio de responder a Breton, à sua obsessão por “formas insalubres” (*formes insalubres*), seu “ódio pela vulgaridade” (*la haine de la vulgarité*), sua “ascese mental” (*l’essence mentale*) – formas de “se remeter às regiões superiores do espírito”⁵², diz Bataille. Breton, no Segundo Manifesto: “o senhor Bataille gosta das moscas. Nós [...] preferimos a mitra [...] de puro linho e em cuja parte anterior se fixava uma lâmina de ouro”.⁵³

Vejamos, então, justamente esta “nauseabunda” imagem, reproduzida por Bataille no oitavo número de 1930 de *Documents*, junto ao artigo “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”. A fotografia, de Boiffard, nos aproxima de uma porção de moscas mortas, aleatoriamente dispostas ou presas num papel colante. Pelo modo como esta *imagem do sacrifício* hiperboliza para nós a morte e o asco, parece que é também como uma *imagem sacrificante*, como uma *imagem que sacrifica*, que ela pretende se afirmar.

Vejamos.

Estamos mesmo diante de dois modos bem distintos de *sacrificar a cabeça* ou atacar a razão, onde o segundo, o da *imaginação sacrificial* de Bataille, dispensa junto a ela a *beleza*. Para Breton, o “sacrifício” da tradição humanista se dá na direção do sonho, da alvura das musas, da beleza sublime das flores. Para Bataille, ele se dá na direção de um “real” calcinante, moribundo, asqueroso como um amontoado de moscas mortas. Moraes encontra na figura da “mesa de dissecação” uma imagem capaz de nos dar com precisão a medida da divergência. Essa mesa despertou um longo lastro de inspiração e curiosidade para diversos artistas e intelectuais ligados ao Surrealismo, constituindo um dos seus arquetípicos enigmas. Sua origem está numa sentença do Conde de Lautréamont que diz “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”.⁵⁴

As aporias lógicas que separam, “fortuitamente”, a máquina, o guarda-chuva e a mesa de dissecação despertaram toda sorte de leitura surrealista, ajudando a fundar uma sensibilidade estética ilógica e voltada ao inconsciente. Não em vão Man Ray recobriria, em 1920, este inusitado objeto como se veste em um manto de tabu algo sagrado, em “L’Enigme d’Isidore Ducasse”. Breton e Max Ernst, particularmente, segundo Moraes, tenderiam a decifrar esse encontro “fortuito” como um ato de amor entre um homem, metaforizado pelo guarda-chuva, e uma mulher, metaforizada pela máquina de costura, interpretação que logo reduz a mesa de dissecação a um leito de amantes, reafirmando, segundo Moraes, “a supremacia do objeto amoroso na poética surreal”.⁵⁵

Mas, Bataille, obcecado desde sempre pelo trágico, jamais se filiaria a essa visão, posto que nela a mesa de dissecação, quando não é ignorada, é utilizada a favor de um amor sublime. A mesa teria, para uma *imaginação sacrificial* afim de *sacrificar a beleza*, o que agora nos parece óbvio: um halo de morte sem o qual não há erotismo possível, no sentido de que o erotismo desgarrar o homem de sua condição *descontínua*, individual; ele é para Bataille, como já o sabemos, equiparável a um *sacrifício*, na medida em que lança os amantes numa experiência *excessiva*, de gasto sem reserva. Essa mesa de dissecação, portanto, jamais poderia ser vista como uma cama, como um leito de amor, mas como aquilo que é, materialmente: um objeto sobre o qual se expõe e se abre cadáveres.

No fundo, nos diz Moraes, é a gênese da poesia que Breton e Ernst identificam no enigma ducaseanno: a imagem de um guarda-chuva e uma máquina-de-costura que se encontram fortuitamente sobre uma mesa de dissecação seria “a mais perfeita realização dessa tarefa, na medida em que [...] vinha confirmar seus anseios [surrealistas] de uma poesia na qual ,as

palavras fariam amor”⁵⁶. Mas, em Bataille, para quem “o coito a paródia do crime” (*le coït est la parodie du crime*⁵⁷), a mesa de dissecação anuncia que, assim como há nas ciências da religião um sagrado puro, elevado, benéfico, e outro impuro – a mácula –, haveria também, de um lado, um surrealismo de exaltação do Belo, do Sublime; de outro, um “surrealismo” monstruoso, *baixo materialista*, decidido a *sacrificar essa beleza*.

Como disse, dificilmente se pode compreender o Surrealismo sem seu antípoda, tampouco Bataille sem tamanha dissidência de Breton. Segundo Sarane Alexandrian, simplesmente “opor” Breton e Bataille não compreender a profunda cumplicidade que os liga, “como dia e noite, como consciência e inconsciente”.⁵⁸

4.4.3. “Bouche”

O *sacrifício da beleza* se revela mais claramente em dois clássicos verbetes publicados nas páginas de *Documents*, e em suas respectivas imagens. O verbete “Bouche”⁵⁹, que a *imaginação sacrificial batailleana* fez circular na quinta edição da revista, é uma dessas paradas obrigatórias, assim como o artigo “Le gros orteil”. Ambos expõem a animalidade do homem, seu aspecto nojento e incivilizado, diametralmente oposto ao imaginário surrealista bretoniano. Em “Bouche”, Bataille diz que a boca “a proa” (*la proue*) dos animais, a dianteira onde seus corpos começam, lhes servindo principalmente para, projetando o corpo para frente, amedrontar outros animais. O homem, contudo, segundo Bataille, já não se pode dizer que começa na boca, porque sua posição ereta lhe impôs o alto do crânio como início, “uma parte insignificante, incapaz de atrair a atenção”.⁶⁰ Daí os nossos olhos e nossa testa serem tão expressivos como o maxilar de um animal.

Por m, “nas grandes ocasiões” (*dans les grandes occasions*), ainda segundo o verbete, quando tomado por um instante de fúria, a vida do homem regressa “bestialmente” (*bestialement*) à boca. São aquelas horas, sabemos, em que mostramos os dentes ou gritamos. Nossa cabeça se projeta adiante novamente como uma “proa” dos nossos corpos. “É fácil de observar, sobre este tema, que o indivíduo transtornado soergue a cabeça tencionando seu pescoço freneticamente”, diz Bataille, “de forma que sua boca colocada, tanto quanto o possível, no prolongamento da coluna vertebral, *ou seja, na posição que ela normalmente ocupa na constituição animal*”.⁶¹ É quando, segundo Bataille, recuperamos, ou quase chegamos a recuperar, nossa animalesca horizontalidade, num acesso de ira ou terror.

A observação é muito sutil. O escritor mostra como o “homem civilizado”, embora acredite ter perdido seu pertencimento total à natureza, como se por entre as frestas da civilização, mostrasse pela boca que sua condição é, ainda, *bestial*. Ele esquece, nesse instante de cólera, a verticalidade adquirida ao longo da evolução da sua espécie, liberando-se daquele “aspecto magistral do rosto à boca fechada, belo como um cofre forte”.⁶² A *imaginação sacrificial batailleana*, aqui, rebaixa o homem em franca oposição ao surrealismo, que o *eleva*. Assim como o olho não é para Bataille o órgão retiniano, capaz de ver e discernir, a boca não é “definida” mais como aquela que articula uma língua e produz linguagem. Esta função da boca é propositadamente dispensada no verbete para ressaltar no órgão o que ainda lhe resta de “primitivo”.

O verbete é acompanhado da imagem de uma boca. Mas, é enorme essa boca feminina, aberta, exibindo a língua e os dentes. A língua embrulha-se para fora da cavidade bucal, inspirando tanto lascividade como asco. Segundo a imagem, a boca *é*, ainda, uma boca, mas “decomposta”, “impossível”, *bestial*, devido à expressão grotesca da modelo, à captura muito aproximada à lente de Boiffard, e pela própria relação que a imagem trava com um texto que sacrifica o sentido da boca, subtraindo todo o “valor-de-uso” da boca humana na cultura e fazendo restar apenas a estranha percepção de sua queda, de seu regresso ao que há de mais “vil” e “corrompido”.

4.4.4. “Le gros orteil”

Três fotos também em *close* intercalam o artigo “Le gros orteil”, publicado em 1929, na sexta edição de *Documents*. Elas mostram o dedão de um pé de modo tão aproximado, mas tão aproximado que nem nós, dada a distância corporal que há entre os nossos olhos e os nossos pés, costumamos ver. Mais uma vez, a *imaginação sacrificial* de Bataille coloca o humanismo de ponta-cabeça e o surrealismo de Breton em cheque, ampliando o “real” até que nos pareça calcinante, tanto no texto quanto na foto – ambos entendidos como imagens, *imagens que sacrificam*.

Ao invés do cérebro, ou do polegar opositor, capaz de movimentos finos de preensão, ou de qualquer outro órgão que ocupe, para a ciência, o panteão de uma especificidade humana, Bataille afirma, já na primeira linha, que “o dedão do pé é a parte mais humana do corpo humano”.⁶³ Segundo o escritor, é graças ao dedão que adquirimos a verticalidade das árvores, e abandonamos a vida dos antropóides, que se dá ainda por entre as ramas, alternando à sua horizontalidade animal raros momentos de ereção para se livrar ou se apoiar nas vegetações. É graças ao dedão do pé do homem, que adere ao solo como todos os demais dedos, diferenciando-se do dedão dos símios, fadado a ter que eventualmente agarrar as ramas, que se deve, segundo Bataille, a ereção que causa no homem tanto orgulho.

Mas, ao atribuir a condição evolutiva do homem e o próprio processo civilizatório ao desenvolvimento do dedão do seu pé, a *imaginação sacrificial* do escritor tenta demonstrar como não há “civilizado” sem “primitivo”; não há *elevação* que possa prescindir da vileza; não há ideia sem uma matéria que tanto mais é ignorada mais teima em, pelas frestas, revelar-se. Bataille, a respeito do desprezo do homem por coisas “baixas” como o dedão de um pé :

[m]esmo que dentro do corpo o sangue flua em uma mesma quantidade de cima a baixo e de baixo a cima, se tem tomado parte do que se eleva e a vida humana é considerada erroneamente como uma elevação. A divisão do universo em um inferno subterrâneo e em um céu completamente puro é uma concepção indelével. O barro e as trevas são os *princípios* do mal do mesmo modo que a luz e o espaço celeste são os *princípios* do bem: com os pés no barro mas com a cabeça perto da luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os eleva sem retorno no espaço puro. A vida humana, na verdade, implica a raiva de ver que se trata de um movimento de ida e volta, do lixo para o ideal e o ideal para o lixo, uma raiva que é fácil de direcionar para um órgão tão baixo quanto um pé.⁶⁴

O dedão do pé, como era de se esperar, não é definido, nem sequer sua função corpórea é mais do que introduzida no texto. Ele é mais uma *imagem sacrificada*, foto e texto, que serve

para o escritor demonstrar como o homem moderno procura afastar de si mesmo a consciência de seu pertencimento ao “barro”, ao “lixo”, e esforça-se (em vão) para elevar-se além dos pés, como quando na Espanha a simples exposição dos pés das mulheres poderia levar a um crime ou quando os próprios saltos altos procuram elevar os nossos pés do solo, desgarrando o homem da lama, negando sua impureza. Às mãos, “as ações hábeis e os caracteres firmes”; aos pés, “a torpeza e a baixa idiotiez”.⁶⁵ Bataille evidencia assim uma espécie de linha hemisférica que divide a autoimagem do homem civilizado, onde as partes altas o atraem e as baixas o repulsam.

Porém, para uma *imaginação sacrificial* como esta, atração e repulsa, angústia e alegria, morte e vida, sacrifício e erotismo, “os caprichos e os ascos”⁶⁶ se reúnem numa mesma experiência, *sagrada*, quando a cabeça do homem se perde e a beleza a que tanto aspira é *ferida* diante de um dedão do pé como o deste homem anônimo, de 30 anos. O clique de Boiffard o captura um tanto assombrosamente, como se avançasse do fundo escuro da foto em nossa direção, extirpando da imagem o “real”. Como se o dedão “real” do pé deste homem, tendo se tornado imagem de um dedão do pé, fosse também pela lente do fotógrafo tornado outra vez “real”, avançando da fotografia para nos *ferir*; nos esfregar nos olhos uma forma ainda tão humana quanto repugnante, tão *bestial* quanto atraente.

Vejamos.

4.4.5. O rebaixamento da musa ou a anti-Nadja

“É absolutamente certo que a rosa sem suas p talas permanece sendo a rosa”⁶⁷, diz Breton, retrucando o que Bataille havia escrito em “Le langage des fleurs”, quando alertou para “um tufo de aparência sórdida”⁶⁸ que encontraria no interior da corola aquele que se pusesse a despetalar uma rosa. Ao passo que o Surrealismo pretendeu insistentemente alçar o homem para “OUTRO LUGAR”, onde também sucumbe a Razão, o *baixo materialismo* de Bataille quis a mesma tarefa, mas por outras vias, onde o sujo, o vil toma o lugar de valores ideais e nobres. Na *imaginação sacrificial batailleana*, a musa sucumbe à besta. O sacrifício *do* cabeça, Breton, tão precisamente materializado naquela fotomontagem em que aparece coroado como Cristo, adquire o sentido de um *sacrifício da beleza*, com a flor sendo exaltada em sua “inexprimível *presença real*”.⁶⁹ Ao invés do “maravilhoso”, o horrível. Ao invés do ideal, o “real”. Ao invés do amor sublime que atravessa o pensamento erótico surrealista, belamente expresso por Breton em sua novela “Nadja”, a sexualidade inesgotável da Simone de “História do Olho”, a morte, a matéria abjeta, a um só tempo repugnante e atrativa ao homem. Ao invés do homem criativo quando entregue a automatismos psíquicos que o conduzem ao sonho; ao invés de grandiloquentes edifícios filosóficos... o homem em *êxtase*, *sacrificado* quando exposto, imageticamente, às forças *excessivas* da tragédia.

Em 1936, Breton e Bataille voltariam a colaborar, no grupo *Contre-Attaque*, tendo o fascismo como inimigo, mas a colaboração duraria menos de um ano. Ao longo das décadas seguintes, no pós-guerra, voltariam a se cruzar, reservando um pelo outro algum respeito. Entre os anos de 1948 e 1951, Bataille teria se ocupado de escrever um livro sobre o Surrealismo, mas o projeto nunca seria finalizado. Há, no entanto, à revelia da história, algo de injusto em dizer que Bataille foi um “surrealista” dissidente. “Ex-surrealista”, “surrealista místico” ou at “extremo surrealista” – como se Breton é quem não o fosse totalmente – são termos que parecem ignorar que Bataille sempre esteve mais perto de ser um feroz *realista* do que de ser um *sur*-realista.

A etnografia, a arqueologia, ambas sugeridas pelo subtítulo de *Documents* dirão mais respeito a Bataille – afinal, um numismata e um funcionário do *Cabinet des Médailles* – que o título de “surrealista”, em que pese o fato do escritor se recusar sistematicamente a dar aos “documentos” que fazia circular na revista o enquadramento que lhes dão as duas ciências, preferindo um laborioso procedimento de extirpação do “real”, revelado não apenas em

imagens do sacrifício, mas no *sacrifício das imagens* de tudo que fez circular nas páginas do magazine, e na produção de imagens, fotográficas e literárias, *que sacrificam*.

Na edição de número seis, de 1930, a *imaginação sacrificial batailleana* publicaria a estranha fotografia de uma mulher obesa, ou melhor, de sua cabeça. Diferentemente da fotografia de Crépin no tribunal de Oise, publicada um ano antes e na qual o assassino aparece com a cabeça enrolada a um tecido branco, nada mais estranho no retrato da cabeça dessa “mulher obesa” do que ela mesma, do que a grossura do seu corpo “real”, mórbido, com os olhos profundos e voltados para as lentes de um fotógrafo anônimo. A “Figura humana” aí está mais que assumida em um autêntico retrato. O “real”, por m, aparece em “documentos” como este – assim como nas imagens de uma asquerosa boca e de um tamanho dedão do pé –, calcinante pela operação que essa *imaginação sacrificial*, com a paciência de um algoz ou de um *corpo sacrificante*, realiza. Essa *imagem que sacrifica* atravessa como que fortuitamente o artigo “Têtes et crânes”, de Ralph von Koenigswald, em meio a cabeças xívaras. A *imaginação sacrificial* de Bataille escancarava ali o *sacrifício da beleza*, preterindo o surrealismo em favor de um *realismo* violento. Essa obesa é a própria anti-Nadja.

4.5. Sacrificar a forma na forma: a operação “informe”

4.5.1. O verbete e o sacrifício da imagem

Esse *sacrifício da beleza*, materializado no rebaixamento da musa, é coerente com o que o filósofo contemporâneo Georges Didi-Huberman, na contramão de Hollier, afirma ao dizer que *Documents* não era exatamente uma revista antiestética. Ela fazia frente, de fato, àquela forma artística sublimatória, consagrada pelo Surrealismo de Breton, assim como à máxima moderna de uma “l'art pour l'art”, mas para realizar um *esfregamento* entre arte e etnografia/arqueologia, onde nem um termo nem outro chega a ser anulado. Bataille, assim, procurava constituir, nas páginas da revista, para muito além de uma iconografia de *formas* e *fatos*, segundo Didi-Huberman, uma obstinada *obra de laceração*, onde as imagens, fotográficas ou literárias, se chocavam. Importava mais à *imaginação sacrificial batailleana*, portanto, as relações entre *formas* e *formas*, *fatos* e *fatos* e *formas* e *fatos*, do que admitir os termos e as imagens isoladamente, como o faria um pensamento iconográfico tradicional. Não se tratava, por fim, nem de ressaltar ou criticar a forma ou o “valor artístico” dos documentos ali reproduzidos, nem de tomar esses documentos como simples “evidências” históricas, ressaltando seus usos na cultura. Tratava-se, sim, de realizar *sobre* essas imagens, *contra* elas, e *nelas* mesmas o *trabalho de crueldade* a qual corresponde à inebriante noção batailleana de *informe*.⁷⁰

Foi na sétima edição da revista, de dezembro de 1929, que Bataille publicou na sessão Dicionário Crítico esse que foi, certamente, seu verbete mais oblíquo. Quase noventa anos depois de sua publicação, a entrada “L’informe” tem ainda ganhado de intelectuais e pesquisadores de diversas áreas, de todo o mundo, as mais diversas interpretações, ou como seria mais apropriado dizer, a ela tem sido atribuído as mais diversas *tarefas*, já que o próprio verbete começa dizendo que “[u]m dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas tarefas”.⁷¹ De fato, “L’informe” não é uma entrada como outra qualquer do Dicionário. O curtíssimo texto expõe a operação central da revista, que é, segundo Didi-Huberman, a de *dilacerar semelhanças* e a de criar *semelhanças dilacerantes*.

A noção de *informe*, segundo o filósofo, ao contrário do que o termo pode apontar, não indica para Bataille jamais uma oposição resoluta à forma, tampouco indica uma ausência de forma. Didi-Huberman insiste em uma “dialética” que caracterizava o *trabalho* de Bataille à frente da

revista, alertando que a transgressão da forma que caracteriza o *informe* é melhor compreendida como uma transgressão *na* forma. “A forma talvez constitua menos o objeto da transgressão [...] do que o seu *lugar* fundamental”, diz ele.⁷²

Mas, se a forma não é o objeto da transgressão, tampouco o *informe* é uma qualidade desse objeto. Não cabe dizer, portanto, que essa ou aquela imagem *é* informe. O próprio verbete, nesse sentido, já esclarece que o *informe* “não somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma”.⁷³ Segundo Didi-Huberman,

[t]ransgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o 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*.⁷⁴

Trata-se, então, de um *processo*, de uma ação ou, com insiste Didi-Huberman, de uma “relação”; relação que “desqualifica” *fatos* e *formas*; que não dá o sentido das coisas, mas lhes arranca. Entender o *informe* batailleano é vê-lo não como um objeto, mas como uma *estrutura*, dinâmica, operativa, que tem, segundo o filósofo, paralelos com o sacrifício. Não à toa, Didi-Huberman descreve o *informe* num longo e paciente procedimento que inclui a *derrisão*, a *desproporção*, o *desmentido*, o *corte*, a *devoração*, a *massificação*, o *esfolamento*, o *esmagamento* e o *desatre* da forma, precisamente, do antropomorfismo – pois é a forma do homem, sua imagem e semelhança, que na tradição (religiosa) ocidental, configura a *forma* por excelência.

Porém, assim como no sacrifício, o rito cruel empregado pela *imaginação sacrificial* de Bataille nas páginas do magazine incluía, dialeticamente, um *aglutinar* e um *incorporar* dessa *forma*, à maneira de sacerdotes astecas que comiam ou se vestiam da pele de suas vítimas após a consumação do sacrifício. Daí Didi-Huberman insistir tanto na palavra *semelhança*, porque para ele o *informe*, ao passo mesmo que nega a “substancialidade, a estabilidade dos conceitos, das palavras e dos aspectos”⁷⁵, produz *semelhanças dilacerantes*⁷⁶, *semelhanças cruéis*⁷⁷, *semelhanças por excesso*⁷⁸, semelhança desproporcionada⁷⁹, *semelhanças do outro*⁸⁰,

*semelhanças supliciadas*⁸¹, “semelhanças irritantes, semelhanças que rangem, e para terminar, semelhanças que gritam”⁸².

“Quando digo que vejo, um grito de medo que vê”⁸³, expressará um Bataille mais velho que esse “secretário geral” de *Documents*. A *semelhança informe*, expressão que dá título ao livro de Didi-Huberman, é a assunção de mais um profundo paradoxo da *imaginação sacrificial* do escritor, que não admite simplificações: o poder que têm a *forma*, na “heurística batailleana”, de se deformar, de “passar subitamente do semelhante ao dessemelhante”⁸⁴ exige que regresse para afirmar a própria *forma informe*. A *tarefa*, não o sentido, do *informe*, portanto, parece ser então, para o filósofo, o de *desementir* o homem, *deformar* sua figura, *dilacerar*, *abrir* a forma humana, expor sua substância e sua *semelhança ao mesmo* para, logo em seguida, *aglutinar*, *incorporar*, refazendo a “Figura humana” sob novas relações.

4.5.2. “Fazer imagens” que sacrificam

Pensar *segundo* o sacrifício, lembrando Nancy, é justamente o que fazia essa *imaginação sacrificial batailleana*: aplicava às palavras e aos aspectos, às *formas* e aos *fatos*, finalmente às imagens que levava às páginas revista, todo o *trabalho de crueldade* que o rito do sacrifício empregava rigorosamente sobre suas vítimas.

O informe não significa que o corpo aberto, esmagado, despedaçado e devorado da vítima asteca seja apenas *outra* coisa que não uma “Figura humana” [...] A vítima asteca, pelo gesto do seu carrasco que foi seu semelhante, *não se assemelha a mais nada*, aberta e esmagada, “degringolando pesadamente at o p da escadaria”; mas ela *retorna a seu semelhante* quando seu semelhante sente a necessidade de aglutiná-la a si, de fazer seu rosto aderir a ela, e acaba por incorporá-la.⁸⁵

As analogias feitas por Didi-Huberman entre o *informe* e o *sacrifício* não param por aí. Ao abordar o *corte* como um dos procedimentos de decomposição da forma, ele aponta para dois *cortes* que integram a “obstinação transgressiva de Bataille”: o *corte-artifício*, que Bataille leva à revista com a imagem de cinco pernas femininas “cortadas” pela cortina de um espetáculo no Moulin-Rouge, e o *corte-sacrifício*, do qual um conjunto de fotografias tiradas nos abatedouros de La Villete forma a imagem mais fiel. No primeiro caso, o corte é *óptico*, feito pela cortina a meia altura, no palco onde acontece o espetáculo. No segundo caso, o corte é *orgânico*, expondo as vinte-e-oito patas de boi empilhadas numa parede do abatedouro. A oposição pode ser perfeitamente colocada também em termos de uma *estética*

do corte e de uma *estesia* do corte. Enquanto a primeira caracteriza o procedimento artístico por excelência, uma “arte da crueldade (o sacrifício como produtor de imagens)”, a segunda traduz a “crueldade da arte (a imagem como lugar de um sacrifício”.⁸⁶

A primeira fotografia, das pernas femininas, é encantadora, pernas “para ver” – a “fábrica de lebres” que caracteriza, na crítica batailleana, o espetáculo hollywoodiano. A segunda fotografia, do abatedouro, horrível, patas “para comer” – é a morte. O *informe*, avisa Didi-Huberman, não diz respeito a “termos”, a pernas ou a patas, mas ao procedimento que justapõe, confronta, *esmaga* um termo no outro – à “relação”. Ele lida tanto com o *artifício* como com o *sacrifício*, pondo em choque “a similitude entre a exibição (pernas das *stars*) e as vitrines dos açougueiros (patas de novilho)”, pensando finalmente que, “do espetáculo encenado à matança organizada, algo como um bal desfigurante que as “Figuras Humanas” acabam por oferecer a si mesmas”.⁸⁷

Reproduzo a seguir, assim como Didi-Huberman, as duas imagens. A primeira fotografia, que apresenta as pernas no espetáculo no Moulin-Rouge, é anônima. A segunda, a fotografia das patas de novilhos no abatedouro, foi tirada por Eli Lotar, em 1929.

PICHARD

PICHARD

Em todo caso, *imagens*. O corte *orgânico* (*estésico*) que vemos na segunda fotografia, mais do que o corte *óptico* (*estético*) que vemos na primeira, exhibe para Didi-Huberman o quanto a *operação informe* tem um caráter “sintomal”. Bataille mesmo o aponta quando identifica, no verbete da palavra “Abattoir”, que faz circular junto a essa e outras duas fotografias daquele abatedouro na edição de número seis da revista, em 1929, que o “espírito do sacrifício” recai particularmente sobre estes “locais onde o sangue corre”.⁸⁸ De fato, bem visto, a imagem da “fábrica de lebres”, como aponta a própria expressão, não tenciona ir além de um “teatro” do sacrifício, no sentido mais pífio; de um “subterfúgio”. Ela nos alerta que, em que pese tal fascínio pela imagem, seria preciso para Bataille mais que um *corte-artifício* para que o “espírito do sacrifício” fosse evocado. Noutras palavras, preciso que a *ferida* fira *verdadeiramente* ou, podemos dizer, que a *imagem do sacrifício* tencione sacrificar a imagem. Em que pese o fato da “Figura humana” estar *cortada* ao meio, a primeira imagem carece de um aspecto trágico, angustiante, o de fato que não falta às fotografias de Eli Lottar, assombradas pelo *fantasma do sacrifício*.

4.5.2. A exasperação do “real” enquanto imagem

Mas, “fazer imagens”, como diz Didi-Huberman, é para Bataille “realmente *talhar nos corpos*, e não apenas representar os corpos”.⁸⁹ O filósofo aponta, finalmente, como para o escritor os “documentos” mantinham entre si ou com os textos que circulavam na revista uma relação *chocante*, cujo sentido último era o de um *arrombamento* do signo. Os “documentos”, à maneira como essa *imaginação sacrificial* os expunha, eram capazes de *desproporcionar*, *cortar*, *esfolar*, *devorar* a *forma* – capazes eles mesmos não apenas de remeter ao sacrifício enquanto objeto histórico, mas de expor os leitores à “verdade desmentida” da morte, se mostrando como *imagens do sacrifício*, *imagens sacrificadas*, mas principalmente, como *imagens que sacrificam*.

Assim, a *imaginação sacrificial batailleana* procurou fazer das *palavras* e dos *aspectos* que fez circular nas páginas de *Documents*, *imagens que sacrificam a cabeça*, a *beleza* e, finalmente, *imagens que produzem a forma informe*. Esse *gaio saber visual* foi, ao longo das quinze edições da revista, buscando alcançar um modelo “sintomal” que invadissem a percepção do leitor, destruindo as relações iconográficas tradicionais, a etnografia e a arqueologia, não para criar uma realidade abstrata, onírica, *surreal*, mas ao contrário, para revelar uma “*poética do excesso*”, calcada num aprofundamento, numa exasperação do “real”.

Aqui, esse *informe* – entendido também por Didi-Huberman como “excesso das formas, excesso nas formas”⁹⁰ – impõe ao sujeito uma desubstancialização, impõe que “chore sua própria substância”⁹¹, tal como o olho da musa de Buñuel e Dalí. O *informe* toma o lugar das “construções tradicionais do conceito de imagem”⁹² para produzir, através do *corte*, o *desastre*, uma espécie de acidente da forma, que tenciona furar a representação, e que remete àquela “apoteose sacrificial” descrita por Mauss e Hubert ou ao enigma do sacrifício do qual participam o olho perfurado de um toureiro, o coração arrancado de uma vítima e o êxtase de um homem fatiado vivo, cuja imagem adquiriu, para Bataille, um valor de *ruína*. “A partir desta violência - não posso, ainda hoje, oferecer-me outra mais louca, mais terrível - fiquei tão arruinado que fui ao êxtase”, disse o escritor.⁹³

Naquela mesma sexta edição de 1929 em que fez circular o verbete “Abattoir”, Bataille publicou também um artigo intitulado “Chaminé d’usine”, e junto a ele, atravessando-o, a desastrosa fotografia preto-e-branco de uma chaminé de sessenta metros de altura fraturada, num subúrbio de Londres. Na foto, a arquitetura parece estar em pleno movimento de queda, inclinando-se para a esquerda na paisagem onde não se vê muito mais do que dois ou três armazéns. A metáfora, se podemos dizer, é precisa: aquilo que se eleva soberbamente ao céu, como o Homem, encontrará, cedo ou tarde, a própria *ruína*, perdendo sua razão (arquitetônica), chafurdando a “matéria-baixa”, sentindo em sua *forma* esbelta o *corte* que o sacrifica.

Vejamos.

4.6. Dessa *imaginação sacrificial*, agoniza a besta

Se *Documents* foi uma “máquina de guerra”, como disse Leiris, as fotografias e textos que Bataille fez circular naquelas páginas constituem um verdadeiro “arsenal” de *imagens do sacrifício*, de *imagens sacrificadas* e de *imagens que sacrificam*. Vigora, sem dúvida, no intento de *Documents*, um fascínio pelo “real”, proporcional ao descontentamento de Bataille com o *sur-real*. A imagem de uma edificação *ferida*, imagem contra a arquitetura⁹⁴, é nesse sentido emblemática não apenas porque parece escancarar esse “real” desastroso, mas porque o faz evocando a *ruína* de tudo aquilo que se quer *elevado* – lembramos subitamente dos pés de ogro do acéfalo bem fincados na terra, do dedão do pé e da “velha toupeira” que ajudam Bataille na apologia de seu *baixo materialismo*. Mas, como mostra Didi-Huberman, é *na* imagem, *enquanto* imagem ou *enquanto* “relação imaginária” que visa “atingir os próprios limites”, que joga essa *imaginação sacrificial batailleana*, pondo o “documento” em questão.

Ora, o “documento” não é uma visão de sonho: é uma *visão de real* [...] que busca, numa determinada *apresentação* ou construção visual, produzir na imagem uma “insubordinação material”, um *sintoma* capaz de romper a tela (o aparelho recalcante) da representação. O “documento”, em sua própria construção, permitiria então restituir ao visual seu valor de arrombamento, seu valor de sintoma.⁹⁵

É ao “documento” enquanto uma imagem que tenta *arrombar* a representação que remete Bataille. O entendimento propiciado por Didi-Huberman do *informe* não como um objeto, estático e substancial, mas como um processo dialético, um *vai-e-vem* entre forma e decomposição da forma, entre *semelhanças* e *dessemelhanças*, constitui um trabalho “agonístico” de parir *sintoma* das imagens, o que muitas vezes conduzirá a *imaginação sacrificial* batailleana a evocar, nas páginas da revista, uma notável bestialidade, na qual a “Figura humana” não se encontra perdida, mas “decomposta”, rebaixada, *informe*. A *forma informe*, nesse sentido, à maneira de um sacrifício, no instante culminante do *corte* que mata a vítima – o animal ou o homem – ou destrói o objeto, arrebatando o sujeito que vê; o põe em estado “extático”, de *pura perda*. Mas, se trata sempre de um instante e de uma imagem, acidental – justamente como essa chaminé – logo coberta outra vez pelo véu do *espetáculo*. Não nos esqueçamos das futuras palavras de Bataille sobre o sacrifício – “é um teatro”.

É nesse sentido que, ainda com Didi-Huberman, a operação *informe* é um *movimento* que nada obtém e “jamais será absoluto”, que “[t]ende sempre ao impossível, não realiza de fato senão a própria impossibilidade de um resultado definitivo”.⁹⁶ O fascínio desse Bataille pelo

“real”, portanto, não pode ignorar a *imagem da besta* que agoniza entre o *corpo* e a *imagem do corpo*, entre o corpo e um “corpo impossível”, como diz Moraes. O processo *informe* nada tem de ontológico. A ontologia, aliás, “a pergunta pela essência das coisas”⁹⁷, era para esse Bataille uma das faces do idealismo. A leitura de Didi-Huberman é, nesse caso, generosa com relação ao escritor, porque tenta captar a “heurística” do seu trabalho, o que Bataille tentou fazer até o limite, não importando se conseguiu ou não fazer fracassar, com as imagens e textos que estampou nas páginas da revista, uma *estética* do sacrifício, e revelá-lo chocante, tangível, *estésico*, *sintomal*.

Certo é que a *imaginação sacrificial batailleana* fez de tudo para decapitar o Homem, conspurcar sua Beleza e operar, *na própria forma*, um *corte*, um *talho*. Publicando essas *formas do desastre*, essas formas *bestiais* identificadas por ele no passado de sacrifícios astecas ou no presente dos abatedouros, na realidade do retrato de um assassino no tribunal ou na mitologia da impiedosa deusa Cali, Bataille, ao passo mesmo que as produzia, forçava os limites da *imagem*, os limites da representação, cavando o “real” para, num gesto bruto, esvaziá-lo de toda *utilidade*.

De todo modo, a insistência de Didi-Huberman num *gaio saber visual* do escritor não dá espaço para que o sacrifício continue sendo entendido ontologicamente. A *mimesis* e a *repetição* do seu *fantasma*, agindo na reprodução *infinita* e *dialética* do sacrifício, e o *trabalho de crueldade* que Bataille exerceu à frente de *Documents*, mostram que a questão do sacrifício para o escritor esteve, desde sempre, ancorada numa *imaginação* – num intenso, laborioso e obsessivo regime de produção de *imagens do sacrifício*, de *imagens sacrificadas* e de *imagens que sacrificam*, sejam elas fotografias, pinturas, desenhos, narrativas mais ou menos literárias, mais ou menos científicas, mais ou menos autobiográficas.

Ao fim e ao cabo, é a *imaginação sacrificial* do escritor que nos resta. É ela que nos oferece imagens às vezes terríveis, às vezes trágicas, mas muitas vezes também hilárias, como essa última, não menos *bestial* do que a do acéfalo, publicada no primeiro número da revista do ano de 1930, junto ao artigo “Espace”. Na fotografia anônima, a *razão* do homem reduzida ao símio que o originou; a *beleza* das musas mais uma vez rebaixada num olhar atônito, desta vez, de um animal; a *forma* (humana) ridicularizada por um chimpanzé vestido de mulher – de colar de pérolas e tudo! –, posando para a câmera junto a uma cesta de piquenique. É uma pena que, na foto, a cesta esteja encobrindo os pés de ogro da *besta*.

*

Este último *corte* da tese oferece um olhar sobre a obra acionista de Otto Muehl para destacar aspectos sacrificiais de sua poética. Embora Muehl pouco tenha usado o termo “sacrifício”, sua obra recorre, primeiro, a *sacrifícios objetivos*, quando apelava a toda sorte de materiais no esforço de expandir sua pintura e sua escultura; em seguida, a *sacrifícios animais*, capitaneados pelo artista entre os anos de 1969 e 1970. Seja em sua fase objetiva, seja em sua fase animal, o que a *poética do sacrifício* de Muehl evidenciará, já à luz de Bataille, será uma perspectiva radical do sacrifício como operação de *dispêndio*, na medida em que é sob o signo do gasto ilimitado, como veremos, que são produzidos os seus *monumentos sacrificiais* à época. No entanto, Muehl, no espelho da *imaginação sacrificial* de Bataille, nos colocará diante de um paradoxo: ao ignorar sistematicamente o *interdito*, insistindo num uso escandaloso do corpo, o artista recusa, de um lado, em fazer do sacrifício uma experiência de *produção do sagrado*; de outro, Muehl se nega a assentar o político na linguagem, num discurso fora da *imagem de um corpo sacrificante* que destrói e goza. À luz da *imaginação sacrificial, e erótica*, de Bataille, a única conclusão que nos resta, diante dos *monumentos sacrificiais* de Muehl, é a de que, *em nome desta besta*, o sacrifício em sua obra se apresenta à beira da animalidade, sacrificando *cabeças, musas e formas nas formas*, mas inspirando tanto *excesso* quanto *ruína*.

* * *

QUARTO CORTE

OS MONUMENTOS SACRIFICIAIS DE OTTO MUEHL

No ano de 1967, Otto Muehl e o escritor Oswald Wiener lançaram em Viena um manifesto político e estético radical, intitulado “ZOCK”. As estratégias de exagerar o sadismo e caricaturar o fascismo que marcavam a obra do acionista apareciam ali, ao mesmo tempo, como uma apologia da catástrofe e uma sátira do totalitarismo. O panfleto anunciava uma sociedade guiada por uma espécie de ufanismo anarquista, onde “os animais inúteis da terra, o mar e o ar serão eliminados” e “florestas de plástico” serão plantadas; templos, catedrais serão apagadas e sacerdotes serão assassinados a tiros de zarabatanas; montanhas removidas para acabar com o “deplorável costume de escalar e esquiar” e os “problemas de raça serão resolvidos de modo muito simples”: proibindo o sexo entre pessoas da mesma cor e enviando mulheres para “safaris de gravidez” em outros países.⁹⁸ Há em “ZOCK”, nesse sentido, uma estratégia poética que notadamente inverte o ideário nazista de purificação da raça, mas prescrevendo práticas de miscigenação igualmente autoritárias em sua forma. No âmbito dos *enunciados do sacrifício* propagados por Muehl naquela década, “ZOCK” apresentava mais a imagem de uma sociedade distópica, que expande o sacrifício ao limite (“ZOCK irá destruir, sem exceção, todas as instituições com mais de um minuto de vida”), do que qualquer aspiração utópica. O manifesto não era a profusão de um futuro almejado, mas a catarse destrutiva do autoritarismo presente. Passagens como “tudo relacionado ao ensino e à educação será aniquilado. todas as escolas e universidades. todos os livros (a biblioteca nacional será explodida), todas as obras de arte e todos os instrumentos musicais serão aniquilados” caricaturam a aversão ao intelectualismo e à arte moderna propagada pelo III Reich, mas trechos como “ZOCK significa: sirva-se. ZOCK significa uma orgia ininterrupta” respiram Maio de 68, levando o sistema ideológico de Muehl ao colapso, não fosse a premissa de que tudo em ZOCK é ironia.⁹⁹ Irônico, ou nem tanto, o manifesto enunciava uma “revolução total”, o sacrifício de todo aparato cultural civilizatório, antecipando a investida do artista em fundar uma comunidade – o que só aconteceria no início da década seguinte.

Reproduzo abaixo um dos cartazes do programa, que estampa uma exemplar imagem do sacrifício, na qual vemos pelo menos duas figuras humanas misturadas a destroços indescritíveis. Acima da imagem, lê-se: “ZOCK: aspectos de uma revolução total”.

OTTO MUEHL

ZOCK

aspekte einer totalrevolution

II

Otto Muehl não foi só um acionista, no sentido estrito e pragmático do termo. Entre os anos de 1962 e 1970, período em que sua obra avançou de uma pintura e uma escultura “materiais” para uma arte de ação orgiaca, Muehl procurou incansavelmente formular, senão uma teoria acionista, um sistema ideológico fundado num profundo sentimento de catástrofe ou de *ruína*. Consultar os seus textos e *monumentos sacrificiais* deste período é notar que, para além de um *enfant terrible*, Muehl foi um artista empenhado em *enunciar* rigorosamente o sacrifício na forma de um programa de ações destrutivo, decidido a atacar tudo que entendia ser um grande engodo cultural na Europa do Pós-Guerra – o Estado, o militarismo, o capitalismo, o comunismo, o consumismo, o entretenimento, a moral burguesa, a família nuclear, o academicismo e a própria arte. Coerente com esse “caráter destrutivo”¹⁰⁰, notável em suas fotografias e vídeos, Muehl destilou contra o próprio sistema a mesma fúria que dirigiu contra seus inimigos – apelidados pelo artista de “gnomos”¹⁰¹ –, escrevendo manifestos, criando conceitos, fundando institutos e grupos que rapidamente davam lugar a novos manifestos, novos conceitos, institutos, grupos. “Eu não tenho escrúpulos, não tenho problema em pular de um nível ideológico para outro, mesmo quando os sistemas são moral e artisticamente opostos”¹⁰², afirmaria em 1969.

Cecília Novero sustenta que as ações de Muehl são, em equiparação com as dos outros acionistas, mais “explicitamente políticas”. O emprego de um leque bastante aleatório de produtos industrializados em suas ações, assim como o posterior apelo a uma sexualidade irrefreável, terá para a autora o sentido de um enfrentamento radical da sociedade de consumo e de todas as formas de dominação social e psicológica do corpo. Para ela, por meio de uma “estética brutal”, Muehl reunia crítica e utopia, confrontando o Estado para denunciar a submissão deste aos valores pequeno-burgueses e às tradições católicas que velavam, em sua visão, uma profunda cumplicidade da sociedade austríaca com os crimes nazistas. “As ações dessacralizadoras de Muehl são tentativas orgiásticas de libertar o sujeito moderno do controle social e da alienação. Ele propõe”, diz Novero, “uma terapia acionista, além da linguagem, que é tão catártica quanto indicativa das possibilidades de vivenciar o corpo – social e individual – em situações radicalmente alteradas e potencialmente revolucionárias”.¹⁰³

A afirmação do caráter político e “revolucionário” da obra do artista , todavia, bastante controversa se pensarmos na sua vocação para *imagens que sacrificam*, melhor entendidas em Muehl como *imagens que destroem*. Afinal, em última instância, foi contra o Poder e em nome de um corpo esquecido e reprimido pela razão civilizatória que Muehl dirigiu, nos anos de 1960 e para além destes, seus textos e *monumentos sacrificiais*. No limite, sua obra implodiria, sobretudo a partir da segunda metade da década, a possibilidade do político enquanto território de enfrentamento de ideias e discursos. Vide a ação capitaneada por ele no famoso “Kunst und Revolution”, em junho de 1968. Muehl inicia sua participação lendo um texto insultuoso contra o presidente norte-americano Robert Kennedy, morto no dia anterior, e a sua família. Em seguida, chicoteia “Laurids” – o artista que nas raras fotos do evento vemos com a cabeça envolta em gaze. Depois, Muehl e outros três membros do seu *Direct Art Group*, despidos e sobre uma mesa, simulam atos masturbatórios com garrafas de cerveja e, enquanto bebem, promovem uma competição para ver quem urina mais longe – os resultados eram anotados no quadro negro da sala. Tudo isso, lembremos, num evento promovido pela SÖS (Austrian Socialist Students' Union), que pretendia discutir “o estado de agitação dentro das artes e o movimento estudantil de esquerda”.¹⁰⁴

Segundo Gerald Raunig, o evento representou, além de um ponto final para o Acionismo de Viena, um fracasso político. As “formas anárquicas e moleculares da performance” perpetradas naquele auditório por Brus, Wiener, Weibel, Muehl não criavam qualquer espaço de negociação entre os dois termos, Arte e Revolução, mostrando apenas a preocupação dos artistas em “atacar e caricaturar a função da linguagem e da comunicação no contexto político convencional”. Raunig desmistifica a ideia de que as ações causaram choque ou escândalo na audiência *in loco*, no instante da performance. Segundo o autor, a própria SÖS interpretou o conjunto daquelas ações mais como “um gesto hermético de elucidação patriarcal do que uma s ria intenção de cooperação”. Ainda segundo ele, mesmo nos anos imediatamente anteriores ao evento, as ações promovidas por Muehl (e Brus) à frente do chamado *Institute for Direct Art*, supostamente mais engajadas politicamente, não foram al m de um “temporário processo selvagem de politização”.¹⁰⁵

Neste processo, o caos e a destruição da sociedade burguesa (na terminologia de Muehl na época, “a sociedade dos gnomos”) foram propagados, em parte como um ataque fundamentalmente crítico ao Estado, à sociedade e aos grupos revolucionários, mas também em parte aos meios de super-affirmação, da escalada radical e do exagero de posições reacionárias”.¹⁰⁶

Ora, o entendimento do político em Muehl, pelo visto, se mostra indissociável de um entendimento do corpo, individual e coletivo, como aparato de sacrifício do Poder, seja porque era ao corpo que, em última instância, se dirigiam as máquinas autoritárias de controle que davam continuidade à política nazista na Áustria, seja porque, por outro lado, era somente ao corpo que cabia a tarefa de rebelar-se contra tudo que o controla, psicologicamente e moralmente. Desse modo, seria das mais polêmicas a posição ocupada por Muehl num contexto global bipolarizado. Os *monumentos sacrificais* do artista, como veremos mais detidamente a seguir, atacariam violentamente o Estado burguês e o capitalismo de consumo, mas não poupariam, por outro lado, os projetos revolucionários da esquerda, seu ranço autoritário e racionalista. Sobre Muehl, mais do que sobre qualquer outro acionista, aliás, cairia bem a carapuça de um reacionário, ou de um “perverso”¹⁰⁷, frustrando qualquer expectativa militante para a arte.

Henryk M. Broder, a este respeito, dirá ser Muehl “não um esquerdista, mas um fascista anal”¹⁰⁸, argumentando que a militância política e o Acionismo de Viena criavam, naqueles anos, perspectivas divergentes, quando não opostas. Ainda segundo Raunig,

[p]articularmente, onde as estratégias de representação de todos os tipos de processos tabus mobilizam as forças da ordem tanto da direita quanto dos revolucionários, ativando assim não apenas a escandalização midiática da direita, mas também protestos tumultuosos da esquerda, é aí que a prática dos acionistas aparece em sua função política mais importante, como um ataque produtivo às fraquezas da esquerda (radical) também: falta de humor e prazer, fechamento, estruturação, reterritorialização.¹⁰⁹

No que tange uma *poética do sacrifício*, a obra de Muehl evoluirá, ao longo da década de 1960, de *sacrifícios objetivos* – certa ideia de pintura e escultura como dilapidação material, como *dispêndio* – até os *sacrifícios animais* que marcarão o biênio de 1969 e 1970. Radicalmente destrutiva, a obra do artista é marcada por uma protuberante acefalia – no sentido batailleano mesmo de um sacrifício da *razão*, da *beleza* e, principalmente, da *Figura humana*. No seu conjunto de *imagens do sacrifício* e de *imagens que sacrificam*, é também do sacrifício do político que estamos falando, ou seja: o sacrifício de qualquer possibilidade afirmativa para a *performance art* na escultura social.

III

Muehl, à diferença de todos os demais acionistas, chegou combater na Segunda Guerra, conferindo às suas memórias de um *ethos de destruição* a aura de uma experiência particularmente traumática. Mas, até 1960, pelo menos, a pintura e a escultura de Muehl não refletiam esse *ethos*. Foi por ocasião de sua primeira exposição individual, naquele ano, na galeria Jung Generation, que o artista conheceu Günter Brus, e foi o jovem que criticou severamente a pintura de viés cubista do amigo. A maneira expansiva e motora com que Brus pintava impressionou Muehl, que, logo abandonou a figuração em prol daquele mesmo “excesso criativo total”.¹¹⁰ A guinada acabaria por conduzir Muehl rapidamente ao entendimento da matéria, das propriedades físicas da matéria, como ponto fulgurante de suas obras e, segundo Badura-Triska, nos primeiros anos da década, Muehl já estava convencido de que “a prontidão para destruir o existente era um pré-requisito para a criatividade e uma passagem para o novo”.¹¹¹

Voltemos ao panfleto “Die Blutorgel”, publicado ao lado de Nitsch e Frohner, em 1962. O texto assinado ali por Muehl exalta o “sadismo”, a “agressão” e a “perversão”, e avisa que seu “Aparato-M” seria “uma cadeia ininterrupta de violência e blasfêmia” e “a síntese controlada de dois tipos antissociais: o santo e o assassino sexual”.¹¹² Se não cita, como Nitsch, o *excesso* nem o *sacrifício*, Muehl discorre sobre suas ações de uma maneira que remete bastante aos dois termos, na forma de uma poética materialmente destrutiva:

emaranhar, enlaçar, enredar, enganchar, tecer, empilhar, rasgar, cortar, penetrar, bater, quebrar, perfurar, lascar, estilhaçar, esmagar, desmembrar, talhar, amputar, golpear, afivelar, forçar juntos, arremessar juntos, atirar na parede, derrubar, pisotear a escultura, martelar, atormentar, violar, torturar, estrangular, eviscerar, ceifar, empurrar pra baixo, crucificar.¹¹³

Mas, o materialismo de Muehl o levaria a seguir um caminho bem diferente de toda a carga simbólica (blasfema) com que Nitsch impregnaria suas ações. Em sua tentativa de substituir os meios tradicionais da pintura, Muehl acionaria um leque bastante heterogêneo de materiais, buscando “transformar toda a matéria do cosmo”.¹¹⁴ Cordas, plástico, óleo, salada, farinha, condimentos, ovos, soda, flores, pregos, plumas, sucos... a tudo, indistintamente, o artista

recorria em substituição à tinta. Ao mesmo tempo, eram os corpos de modelos que se tornavam o principal suporte de suas *aktionen* – a “tela” a ser coberta, embrulhada, untada, misturada, empilhada. O artista trabalharia, assim, entre os anos de 1963 e 1966, no registro de uma materialidade extrema, *baixa*, atacando a tradição pictórica, mas evitando atribuir às matérias que recorria qualquer significação. Assim, corda, plástico, óleo, salada, farinha e mesmo os corpos femininos eram explorados em suas propriedades fenomênicas, o que não anulava o desejo de um enfrentamento artístico cada vez mais escandaloso dos tabus impostos pela cultura. Por tomarem a matéria em si como fonte inesgotável de criação, recorrendo a objetos e produtos banais, de consumo útil – aqui dilapidados, isto é, arrancados de seu “valor-de-uso” – essas ações foram abrigadas por Muehl sob o conceito de “ação material” (*materialaktion*), assim formulado já no manifesto de 1964:

ação material é a pintura que se espalhou para além da superfície da imagem. O corpo humano, uma mesa posta ou um quarto se torna a superfície do quadro. O tempo é adicionado à dimensão do corpo e do espaço. [...] Cortar um pepino sobre um corpo humano não significa nada mais do que o que ocorre, não exige explicação e fala por si mesmo. O fato de que alguém vai tirar suas próprias conclusões é compreensível. Performar qualquer fato normal ante uma audiência anula a ocorrência de um propósito, transforma isso em uma ação material. Uma pessoa não é tratada na ação material como uma pessoa, mas sim como um corpo. O corpo, as coisas, não são vistas como objetos para o nosso propósito, mas têm todos os propósitos radicalmente removido deles.¹¹⁵

Assim, na série de “ações materiais” que ocuparia Muehl até 1966, o artista insistiria em “rebaixar” o corpo de suas modelos – primeiro apenas mulheres, em seguida também modelos masculinos – à mesma altura dos materiais empregados. Se, de um lado, os *monumentos sacrificiais* deste período mostram a “Figura humana” decomposta, por outro, eles revelavam o corpo escandalosamente, ressaltando sua antropomorfia. A insistência de Muehl em desumanizar o corpo, certamente, tem raízes naquela mesma tradição de ataque ao antropomorfismo que guiou a *imaginação sacrificial* de Bataille e o levou a um *baixo materialismo*. Os próprios títulos de algumas destas ações de Muehl já são nesse sentido explicativos: eles são modos particulares de *sacrificar a beleza*, rebaixando a “musa” à repugnância da matéria baixa. Daí os corpos das modelos, via de regra, aparecerem nesses *monumentos* sujos, atados, embrulhados, mergulhados numa espécie de lama ou servidos à mesa como se integrassem um banquete, ou ainda imagneticamente decapitados ou esquartejados, como num Grand Guignol.

Reproduzo abaixo, à título de exemplo, quatro destes *monumentos sacrificiais*. Preto-e-branca, clicada por Ludwig Hoffenreich, uma fotografia da inaugural “Versumpfung einer Venus”, de 1963, mostra a modelo “Babsi” sentada no chão com o corpo bastante sujo de tinta e lixo. Muehl está ao seu lado, abaixado, puxando um pano atado ao corpo da musa. O ambiente inteiro (exatamente como nas primeiras ações de Nitsch e Brus) aparece tomado pela tinta. A segunda foto, colorida, creditada a Peter Jurkowitsch, refere-se à quinta “ação material”, intitulada “Verschnürung eines weiblichen Körpers”, de 1964. Nela vemos Muehl embrulhando literalmente o corpo de uma outra modelo, não identificada, num saco plástico transparente, e amarrando o saco à altura das pernas dela com uma mangueira. A ação é feita sobre fundo preto e Muehl veste um macacão azul, de gola aberta, estereotipando a figura masculina. O corpo embrulhado está sobre uma mesa de madeira forrada de vermelho, onde também vemos restos de materiais, distintamente um pó branco, provavelmente farinha, e alguns cordões. A terceira foto, mais horripilante, referente à oitava “ação material”, intitulada “Stilleben – Aktion mit einem weiblichen Kopf und einem Schweinekopf”, de 1964. O título aponta justamente o que vemos na foto de Hoffenreich: a cabeça de Friedl Muehl, então companheira de Muehl, maquiada, ao lado de uma cabeça de porco “real”. Além das cabeças, há sobre a mesa farinha, ovos, uma laranja cortada, uma jarra de leite, algodão, flores – uma faca está cuidadosamente apoiada sobre um pão. Referente a sua vigésima-sexta “ação material”, a penúltima da série, de 1966, o *monumento sacrificial* seguinte, onde vemos que Muehl seccionou os corpos de duas modelos, Anni Brus e Ziem Schieb, utilizando para isso uma superfície branca que faz as vezes de uma mesa. Na imagem, sobre essa “mesa”, os corpos das duas modelos estão, além de “esquartejados”, literalmente servidos e nivelados a produtos alimentícios que se pode encontrar facilmente em qualquer supermercado – laranja, iogurte, bolo, ovo, geleia, pão, etc.

Vejamos.

Note-se que nestes quatro *monumentos sacrificiais* a “Figura humana” não é omitida, mas rebaixada, sufocada, decomposta, destruída – *sacrificada*. Quatro imagens de “corpos impossíveis”. O corpo sacrificante de Muehl, no entanto, só aparece nas duas primeiras imagens, sendo pressuposto nas outras duas – na terceira, particularmente, um braço que deve ser o seu ainda aparece, segurando algo como uma massa de trigo branca. Mas, o que a série revela do começo ao fim é a prodigalidade de obra acionista de Muehl. Seus vídeos e fotografias terão, afinal, o traço comum de uma materialidade *excessiva* em qualidade (tudo é ou pode ser empregado como tinta) e em quantidade (nada acaba). Bataille diria, a essa altura, talvez, “*tudo é rico* estando na medida do universo”.¹¹⁶

IV

Diferentemente de Brus e de Nitsch, para quem o sangue, “real” ou misturado, constituía um índice de horror ou de sacralidade, para Muehl, quando aparece, a referência ao sangue não será nem maior nem menor que a qualquer outro produto de consumo. Essa vala comum à qual Muehl condena todos os entes, inclusive o corpo humano, é um dado radicalmente profano de sua obra. Nada é alçado ao *sagrado*. Nada se separa da matéria *informe*. Tudo é, como na imaginação sacrificial batailleana, aplainado na exuberância ilimitada do cosmo. Nada parece querer sair “de um mundo de coisas reais”¹¹⁷, como diz Bataille a propósito do sacrifício. Nada cria ou parece criar magia – “tudo empregado como substância”¹¹⁸, afirma Muehl, já em seu segundo “Materialaktion Manifesto”, de 1965.

O texto do Festival Of Physical-Physical Naturalism, que organizou com Nitsch ainda no começo da década de 1960, é elucidativo para entendermos como essa primeira fase acionista de Muehl foi marcada pelo *sacrifício objetivo*, isto é, pelo sacrifício de objetos. Ali, diz Muehl: “[a] destruição é experimentada como positiva, como um jogo que gera energias extremas. O novo Naturalismo não conhece a tragédia, o material assume o papel de vítima. [...] Por meio do meu „auto-sacrifício“, o público será purificado de seus atos secretos sujos”.¹¹⁹ Green atribuirá essa que é uma incomum aparição do termo “sacrifício” nos escritos de Muehl à sua convivência com Nitsch, que, segundo o autor, “vestia o manto sacerdotal de

modo mais convincente”.¹²⁰ A expressão “autossacrifício”, usada por Muehl não só aqui como em textos posteriores (“eu me senti como se eu fosse Jesus. eu me sacrifiquei pela arte. eu sacrifiquei a mim mesmo pelos doentes. que artista já fez isso?”¹²¹), todavia, precisa ser encarada com desconfiança. O que vemos em seus *monumentos* muito raramente é o sacrifício do seu corpo, mas o sacrifício do *outro* – objetos destruídos, corpos humanos decompostos, depois, corpos de animais sacrificados. Muehl, como Nitsch, é aquele que sacrifica – muito raramente aparece como a *vítima*. Ele é, assim como Nitsch, um *corpo sacrificante* na arte da performance. Mas, as feridas impingidas por Muehl, ao contrário das *feridas sagradas* de Nitsch, recusam chafurdar a matéria em prol de qualquer realidade espiritual, contemplativa ou misteriosa. Toda a obra acionista de Muehl está fundada numa absoluta intransigência material, digna das noções batailleanas de *baixo materialismo* e de *heterologia*, mas sem qualquer pretensão de *produzir o sagrado*.

Já vimos que a *imaginação sacrificial* de Bataille se serve, em textos como “A Noção de Dispendio” e “A Parte Maldita”, da ideia de *potlatch* descrita por Mauss em seu “Ensaio sobre a dádiva”, para dar ao sacrifício um inusitado fundamento econômico, criticando o “princípio de utilidade” que marca as economias modernas. Para Bataille, o amor, o jogo, a festa, o luxo, a guerra, a poesia ou mesmo a arte, à maneira de um sacrifício, ensejam instantes *sagrados*, na medida em que se constituem como operações “improdutivas” e levam o homem a uma *ruína* que acaba por o extasiar. Nestas atividades, o homem “se prodigaliza e se destrói sem se dar a menor conta”, e mesmo “o mais lúcido” ignora a razão desse excesso e se vê doente. Ele, “o mais lúcido”, não é capaz de “justificar *utilitariamente* sua conduta e não lhe ocorre a ideia de que uma sociedade humana possa ter, como ele, *interesse* em perdas consideráveis”, diz Bataille, “em catástrofes que provoquem, *de acordo com necessidades definidas*, depressões tumultuosas, crises de angústia e, em última instância, um certo estado orgíaco”.¹²²

O que parece vigorar no cerne da obra de Muehl, mais do que em qualquer outro acionista, é justamente uma notável inclinação para o *dispendio*. Lembremos que o que define o sacrifício, em termos batailleanos, não é a execução da vítima, mas o dom, a dádiva – o que dá ao *potlatch* um papel paradigmático na *imaginação sacrificial* do escritor. Em “Teoria da Religião”, Bataille afirma categoricamente que “[s]acrificar não é matar, mas abandonar e dar”. Para ele, o que está em jogo no sacrifício é, sobretudo, a passagem de uma “ordem duradoura”, ou de um “mundo das coisas reais”, para a “violência de um consumo incondicional”¹²³, devoto do instante. É opondo, assim, *sacrifício* e *trabalho*, ou se

preferirmos, opondo o *excesso* e a consumação imediata a toda inclinação para o acúmulo própria das sociedades capitalistas e comunistas que Bataille funda tanto sua noção de sacrifício como de Mal. O Mal – já o vimos em relação a Nitsch – será nesse sentido tanto aquilo que se opõe e se apoia no Bem, conservando um jogo entre *transgressão* e *interdito*, como a qualidade de uma operação suntuosa, destrutiva e inútil.

Vejamos, então, mais dois *monumentos sacrificiais* que evidenciam o sacrifício como *dispêndio* na obra de Muehl. A primeira foto é da décima-nona “ação material”, intitulada “Bodybuilding”, realizada 1965. Um corpo masculino, de perfil, está envolto da cabeça aos pés em uma fita e sujo de tinta azul. A “Figura humana” tem uma cabeça de pássaro – exatamente como aquele “Homem de Lascaux” – e segura expressivamente um buquê de flores. Vemos, nessa foto colorida de Hoffenreich, o braço de Muehl dilapidar um pó vermelho sobre o modelo. Já no segundo *monumento sacrificial* que reproduzo, referente a “Stilleben mit Finger”, vigésima-oitava “ação material”, de 1966, vemos Muehl dispensar um pó branco, farinha ou sabão, na cabeça da modelo Ziem Schieb, nua. O corpo de Schieb está seccionado por uma “mesa” branca e, ao seu lado, estão servidas tintas, papeis, uma lata de alumínio e uma caixa do sabão em pó “OMO”. A foto também de Hoffenreich.

Foi logo após a viagem a Londres para a participação no Destruction in Art Symposium (DIAS) que Muehl deu início a fase mais escandalosa de sua obra acionista, passando de “ações materiais” para ações corporais coletivas (orgíacas) que buscavam estender a arte à totalidade da vida, enunciando, pela *imagem do sacrifício*, uma fusão entre arte e vida, estética e ética. Boa parte dos escândalos se devem a uma exacerbação do seu *corpo sacrificante*, cada vez mais obsceno (nudez e gestos ultrajantes em público; introdução de objetos na vagina e no ânus de seus modelos; urinação; defecação; ingestão de urina e fezes, etc.) e, sobretudo, ao intento de sacrificar animais publicamente. A essa altura, Muehl já abrigava seu trabalho sob os termos “arte direta” (*direkt art*) e “ação total” (*total aktion*), ambos desenvolvidos ao lado de Brus com a clara intenção de demarcar uma diferença em relação ao termo *happening*, internacionalmente utilizado.

Num trecho do manifesto “Materialaktion – Totalaktion”, de 1966, lemos que “dormir e acordar é ação, conversar com alguém é agir, fazer compras, roubar, ganhar dinheiro, implorar, sentar na prisão – em toda parte, ação”.¹²⁴ Lado a lado dessa *enunciação* de uma arte “direta”, vinha, portanto, a afirmação das ações “totais”, que segundo Muehl e Brus continham “a possibilidade de despir todos os artifícios e romper na realidade como ‘ação pura’, como super-ação, sem qualquer anúncio prévio”.¹²⁵ Segundo Seserko Ostrogonac, “o princípio da 'Arte Direta' era percebido como um ataque à essência da representação da imagem pela inserção literal do corpo no centro das ‘ações materiais’, como se isso proporcionasse acesso direto e não mediado ao real”.¹²⁶

Nesse sentido, de querer ir além da representação, a passagem de *sacrifícios objetivos* a *sacrifícios animais* é decisiva. Ela viria apenas no fim da década, quando, em 1969, para uma ação no Art College, em Brunswick, na Alemanha, intitulada “Oh Tannenbaum”, Muehl contratou um açougueiro para que abatesse um porco sobre o corpo nu de Waltraud Stieglitz diante de 300 pessoas, numa debochada e violenta celebração natalina. Além de ter sacrificado o animal, o artista despejou as vísceras do porco sobre o corpo nu da modelo e urinou sobre ela, ao som de “Noite Feliz” – Hans Peter Kochenrath filmou tudo. Não bastasse

ser uma *imagem do sacrifício*, essa é sem dúvida uma antológica *imagem que sacrifica*, a tirar pelo escândalo provocado pela ação.

Associações encaminharam ao parlamento alemão uma petição que contou com 18.000 assinaturas, intitulada “Human Dignity” que pedia a retratação de Muehl e de seu *Direct Art Group*. Mensagens encaminhadas ao artista diziam que ele e a modelo deveriam ter sido mortos, não o porco; acusavam-no de ser um “vilão bestial, expulso da garganta mais profunda do Inferno por Satanás em pessoa!!!”; sugeriam que fosse preso imediatamente, “para proteger a humanidade de novos criminosos sexuais”. O açougueiro foi demitido, o reitor afastado e dezenas de jornais à época publicaram matérias que repudiavam ação, com manchetes como: “Indignação em um Happening: porco abatido e mulher nua 'decorada' com sangue e tripas!”, “Pessoas nuas abateram porco e agiram como porcos”, “Exposições sádicas numa peça pré-natalina”, “Governo lamenta Happening na faculdade”, “Dignidade humana pelo ralo”, “Porco sangrou até a morte na cama”, “Isso é arte?”¹²⁷

É curioso notar que, em dezembro de 1964, em Viena, o *corpo sacrificante* de Muehl já havia realizado uma ação sob o mesmo nome, “Oh Tannenbaum”, utilizando na ocasião uma árvore de Natal misturada a ovos, tomates, óleo, geleia, farinha, e dois corpos nus – um feminino e um masculino. Profanada, usurpada em sua sacralidade, a árvore símbolo do rito que celebra o nascimento de Cristo era já ali rebaixada a um objeto qualquer de consumo. O evento levado a cabo na Alemanha anos depois demonstraria claramente a estratégia de aproximação do “real” na forma de uma “arte direta”, podemos dizer, *estésica*. A ação de urinar sobre o corpo da modelo, feita em 1969, por exemplo, aparecia já no esquema de Muehl de 1964 como “B urina com uma pistola d’água sobre a árvore de Natal”.¹²⁸ Na ação em Brunswick, no entanto, foi o próprio Muehl quem urinou sobre uma mulher nua e o porco “real”.

No entanto, assim como em sua fase *objetiva*, o artista produzia ali uma *imagem do sacrifício*, e uma notória *imagem sacrificante*, sem qualquer remissão ao *sagrado*. Não houve ritual senão o deboche. A árvore de Natal e a canção natalina, que poderiam inspirar uma ordem mística ou contemplativa, exerceram neste *happening* uma função estritamente profana – são, antes de tudo, clichês do capitalismo de consumo. Anos depois, já em outubro de 1974, Muehl avaliará:

eu tive meus primeiros grandes sentimentos de desconforto em 1968. eu fui salvo pelo clamor dos cidadãos de brunswick quando eu abati um porco em uma cama como uma celebração natalina ao som de "silente nitght". eu não tinha dúvidas de que eu tinha abatido o porco em outras pessoas. mais tarde eu percebi que era meu próprio porco. foi minha própria mãe que eu permiti ser abatida ao som natalino.¹²⁹

O *baixo materialismo* de Muehl, à semelhança do de Bataille, se esbalda na matéria repugnante para conjugar *atração* e *repulsa*. Em outra ação, realizada em setembro de 1968, em Munique, intitulada “Pissaktion”, o *corpo sacrificante* de Muehl urinou na boca de Anastas (Josef Kainz). Já o primeiro movimento de outro *monumento sacrificial* do artista, o filme “Scheißkerl”, de 1969, mostra Hanel Koeck vestida em trajes sensuais, comendo um bolo à mesa e, em seguida, vemos em *close* sua barriga estufar e o corpete abrir. De quatro, Koeck defeca na boca de Muehl, que parece resistir inicialmente à ingestão das fezes, mas em seguida cede ao prazer da coprofagia. No filme “Manopsychotisches Ballett”, por sua vez, feito a partir da ação coletiva realizada em novembro de 1970, em Cologne, na Alemanha, vemos o já denominado *Manopsychotic Institute* degolar galinhas durante a encenação de uma orgia. Muehl aparece no último *take* do *monumento sacrificial* de Jörg Siebert rindo e defecando sobre a placa “FIM” – seu ânus em *close* para a câmera, algo muito parecido com aquele *close* no ânus de Brus, que vimos no *monumento* “20. September”. No mês seguinte, a ovelha que Muehl sacrificaria na ação intitulada “Advent! Advent”, em Bremen, foi roubada, segundo o artista, por um “psicopata”.¹³⁰ O mesmo se deu com o ganso que seria abatido em Amsterdam, no Wet Dream Festival de 1970, e com a galinha que o grupo sacrificaria em sua ação no 1st International Underground Film Festival, em Londres, em 1971. Para todos esses exemplos, valeria a afirmação pessoal de Bataille: “[p]osso me dizer que a repugnância, que o horror, é o princípio do meu desejo; e que seu objeto, por abrir em mim um vazio tão profundo quanto a morte, move esse desejo que nasceu justamente do seu contrário que é o horror”.¹³¹

O fato do *sacrifício animal* ser concomitante ao emprego de urina e de fezes na obra acionista de Muehl coloca o abate na perspectiva mais ampla de uma *poética do sacrifício* sob a égide do *excesso*. Quer dizer, o que está em jogo para Muehl, ou nos *monumentos sacrificiais* produzidos pelo artista, é sempre a implementação de um “corpo estranho” (*corps étranger*), um corpo outro, *escatológico*, corpo que rouba todo o “valor-de-uso” de objetos e animais para produzir *imagens do sacrifício* e *imagens que sacrificam*, como as do filme “Oh! Sensibility!”, de Hermann Jauk, feito em Viena no verão de 1970. “Oh! Sensibility!” é um notável *monumento sacrificial*. Nele, vemos Muehl, Mica Most, Elke (“Romilla”) Doll, Hebert Stumpf e outros quatro atores¹³² encenando uma orgia e, em meio a eles, um ganso vivo.

O que reproduzo a seguir são três imagens referentes a essa ação, fotografias preto-e-brancos creditadas a Hoffenreich. Na primeira, vemos o corpo de Doll (ou de Most) e o de um dos

homens enroscados – o ganso vivo está encobrendo parte do rosto do homem, que segura firmemente sua pata. A dupla parece travar uma luta contra o animal, ao mesmo tempo em que, nus e um por cima do outro, revelam algo de um coito, ratificado pela expressão de êxtase ou dor da modelo no chão. A segunda imagem é de Doll (ou de Most) na cama com o ganso. Segurando a ave pela asa e acima da sua cabeça, a modelo encena com o ganso um beijo cinematográfico para a lente de Hoffenreich. Há, nessa imagem de aspiração erótica, uma referência clara ao mito de “Leda e o Cisne”, um tema secular da arte ocidental, retratado por artistas como Michelangelo, da Vinci e Cezanne.¹³³ O tema, vale dizer, já havia sido parodiado por Muehl numa “ação material” de 1964, para a câmera de Kurt Kren, utilizando ainda uma ave artificial. Se naquela ocasião a presença viva da musa era rebaixada a plumas e plástico, neste *monumento sacrificial* de 1970 o que vemos é já a presença viva da musa e do ganso. No entanto, o erotismo que a imagem inspira não passa de um preâmbulo para o horror do último *monumento* que reproduzo, e que encerra a narrativa do sacrifício de “Oh!Sensibility”. Neste, vemos a *imagem do corpo sacrificante* de Muehl, seu rosto sujo e seu peito respingado do sangue “real” da ave, degolada por um dos modelos, no ápice “orgia”. Vejamos.

2/14 olivier

2/14
Ov...

VI

Esta última *imagem do sacrifício*, uma *imagem que sacrifica*, parece muito com uma fotografia de Pierre Verger de um ritual de um “sacrifício de um galo”, numa cerimônia vodu, reproduzida por Bataille na páginas de “O Erotismo”. Frente a esta, no entanto, encaramos um homem extasiado pelo sangue da ave sendo derramado sobre sua cabeça e seu rosto, ao passo que no *monumento sacrificial* produzido por Muehl, além de não estarmos, obviamente, diante de um ritual religioso de sacrifício, estamos diante da *imagem de um corpo sacrificante* que não aspira, para uma *imaginação sacrificial e erótica* como a de Bataille, nada de *sagrado*, nada de *erótico*.

Assim, o outro lado dessa *poética do sacrifício* não é, como em Nitsch, o erotismo, mas um hedonismo radical, uma espécie de tirania do *princípio do prazer*, ou certa encenação de um prazer sexual irrefreável que lembra aquela de Simone, a personagem de *História do Olho*. Esse hedonismo, por certo, faz frente a uma concepção de arte como sublimação do desejo e negociação entre o eu e a realidade, dando a Muehl, no bojo do Acionismo de Viena, uma posição bastante particular. “A ação material promete os prazeres diretos da mesa. A ação material sacia”¹³⁴, diz o artista em 1967. Deste prisma, as obras de Muehl e Brus tomam caminhos opostos: Muehl pende para o sadismo – vide, por exemplo, o uso recorrente de cintos com os quais chicoteava, em tom de brincadeira, seus modelos e de um rolo de massa que o artista costumava penetrar no ânus ou na vagina dos corpos – enquanto Brus, como vimos, recorre em suas “análises corporais” a estratégias de autossacrifício que me fizeram aproximá-lo à *imagem do corpo sacrificado* da “arte corporal”. No *corpo sacrificante* de Muehl, ao contrário, a “arte direta” e as “ações totais” perfazem um jogo perverso e orgíaco, e ao passo que migram do *sacrifício de objetos* para o *sacrifício de animais*, buscam uma *excessiva* aproximação do “real”.

“Oh! Sensibility!”, nesse sentido, conjuga crime e coito, encenando a “convulsão erótica” que nos arrancaria de nossa condição *descontínua* (individual) pela contemplação da morte ou pela violenta presença do outro. Ante o crime (no caso, o sacrifício do ganso) e o coito (no caso, a orgia encenada) estaríamos impelidos à angústia da *continuidade do ser*, tal como no erotismo. No entanto, essa é uma operação, para Bataille, da ordem do *sagrado*, ao por o ser

do homem em questão e mobilizar nele uma *experiência interior*. Dando vazão a forças *excessivas* da natureza (por Muehl reduzidas a baixas funções do corpo como comer, copular, urinar e defecar); fingindo estar alheio ao *interdito*, no entanto, o *corpo sacrificante* de Muehl encerra um materialismo sem saída, ficando, para uma *imaginação* como a de Bataille, muito mais próximo da *aberração* do que do *erotismo*.

A via da decadência, em que o erotismo é lançado à vala comum, é preferível à neutralidade que teria a atividade sexual conforme à razão, não dilacerando mais nada. Se o interdito deixa de atuar, se não cremos mais no interdito, a transgressão é impossível, mas um sentimento de transgressão é mantido, se preciso, na aberração.¹³⁵

O que quero dizer é que Muehl interrompe, de propósito, o circuito que, nas teorias do sacrifício – inclusive na *heterologia* batailleana – ligaria o *dispêndio* ao *sagrado*. A dilapidação de coisas, num primeiro momento, e de animais num segundo, terão em Muehl sempre uma função catártica, estritamente social e psicológica, de base reichiana. Assim como, para Bataille, “a incompreensão da santidade da transgressão para o cristianismo um fundamento”, parece que a negação do *interdito* é, para Muehl, uma máxima. Se a *transgressão* fosse o motor da obra do artista, não seria possível, à luz de Bataille, pensá-la fora da ordem racional (leia-se utilitária) que a limita. Por isso, se temos Bataille em mente, veremos nos *sacrifícios animais* perpetrados em ações como “Oh Tannenbaum” e “Oh! Sensibility” uma ingênua tentativa de retorno à “sexualidade sem vergonha”, animal, *natural*.

Diferentemente de Nitsch, por exemplo, para quem o cordeiro crucificado e o “sangue” constituem um cristianismo às avessas, os *monumentos sacrificiais* de Muehl parecem insistir em permanecer na carne, esse *excesso* em nós “que se opõe à lei da decência”.¹³⁶ Tudo em Muehl vive na imanência dos corpos e dos materiais. Estamos diante de Bataille menos Bataille. Noutras palavras, Muehl nos obriga a limpar a Teoria da Religião da Teoria do Gasto – tarefa, de fato, impossível –, e ficar apenas com “a liberação dos órgãos pletóticos” própria do erotismo, mas sem o movimento “religioso” que lhe é inerente, aquele que coloca “a vida interior”¹³⁷ do homem em questão. A rigor, estamos com Muehl sempre diante de um sátiro, nunca diante de um “sacerdote” como Nitsch. Sátiros são, nesta breve definição de Simon Goldhill, seres que “perturbam, vagando na perigosa fronteira que divide o humano e o bestial”.¹³⁸

A foto abaixo mostra Muehl em seu apartamento em Viena, provavelmente em 1970. O fotógrafo é desconhecido. Se comparada àquela imagem de um chimpanzé vestido de mulher reproduzida por Bataille nas páginas da revista *Documents* no final dos anos 1920, as duas imagens se cruzam e se igualam na figura de uma *besta*: naquela, o animal foi “elevado” à condição humana, posando “civilizadamente” de roupa e segurando uma cesta de piquenique. Não pôde camuflar, no entanto, sua condição animalesca. Na imagem de Muehl, a “Figura humana” do artista que posa debilmente, de sutiã e cinta-liga. *Em nome da besta*, o artista contorce seus punhos, vira sua cabeça, estica seu rosto, arqueia suas pernas – os olhos estão fechados e o pênis exposto.

G-EIN
SCHAFT
GESELL-
TEN-DASS
WAS
HTE !!

2/14
O'Connor

VII

Há, finalmente, em Otto Muehl, a tentativa de constituir uma experiência artística vital, fundada apenas na *transgressão* dos valores civilizatórios, como é possível entrever em declarações como “eu sou pelo deboche, por desmitologizar a sexualidade. relações sexuais não como um sacramento que sustenta o estado, mas como uma função puramente corpórea”.¹³⁹ No âmbito destas *poéticas do sacrifício*, os *monumentos sacrificiais* de Muehl expressam no volume máximo a ideia do sacrifício como *excesso*, inclusive invertendo a usual associação entre sacrifício e morte (dor, sangue, automutilação, etc.). Nesse sentido, a posição de Muehl é duplamente afastada da *body art* e da *art corporel* dos anos de 1970: primeiro, porque na base do seu pensamento, como vimos, está a visão de uma arte *destrutiva*, que não toma o próprio corpo como objeto desta destruição, mas um corpo outro (um objeto, um animal ou uma “Figura humana”). Nesse sentido, seu corpo é a *imagem de seu corpo sacrificante*. Depois, porque Muehl engendrou um tipo de hedonismo na afirmação de um prazer inesgotável e polimorfo, *satírico*, afastado da “arte corporal” enquanto *prática de martírio*.

Os *monumentos sacrificiais* de Muehl, suas *imagens do sacrifício* e suas *imagens que sacrificam*, enunciam a soberania do corpo e da matéria, e não admitem submissão a qualquer projeto que não seja o projeto do próprio corpo material, entendido como território de um prazer sádico e ilimitado. Ao invés de uma “articulação” entre Arte e Revolução, Muehl preferirá exercer o papel de um “espelho” da hipocrisia e do moralismo que contamina a ambos, “para mostrar as verdades”¹⁴⁰, mas se ausentando de qualquer tarefa militante. Sendo possível encará-los assim, tão alheios ao *sagrado* quanto alheios ao *político*, os *monumentos sacrificiais* de Muehl podem ser entendidos enfim sob o signo do gasto. À luz da “economia geral” de Bataille e de uma existência geral, onde “tudo é rico”, o que Muehl e os seus fazem não é mais que evocar as forças violentas que levam o homem a um movimento de perda. Foi nesse sentido que afirmei, inicialmente, ser a obra de Muehl atravessada por um profundo sentimento de catástrofe e de *ruína*. Tudo nela é dilapidação. Sob esse aspecto, Muehl é o sujeito batailleano *par excellence*, aquele que, fadado ao *excesso*, colhe a *ruína*. “A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm o sentido do desperdício ilimitado a

que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que próprio a cada ser.”¹⁴¹, diz Bataille.

Em 1972, Muehl se retira do mundo instituído da arte e funda em Friedrichshof, próximo a Viena, a *A. A. Commune* – uma comunidade para o exercício livre da sexualidade e da criatividade. A comunidade chegou a contar em meados dos anos 1970 com 700 jovens de diversas partes do mundo, se constituindo como uma tentativa radical de refundação da cultura sobre novas bases, reichianas e anarquistas – propriedade comunal, amor livre, abolição da família nuclear, economia autossustentável, etc.¹⁴² A fotografia abaixo, que escolho para encerrar esta tese, foi tirada em Friedrichshof, por um fotógrafo desconhecido. Não há nada de sacrifício nela, tampouco de erotismo. Trata-se apenas de uma imagem, preto-e-branca, e nela vemos Muehl, este *sátiro*, saltando em primeiro plano, o braço erguido, a língua estirada.

Vejamos.

NOTAS DO CAPÍTULO 4

¹ “ce n'est pas la apologie des faits horribles. Ce n'est pas un appel à leur retour. Mais dans l'impasse inexplicable où nous nous mouvons, en un sens, en vain ces moments d'éclats [...] portent en eux dans l'instant du ravissement toute la vérité de l'émotion (BATAILLE, Georges. L'art, exercice de cruauté. In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo XI, p. 480–486. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 485.)

² “Cette extraordinaire caverne ne peut cesser de renverser qui la découvre: elle ne cessera jamais de répondre à cette attente de miracle, qui est, dans l'art ou dans la passion, l'aspiration la plus profonde de la vie.” (BATAILLE, Georges. *L'art ou la naissance de l'art*. In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo IX, p. 7-101. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 15 e 16.)

³ “... un instant sacré, dépassant le temps profane, où les interdits assurent la possibilité de la vie.” (Ibid., p. 42.)

⁴ “La naissance de l'art doit elle-même être rapportée à l'existence préalable de l'outillage. Non seulement, l'art supposait la possession d'outils et l'habileté acquise en les fabriquant, ou en les maniant, mais il a, par rapport à l'activité utilitaire, la valeur d'une opposition: c'est une protestation contre un monde qui existait, mais sans lequel la protestation elle-même n'aurait pu prendre corps. Ce que l'art est tout d'abord, et ce qu'il demeure avant tout, est un jeu. Tandis que l'outillage est le principe du travail.” (Ibid., p. 28.)

⁵ “...c'est à l'origine, le premier signe *sensible* qui nous soit parvenu de l'homme et de l'art.” (Ibid. p. 11.)

⁶ “...un plaisir, un plaisir fort, mais un plaisir qui est en jeu.” (BATAILLE, L'art, exercice de cruauté, p. 480.)

⁷ “...ouvert à la représentation de ce qui réprime.” (Ibid., p. 481.)

⁸ “Ce paradoxe de la fête, que au sens le plus général est le paradoxe de l'émotion, mais au sens le plus aigu le paradoxe du sacrifice...” (Ibid., loc. cit.)

⁹ “destruction, feu de la Saint-Jean des objets” (Ibid., loc.cit.) [Nota: traduzi, com base numa tradução do inglês, “feu de la Saint-Jean” por “Apocalypse”] (Cf. BATAILLE, Georges. *The cruel exercise of art*, **BLAM!**, New York, v. 1, n. 1, s/p, *Necro Enema Amalgamated*, 1993.)

¹⁰ “la peinture moderne prolonge en ce sens l'obsession multipliée de l'image sacrificielle dont les destructions de l'objets opérées par elle répondent d'une manière déjà à demi consciente à la fonction durable des religions” (Ibid., p. 482.)

¹¹ S'il ne nous convie pas, cruel, à mourir dans le ravissement, du moins a-t-il la vertu de vouer un moment de notre bonheur à l'égalité avec la mort. (Ibid., 486.)

¹² “L'image du sacrifice s'impose si nécessairement à la réflexion qu'ayant dépassé le temps où l'art était le divertissement, où seule la religion répondait au souci d'entre dans le fond des choses, nous apercevons que la peinture moderne a cessé de nous proposer des images indifférentes, et simplement belles, qu'elle a le souci sur la toile de faire “transparente” le monde. [...] D'une façon fondamentale, ce que sur la toile où il assemble les images, le peintre surréaliste désire de tous ses yeux regarder, ne diffère pas de ce que, de tous ses yeux, venait voir la foule aztèque au pied des pyramides où l'on arrachait le cœur des victimes.” (Ibid., p. 482.)

¹³ “Ainsi, en ce qui concerne le supplice chinois, la coexistence de deux tats, de la jouissance et de la douleur dans l'image comme dans la dramatisation «contagieuse» qu'il faut réaliser pour en ressentir les effets, doit aboutir, pour Bataille, à ce qu'il nomme la “sensibilité souveraine”. Cette sensibilité existe au moment de la contemplation de l'image, conduisant à un tat qui n'est subordonné à aucun ordre extérieur, aucun but, aucune finalité. C'est l'inverse d'une catharsis ou d'une extase mystique qui vise le salut.” (PAGEARD, Camille. Georges Bataille et l'observation de la douleur comme “renversement”: l'exemple du supplice chinois. In: BAUDOUIN, Sébastien; BRICAULT, Céline; HADEH, Maya. **Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIXe et XXe siècles**, p. 138-149, Université Blaise Pascal, Centre de recherche sur les littératures et la sociopoétique, 2007, p. 148.)

¹⁴ “...war machine against received ideas” (LEIRIS apud BILES, Jeremy; BRINTNALL, Kent. L (ed.). **Negative Ecstasies: Georges Bataille and the Study of Religion**. New York: Fordham University Press, 2015, p. 3.)

¹⁵ HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível, **ALEA**, v. 15, n. 2, p. 279-302, Rio de Janeiro, jul-dez 2013, p. 282.

¹⁶ Ibid., loc. cit..

¹⁷ Ibid., p. 283.

¹⁸ Ibid., p. 284.

¹⁹ BATAILLE apud HOLLIER, 2013, p. 289.

²⁰ HOLLIER, 2013, p. 290.

²¹ “...“archaeology to exorbitant use” (MILLER, C.F.B. Archaeology. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon (ed.). **Undercovered Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**, p. 42 – 50, Cambridge: MIT Press, 2006, p. 48.)

²² MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 227.

²³ “...antrophomorphic but incomplete” (BILES, Jeremy. **Ecce Moonstrum: Georges Bataille and sacrifice of form**. New York: Fordham University, 2007, p. 1.)

²⁴ “...terror and hilarity” (Ibid., p. 2.)

²⁵ BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; MASSON, André. A Conjuração Sagrada. In: _____ (ed.). **Acéphale: religião, sociologia, filosofia**, Tradução de Fernando Scheibe, n 1, s/p, Cultura e Barbárie, Florianópolis, 2013.

²⁶ “...anguish and joy” (BILES, op. cit., p. 3.)

²⁷ “J”arrivais ainsi à des r ductions qui taient extrêmement simples et géométric mais en même temps monstrueusement comiques (BATAILLE, Georges. Le Jésusve. In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo II, p. 13-20. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 15.)

²⁸ BATAILLE, Georges. L’anus solaire. In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo I, p. 81 – 86. Paris: Gallimard, 1970-1988.

²⁹ “Un soulier abandonn , une dent gât e , un nez trop court, le cuisinier crachant dans la nourriture de ses maîtres sont à l’amour ce que le pavillon est à la nationalité. / Un parapluie, une sexagénnaire, un séminariste, l’odeur des oeufs pourris, les yeux crevés des juges sont les racines par lesquelles l’amour se nourrit. / Un chien dévorant l’estomac d’une oie, une femme ivre qui vomit, un comptable qui sanglote, un pot à moutarde repr sen tent la confusion qui sert à l’amour de v h icule” (Ibid, p. 82.)

³⁰ “La mer se branle continuellement” (Ibid. p. 84.)

³¹ “...les êtres humains, bien qu’ils soient phalloïdes, comme les arbres...” (Ibid., p. 85.)

³² O termo, como se sabe, uma invenção do escritor, que reúne numa única palavra “Jesus” (*Jésus*) e “Vesúvio” (*Vésuve*), o vulcão.

³³ “Couch dans un lit auprès d’une fille qu’il aime, il oublie qu’il ne sait pas pourquoi il est lui au lieu d’être le corps qu’il touche” (Ibid., p. 82.)

³⁴ HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writings of Georges Bataille**. Traduzido para o inglês por Betsy Wing. Londres: MIT Press, 1993, p. 115.

³⁵ “...de telle sorte qu’on en dispose librement, comme d’une bête de somme, à des fins qui ne sont plus les siennes”. (BATAILLE, Georges. L’œil pineal (I). In: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo II, p. 21-35. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 23.)

³⁶ “...ce que l’informe univers a accompli en produisant l’homme plutôt qu’autre chose, comment il a t amen à cette production inutile et par quels moyens il a fait de cette créature quelque chose de tout autre que le rest”. (Ibid., p. 21.)

³⁷ “Scientific anthropology expressed the erection of man. The mythological anthropology that Bataille wanted to develop with the pineal eye made him lose his head, lose science” (HOLLIER, 1993, p. 120.)

³⁸ “...est situ au milieu et au sommet du crâne et qui, pour le contempler dans une solitude sinistre, s’ouvre sur le soleil incandescent, n’est pas un produit de l’entendement, mais bien une existence imm d iate...” (BATAILLE, L’œil pineal (I), p. 25.)

³⁹ “...il s’ouvre et s’aveugle comme une consommation ou comme une fièvre qui mange l’être ou plus exactement la tête, et il joue ainsi le rôle de l’incendie dans une maison.” (Ibid., loc. cit.)

⁴⁰ “*friandise cannibale*” / “*l’o l l o ns n*” (BATAILLE, Georges. Oeil: _____. **Oeuvres Complètes**, tomo I, p. 188, Paris: Gallimard, 1970-1988.)

⁴¹ BATCHELOR, David; Fer, Briony; e Wood, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 204.

⁴² “...the black surrealist of catastrophe” (WALDBERG apud RICHARDSON, Michael (ed.). Introduction. In: BATAILLE, Georges. **The Absence of Myth: Writings on Surrealism**, p. 1 – 27, Londres: Verso, 1994, p. 6.)

⁴³ “Aquel que durante las horas del día pasea sus cuidadosos dedos de bibliotecario sobre antiguos y a menudo seductores manuscritos, se atiborra por la noche de las inmundicias” (BRETON, Andr. Segundo Manifesto Surrealista. In: PELLEGRINI, Aldo (ed.). **Manifestos del Surrealismo**. Tradução para o espanhol de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Augonauta, 2001, p. 151.)

⁴⁴ “...a representative of that unspeakable species, the animal with a great mop of hair and sputtering head: the castrated lion” (BATAILLE, Georges. The castrated lion. In: _____, 1994, p. 28 – 29.)

⁴⁵ “...considerar en el mundo sino lo más vil, lo más desalentador y lo más corrompido” (BRETON apud PELLEGRINI, op. cit., p. 147.)

⁴⁶ “...a la história doctrinaria del materialismo” (MACHEREY, Pierra. Georges Bataille y la inversión materialista. In: _____. **¿En qué piensa la literatura?** Bogotá: Siglo del Hombre, 2003, p. 141-164.)

⁴⁷ “...valeurs sup r ieures et th r es” (BATAILLE, Georges. “La „vieille taupe” et le préfixe sur dans les mots surhomme et surr a list”. In: _____, **Oeuvres Complètes**, tomo II, p. 93 – 109. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 103.)

⁴⁸ “...renoncement à toutes les valeurs morales associ es à la sup r iorit de classe” / “Nietzsche tait condamner par les circonstances à concevoir sa rupture avec l’id o logie conformiste ainsi qu’une aventure icarienne”. (Ibid., p. 99.)

⁴⁹ “voûte c leste icarienne” (Ibid., p. 107.)

⁵⁰ “Toute l’existence, *purement littéraire*, de M. Breton le détourne de ce qui se produit autour de lui d’v nements mesquins, sinistres ou plats, de ce qui constitue une d c omposition r e lle d’un monde immense” (Ibid., p. 105.) [grifos do autor]

⁵¹ “...creuse des galeries dans un sol d c ompos et r p ugnant” / “...le bec crochu et tranchant” / “...s”lè ve dans les r g ions radieuses du ciel solaire” (Ibid., p. 96.)

⁵² “...de s’en remettre aux r g ions sup r ieures de l’esprit”. (Ibid., p. 106.)

⁵³ “...al señor Bataille le gustan las moscas. A nosotros [...] preferimos la mitra [...] de puro lino en cuya parte anterior se fijaba una lámina de oro”. (BRETON apud PELLEGRINI, op. cit., p. 150.)

⁵⁴ LAUTRÉAMONT apud MORAES, 2002, p. 40.

⁵⁵ MORAES, op. cit., p. 48.

⁵⁶ Ibid., p. 49.

⁵⁷ BATAILLE, L’anus solaire, p. 81.)

⁵⁸ “...“like day and night, like conscious and unconscious” (ALEXANDRIAN, Sarane. **Le Surréalisme et le revê**. Paris: Gallimard, 1974, p. 456.)

⁵⁹ BATAILLE, Georges. “Bouche”. In: _____, **Oeuvres Complètes**, tomo I, p., 237-238. Paris: Gallimard, 1970-1988.

⁶⁰ “...insignifiante, incapable d’attirer l’attention (Ibid., p. 237.)

⁶¹ “Il est facile d’observer à ce sujet que l’individu bouleversé relève la tête en tendant de le cou fr n tiquement, en sorte que la bouche vient se placer dans le prolongement de la colonne vertébrale, c’est-à-dire dans la position qu’elle occupe normalement dans la constitution animale.” (Ibid., loc. cit.)

⁶² “...l’aspect magistral de la face bouche close, belle comme un coffre-fort”. (Ibid., p. 238.)

⁶³ “Le gros orteil est la partie la plus humaine du corps humaine” (BATAILLE, Georges. “Le gros orteil”. In: _____, **Oeuvres Complètes**, tomo I, p., 200 – 204. Paris: Gallimard, 1970-1988.)

⁶⁴ “Bien qu’à l’intérieur du corps le sang ruisselle en gale quantité de haut en bas et de bas en haut, le parti est pris pour ce qui s’élève et la vie humaine est erronément regardée comme une élévation. La division de l’univers en enfer souterrain et en ciel parfaitement pur est une conception indélébile, la boue et les ténèbres étant les principes du mal comme la lumière et l’espace céleste sont les principes du bien: les pieds dans la boue mais la tête à peu près dans la lumière, les hommes imaginent obstinément un flux qui les élèverait sans retour dans l’espace pur. La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu’il s’agit d’un mouvement de va-et-vient de l’ordure à l’idéal et de l’idéal à l’ordure, rage qu’il est facile de passer sur un organe aussi *bas* qu’un pied.” (Ibid., p. 200-201)

⁶⁵ “les actions habiles et les caracteres fermes” / “l’habitude et la basse idiotie” (Ibid., p. 202.)

⁶⁶ “lubies et des effrois”. (Ibid., p. loc. cit.)

⁶⁷ “Es absolutamente cierto que la rosa privada de sus pétalos permanece siendo la rosa...” (BRETON apud PELLEGRINI, op. cit., p. 152.)

⁶⁸ “...une touffe d’aspect sordide” (BATAILLE, Georges. “Le langage des fleurs”. In: _____, **Oeuvres Complètes**, tomo I, p., 173 – 178. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 176.)

⁶⁹ “...inexprimable *présence réelle*” (Ibid., p. 173.)

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

⁷¹ “Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots.” (BATAILLE, Georges. “Informe”. In: _____, **Oeuvres Complètes**, tomo I, p., 217. Paris: Gallimard, 1970-1988.)

⁷² DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 28.

⁷³ “Ainsi informe n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à classer, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme”. (BATAILLE, “Informe”, p. 217.)

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 29. [grifos do autor]

⁷⁵ Ibid, p. 50.

⁷⁶ Ibid, p. 30.

⁷⁷ Ibid, p. 63.

⁷⁸ Ibid, p. 39 e 48.

⁷⁹ Ibid, p. 52.

⁸⁰ Ibid, p. 51.

⁸¹ Ibid, p. 138.

⁸² Ibid, p. 53.

⁸³ BATAILLE, Georges. **O Culpado**: seguido de Aleluia. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 85.

⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 148.

⁸⁵ Ibid., p. 149-150.

⁸⁶ Ibid. p. 87.

⁸⁷ Ibid., p. 85.

⁸⁸ “...des lieux où le sang coule”. (BATAILLE, Georges. “Abattoir”. In: _____. **Oeuvres Completes**, tomo I, p. 205. Paris: Gallimard, 1970-1988.)

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 81 e 83.

⁹⁰ Ibid., p. 156.

⁹¹ Ibid., p. 90.

⁹² Ibid., p. 173.

⁹³ “À partir de cette violence - je ne puis encore, aujourd’hui, m’en propose une autre plus folle, plus affreuse - je fus si renversé que j’accadai à l’extase.” (BATAILLE, Georges. Les larmes d’Eros. In: _____. **Oeuvres Completes**, tomo X, p. 573 – 627. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 627.)

⁹⁴ Cf. HOLLIER, 1993.

⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 75.

⁹⁶ Ibid., p. 199.

⁹⁷ “...la question de l’essence des choses”. (BATAILLE, Georges. “Matérialisme”. In: _____. **Oeuvres Completes**, tomo I, p. 179-180. Paris: Gallimard, 1970-1988, p. 179.)

⁹⁸ “...useless animals on land, sea and in the air will be eliminated” / “forests made of plastic” / “this will put an end in the deplorable customs of mountain climbing and and skiing” / ZOCK will remove the race problem by very simple means: 1. general prohibition of sexual intercourse between people of the same color. 2. ZOCK

women will be sent on pregnancy safaris to countries with people of a diferente color.” (MUEHL, Otto. *Zock Manifesto*. In: GREEN, Malcolm (ed.). **Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists**. London: Atlas Press, 1999, p. 99 – 101.)

⁹⁹ “ZOCK will destroy without exception all institutions that are more than one minute old” / “everything connected with teaching and education will be annihilated. all schools and universities. all books (the national library will be blown up), all art works and all musical instruments will be annihilated” / “ZOCK means: serve yourself. ZOCK means an uninterrupted orgy” (Ibid., loc.cit.)

¹⁰⁰ Referência ao texto de Walter Benjamin. (Cf. BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento: sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 97 – 98.)

¹⁰¹ Green explica que Muehl e o escritor Oswald Wiener começam a empregar sistematicamente o termo “gnomo de jardim” (em alemão, *Wichtel*) em meados da década de 1960, em tom de escárnio, para se referir aos hábitos da pequena-burguesia vienense. (GREEN, 1999. p. 260, nota 44.)

¹⁰² “[I] have no scruples, i have no problem in jumping from one ideological level to the next, even when the systems are morally and artistically in oposition” (MUEHL apud GREEN, op. cit., p. 112.)

¹⁰³ “Muehl’s desecrating actions are orgiastic attempts to liberate the modern subject from social control and alienation. He propounds an actionist therapy, beyond language, that is to be both cathartic and indicative of the possibilities of experiencing the body – both social and individual – in radically altered and potentially revolutionary situations.” (NOVERO, Cecilia. *Painful Painting and Brutal Ecstasy: The Material Actions of Günter Brus and Otto Muehl*. **Seminar: A Journal of Germanic Studies**, Toronto, v. 43, n. 4, p. 453 – 468, nov. 2007, p. 458-459.)

¹⁰⁴ “...the state of upheaval within the arts and the left-wing student movement” (KANDUTSCHE. Kazuo. *The event Kunst und Revolution*. In: BADURA-TRISKA, Eva; KLOCKER, Hubert. **Vienna Actionism: art and upheaval in 1960’s Vienna**, p. 184 – 185. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000, p. 184.)

¹⁰⁵ “anarchic molecular performance forms” / “to attack and caricaturize the function of language and communication in conventional political context” / “a hermetic gesture of patriarchal elucidation than a serious intention of cooperation” / “temporary wild process of politicization” (RAUNIG, Gerald. “Art and Revolution”, 1968. In _____. **Art and Revolution: Viennese Actionism and the Negative Concatenation Transversal Activism in the Long Twentieth Century**. Tradução para o inglês de Aileen Derieg, p. 187 – 202. Los Angeles: Semiotext(e), 2007, passim.)

¹⁰⁶ “In this process chaos and the destruction of the bourgeois society (in Muehl’s terminology at that time, “the society of gnomes”) were propagated, partly as a fundamentally critical attack on the state, society and revolutionary groups, but partly also with the means of the over-affirmation, radical escalation *and* exaggeration of reactionary positions.” (Ibid., p. 193.) [grifo do autor]

¹⁰⁷ Cf. SILVA, Priscila Ramos. *Os Acionistas Vienenses: revolucionários ou perversos? IV Encontro de História da Arte*, IFCH/UNICAM, 2008.

¹⁰⁸ “no leftist, but an anal-fascist”. (BRODER apud KASTNER, Jens. *Artistic Internationalism and Institutional Critique*. Tradução para o inglês de Aileen Derieg, 2006. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/0106/kastner/en> Acesso em 02/02/2019

¹⁰⁹ “Particularly where strategies of representing all kinds of tabooed processes mobilize the forces of order both from the right and from the revolutionaries, thereby activating not only the media scandalization of the right, but also tumultuous protests from the left, this is where the practice of the Actionists appears in its most importante political function, as a productive attack on the weaknesses of the (radical) left-wing as well: lack of humor and pleasure, closure, structuralization, reterritorialization.” (RAUNIG, op. cit., p. 196.)

¹¹⁰ “total creative excess” (MUEHL apud BADURA-TRISKA, Eva. *The Expansion of painting: from panel panting to action*. In: BADURA-TRISKA, Eva; KLOCKER, Hubert. **Vienna Actionism: art and upheaval in 1960’s Vienna**, p. 31 – 95. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2012, p. 69.)

¹¹¹ “...readiness to destroy the existing was a prerequisite for creativity and a breakthrough to the new...” (BADURA-TRISKA, 2012, p. 69.)

¹¹² M-ing is an unbroken chain of violence and blasphemy” / “The M is the controlled synthesis of two asocial types: saint and the sexual murderer.” (MUEHL, Otto. *The Blood Organ: The M-Apparatus*. In: GREEN, 1999, p. 79 – 80.)

¹¹³ “Tangling, ensnaring, ensnarling, hooking, weaving, piling up, tearing apart, slashing open, perforating, knocking in, breaking through, drilling, splintering, shattering, smashing, dismembering, carving up, amputating, battering, buckling, forcing together, hurling together, chucking at the wall, tearing down, trampling on the sculpture, hammering flat, tormenting, violate, torturing, throttling, eviscerating, mowing down, mailing down, crucifying.” (Ibid., p. 80)

¹¹⁴ “... the entire material of the cosmos” (MUEHL; NITSCH apud GREEN, op. cit., p. 224.)

¹¹⁵ “material action is painting that has spread beyond the picture surface. The human body, a laid table or a room becomes the picture surface. Time is added to the dimension of the body and space. [...] Slicing a cucumber over a human body means nothing more than what occurs, requires no explanation and speaks for itself. The fact that one will think one’s own thoughts is understandable. Performing any normal occurrence before an audience voids the occurrence of purpose, transforms it into a material action. A person is not treated in the material action as a person but as a body. The body, things, are not viewed as objects for our purpose, but have all purpose radically removed from them.” (MUEHL apud GREEN, 1999, p. 87.)

¹¹⁶ BATAILLE, **A parte maldita** – Precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 40. [grifos do autor]

¹¹⁷ BATAILLE, Georges. **Teorias da religião**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 42.

¹¹⁸ “every thing is employed as substance.” (MUEHL apud GREEN, op. cit., p. 91.)

¹¹⁹ “Destruction is experienced as positive, as a game which generates extreme energies. The new Naturalism knows no tragedy, material assumes the role of victim. [...] Through my „self-sacrifice“ the audience will be purified of its secret dirty doings” (Ibid., p. 81.)

¹²⁰ “...who wore the priestly mantle more convincingly.” (GREEN, Malcolm. *Otto Mühl Was Called Many Things in His Life*. **Artforum International**, New York, v. 52, n. 2, out. 2013.)

¹²¹ “i felt i was a jesus. i sacrificed myself for art. i sacrificed myself for the sick. what artist ever did that?” (MUEHL apud GREEN, 1999., p. 122.)

¹²² BATAILLE, 2013, p. 20. [grifos do autor]

¹²³ BATAILLE, 2015, p. 42.

¹²⁴ “sleeping and waking is action, talking to someone is action, shopping, stealing, earning money, begging, sitting in gaol – everywhere action.” (BRUS; MUEHL apud GREEN, 1999, p. 96.)

¹²⁵ “total actions contain the possibility of stripping away all artifice and of breaking in on reality as „pure action“, as super-action without any prior announcement.” (Ibid., loc.cit.)

¹²⁶ “In the context of Actionism, the principle of „Direct Art“ was perceived as an attack on the essence of image representation by literal insertion of the body in the centre of Material Actions, as if this would provide direct unmediated access to the real.” (SESERKO-OSTROGONAC, Tatjana. *Viennese Actionism: Total Art and the Social Unconscious*, University of Western Australia, 2010, p. 53, 138f. Tese de Mestrado.)

¹²⁷ “beastly villain, spewed out of Hell’s deepest gorge by Satan in person!!!” / “in order to protect humanity from new sexual criminals” / “Outrage at Happening: Pig Slaughtered And Naked Woman „Decorated“ With Blood and Guts!”, “Naked People Slaughtered Pig And Acted Like Pigs”, “Sadistic Exhibitions At Advent Play”,

“Government Regrets Happening At College”, “Human Dignity Down The Drain”, “Pig Bled To Death In Bed”, “Is This Art?” (apud GREEN, 1999, p. 114 e 115.)

¹²⁸ “B urinates with spray-gun on christmas tree” (MUEHL apud GREEN, 1999, p. 91.) [grifo meu]

¹²⁹ “i had my first major feelings of discomfort in 1968. i was saved by the outcry from the citizens of brunswick when i slaughtered a pig in a bed as a christmas celebration to the tune of „silente nitght“. i had no doubts that i had slaughtered the pig in other people. later i realized that it was my own pig. it was my own mother that i allowed to be slaughtered to the sounds of christmas.” (Ibid., p. 122 e 123.)

¹³⁰ Ibid., p. 123.

¹³¹ Ibid., p. 84.

¹³² Alfred (Alfi) Kriegleder, Gerd Frey, Gert Bauer e Harry Mild. (Cf. BADURA-TRISKA Who’s who. The field of players. In: BADURA-TRISKA; KLOCKER, 2012, p. 396 - 408.)

¹³³ Agradeço à professora Eliane Robert Moraes por ter me chamado atenção quanto a isso.

¹³⁴ “material action promises the direct pleasures of the table. material action satiates.” (MUEHL apud GREEN, 1999, p. 103.)

¹³⁵ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 164.

¹³⁶ Ibid., p. 116.

¹³⁷ Ibid., p. 53.

¹³⁸ GOLDHILL, Simon. **Amor, Sexo e Tragédia**. Tradução de Cláudio Bardella. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 65.

¹³⁹ “i am for debauchery, for demythologizing sexuality. sexual intercourse not as a sacrament that upholds the state, but as a purely bodily function” (MUEHL apud GREEN, 1999, p. 112.)

¹⁴⁰ “I stage myself pornographically in order to show truths. I provoke the moralists who do the same thing on a daily basis. I hold the mirror before them. They have marriage laws, morals, and at the same time, the brothel. I make no accusation, but I demonstrate the two-sidedness, the split in which human beings live. The public was appalled by my intentions. The spectators rejected the slaughter of the goose. If I think of the killing human beings [sic!] in the prisons of the USA, that is a crime. I do not condone animal murders. I show the sentimentality and hypocrisy. With tears in their eyes they gobble up their geese! Actionism is provocation and performance, the representation of moral double standards.” (MUEHL, Otto. An Actionist Begins to Sing: An Interview with Otto Mühl, **Bright Lights Film Journal**. Em entrevista a Andrew Grossman, 1th nov. 2002. <http://brightlightsfilm.com/actionist-begins-sing-interview-otto-muhl/#.V5-qBigrLIU> Acesso em: 02/02/2019.)

¹⁴¹ BATAILLE, **O Erotismo**, 2013, p. 86.

¹⁴² A A.A. Commune durou até 1991, quando o seu líder foi preso, aos 71 anos, sob diversas acusações, dentre elas a acusação de pedofilia. Muehl cumpriu pena até 1997. Passou os últimos anos de vida em Portugal, onde morreu em 2013, aos 87 anos.

CONCLUSÃO

*POÉTICAS (POLÍTICAS) DO SACRIFÍCIO: PARA “LER” OS MONUMENTOS
SACRIFICIAIS DO SÉCULO XXI*

Entre os anos de 1960 e 1978, quando a *performance art* ainda se constituía como linguagem, diversos artistas europeus e norte-americanos recorreram a práticas que remontam a antigos rituais de sacrifício, rituais que assombram, há séculos, a história do Ocidente. Os documentos produzidos a partir dessas ações – fotografias, vídeos, cartazes, manifestos, *scripts*, etc. – legaram à história da arte da performance um extenso repertório de *imagens do sacrifício* que desperta ainda, nas audiências do presente, tanto horror quanto fascínio, tanta *repulsa* quanto *atração*. Tenham essas imagens resultado de ações realizadas diante de audiências, tenham elas sido produzidas em situações privadas – às vezes apenas para uma lente fotográfica – elas *enunciavam*, naqueles anos, um projeto radical de fusão entre ética e estética, questionando o papel da arte em contextos políticos autoritários, num mundo submetido à ameaça nuclear, envolto em guerras e nas revoluções culturais que marcaram o século XX.

Este *enunciado do sacrifício*, claro, nunca se deu numa via de mão única – do corpo para a imagem, da performance para o documento ou da “obra” para a crítica. Folhear páginas de revistas de arte da época, chafurdar catálogos de artistas, cartazes de exposições, dossiês, manifestos, anúncios e principalmente a crítica “fresca”, escrita no calor daqueles anos, é notar que o sacrifício foi *produzido* enquanto discurso, sendo elaborado no *entre* o corpo e a imagem do corpo, no *entre* a performance e o documento, no *entre* o discurso artístico e o discurso crítico – o que, não raro, resultou em equívocos e sensacionalismos. De qualquer modo, foi cavalgando principalmente o documento fotográfico que as *poéticas do sacrifício* ocuparam ali um lugar estratégico na afirmação do “real” enquanto *diferença* ontológica do “novo gênero” da performance. Ao exibirem as imagens de suas *feridas que ferem* – de seus corpos sangrentos, mutilados, martirizados, privados de suas funções básicas, de seus corpos à beira da morte; ao estadearem imagens de objetos destruídos, de animais esviscerados, degolados, de corpos desarticulados, abjetos ou untados de sangue, artistas da “arte corporal” e da “arte destrutiva”, em particular os quatro protagonistas do Acionismo de Viena – Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Hermann Nitsch e Otto Muehl – fizeram do sacrifício um dos discursos mais impregnantes da *performance art* em todo mundo.

Nas últimas três décadas, trabalhos como os dos norte-americanos Bob Flanagan e Ron Athey, do italiano Franko B, da mexicana Rocío Boliver, da guatemalteca Regina José Galindo, dos

russos Oleg Kulik e Petr Pavlensky, do austríaco Wolfgang Flatz, dentre muitos outros, somaram a este repertório de *monumentos sacrificiais* outras tantas *imagens do corpo sacrificado* e *imagens do corpo sacrificante*. Em alguns casos, elas parecem evocar as origens religiosas ou ritualísticas da arte; noutros, é à iconoclastia do *underground* de grandes centros urbanos que essas imagens parecem remeter – aos *modern primitives* (*piercing*, modificação corporal, suspensão corporal, escarificação, *branding*, etc.) e às chamadas “*dark*” *cultures* (cena punk, satanismo, cultura gótica, vampirismo, BDSM). Noutros casos ainda, *o corpo sacrificante* e *o corpo sacrificado* têm se prestado a causas sociais urgentes, em contextos políticos adversos.

No Brasil, *imagens do corpo sacrificado* eclodirão nos trabalhos de artistas como a paulistana Paula Garcia, o baiano Ayrson Heráclito, a pernambucana Juliana Notari, o amazonense Rodrigo Braga ou de coletivos como o Grupo Empresa, de Goiás, e Coyote, do Rio de Janeiro. Há outros, certamente. Mas, embora se trate de exemplos contundentes, o fato é que as *poéticas do sacrifício* ocupam um lugar secundário numa eventual história da performance brasileira, cujos contornos se confundem com o pródigo espectro religioso e cultural do país e, claro, com o legado de importantes movimentos artísticos do século XX como o Modernismo, o Concretismo, o Neoconcretismo e o Tropicalismo. No Brasil ou onde quer que sobrevivam, no entanto, as *poéticas do sacrifício* encontram hoje, certamente, um terreno crítico mais seguro, arado pela difusão dos estudos da performance em todo o mundo e por uma considerável bibliografia publicada ao longo das últimas quatro décadas.

Mas, se no século XXI, contamos, finalmente, com um razoável estofo teórico para abordar as *imagens do corpo sacrificado* e *do corpo sacrificante* na arte da performance, estamos, neste mesmo século, cada vez mais enredados em regimes de produção e de reprodução da imagem, propiciados por um vertiginoso avanço tecnológico e pelo advento da internet. Quer dizer, se de um lado proliferam livros, artigos, textos curatoriais, exposições, catálogos, teses, dissertações que parecem nos servir à mesa a cabeça destas poéticas; de outro, o contemporâneo recobre esta cabeça num manto de rumores, de falsas pistas, de desacertos entre documento e performance, corpo e imagem, “real” e representação que – não fossem as injustiças aqui e ali cometidas contra artistas de ontem e de hoje – caberia a nós simplesmente saudar como uma prova da *performatividade* destas poéticas.

Ao longo desta tese, trabalhei sobre os fundamentos *metodológicos, conceituais e historiográficos* das *poéticas do sacrifício*, na tentativa de oferecer a artistas e pesquisadores do presente ferramentas para “ler” os *monumentos sacrificiais* do século XXI. Enquanto *metodologia*, a tese propôs, em oposição a uma *visão ontológica* amplamente difundida, uma *arqueologia do sacrifício*, arqueologia que se ancora não nos corpos, não naquilo que foram ou fizeram, e sim nas *imagens* que produziram. Com vistas a driblar o imbróglio em que consiste a relação entre performance e documento; como alternativa ao chato debate que envolve ontologicamente *o que é “real”* e *o que é “representação”* na arte, propus que olhássemos para essas imagens *como performance* – quer dizer, no aqui-e-agora da nossa leitura – e as “lêssemos” em sua “espessura própria”, isto é, enquanto *monumentos sacrificiais*. *Conceitualmente*, evoquei os escritos do francês Georges Bataille para falar em “sacrifício”, considerando como o escritor emprestou uma *estranha* visão ao termo, visão esta que interrompe o curso das teorias “científicas” que o antecederam para afirmar que um dado “espírito do sacrifício” remanesce em atividades como o jogo, a festa, a poesia, a sexualidade perversa, o erotismo, o luxo, o crime e, finalmente, a arte.

Mas, foi no âmbito de uma *historiografia*, ou se preferirmos de uma história primordial das *poéticas do sacrifício*, que afirmei a hipótese central deste trabalho: que o sacrifício enquanto discurso da arte da performance migrou, entre os anos de 1960 e 1970, do *signo do excesso* (no sentido batailleano) para o *signo do martírio*. Nesse sentido, o *corpo sacrificante*, ou melhor, a *imagem deste corpo que sacrifica*, envolta em um *ethos de destruição* no início dos anos de 1960, passa, na virada para a década seguinte, à *imagem de um corpo sacrificado*, um *corpo-trincheira*, que faz do autossacrifício uma estratégia narcísica para, desde si, disparar discursos políticos, sociais, éticos, identitários que vão além. Assim, se a *imagem do corpo sacrificante* remontava a antigos rituais de sacrifício e dádiva louvados pela *imaginação sacrificial* de Bataille, a *imagem do corpo sacrificado* aludirá mais especificamente a práticas ascéticas típicas de mártires e santos, criticadas pelo escritor.

Convencido a partir da década de 1940 que o sacrifício não poderia reestabelecer um “mito vivo” e que, mesmo em ritos de sacrifício longínquos, o homem nunca pôde se estender por mais de um instante na excessiva angústia de sua identificação com a morte da vítima, Bataille assumiu o tema ao nível de uma escrita suplicante, reconhecendo o “teatro” do sacrifício, mas não abrindo mão, jamais, de uma trágica visão do homem e da arte, tão *destrutiva* quanto *erótica*, tão *excessiva* quanto *sagrada*. É por esta razão – razão *acéfala*, claro – que aproximar

a *imaginação sacrificial batailleana* do Acionismo de Viena me pareceu mais coerente do que aproximá-la de uma *art corporel* que prestava serviço à análise sociológica ou de uma *body art* nascida na baía da Arte Conceitual e do Minimalismo. Aliás, nada seria menos batailleano do que limitar a arte a uma finalidade social crítica. Nada jogaria mais a *imaginação sacrificial* de Bataille às favas do que afirmar a primazia do conceito sobre a matéria concreta ou propor a redução do objeto de arte aos seus aspectos *mínimos*.

“Tudo o que é – É DEMAIS”. De fato, o tempo parece só ter fermentado a imaginação erótica, libertina, *sacrificial* do escritor de “História do Olho”, exigindo do leitor de hoje uma baita exegese moral. O pensamento econômico de Bataille, por sua vez, fundado num intransigente elogio ao *dispêndio*, parece hoje ainda mais deslocado frente a um capitalismo austero em seus regimes de ordenação do gasto, e a uma concepção ecológica assentada na possibilidade cada vez mais tangível da escassez – tema até pelo menos os anos de 1970 fora de questão. Quanto mais avançarem no século XXI os discursos e as práticas sociais higienistas, as políticas de gentrificação dos espaços urbanos, as epidemias farmacológicas, a virtualização dos corpos, a midiaticização da vida, a gourmetização da morte, a tecnização dos afetos, o ativismo na arte, o moralismo na arte, o mercantilismo na arte, as políticas identitárias na arte e o bom-mocismo geral, mais Bataille nos parecerá falar sozinho. As *poéticas do sacrifício* no século XXI ganham ares mais complexos, inimagináveis para o “secretário geral” de *Documents*, tanto mais crescem na performance discursos afirmativos urgentes (de classe, de gênero, de transgênero, de raça, etc.), que procuram fundir arte e política. Se os provassem, essas *poéticas (políticas) do sacrifício*, certamente, cuspiriam os escritos de Bataille – nada de novo para um escritor cuspidor da história das ideias do século XX. Nosso século mantém à margem, com *razão*, uma *imaginação* que, durante quase quatro décadas, insistiu que a vida é *excesso de vida* e que a arte será melhor tanto mais se aproximar de um “exercício de crueldade” que, à maneira de um sacrifício, seja “improdutivo”, inútil, *soberano*, irredutível a qualquer *projeto* ou *função*.

O mesmo, nesse sentido, é válido para o Acionismo de Viena. Em que pesem as crescentes pesquisas sobre as obras de Schwarzkogler, Brus, Nitsch e Muehl em todo o mundo, a regra geral ainda é os deixar na fila, afogados numa espessa camada de boatos, acachapados numa poética que dilui suas diferenças, empalhados num passado estático ou relegados a uma espécie de “parte maldita” da história da arte do século XX. Acredito que, ao chafurdar arqueologicamente suas documentações; ao estabelecer um conceito chave, o de *sacrifício*, para lê-los; e ao apresentar, finalmente, uma história crítica, não-totalizante, de suas poéticas,

ofereço aos artistas, pesquisadores, críticos, e audiências do presente ferramentas metodológicas, conceituais e históricas para a produção de novos *monumentos sacrificiais* e de novas performances do sacrifício, no limite ou mesmo além dos limites entre arte e política.

*

Do sacrifício é possível dizer que é *uma performance da performance do corpo da performance*. Isso significa que, mais de cinquenta anos depois, pendam essas poéticas para *excesso* ou pendam para o *martírio*, seus documentos continuam jogando com as audiências do presente, e produzindo novos *corpos sacrificados* e novos *corpos sacrificantes*. Onde quer que apareçam, essas *imagens do sacrifício* seguem ainda hoje, com impressionante eficácia, chocando e “perturbando” as audiências. Em 2019, quando vivemos Brasil afora uma franca ascensão de ondas políticas conservadoras, *revivals* totalitaristas de direita e de esquerda, medievalismos morais que encurralam o corpo artístico entre a cruz e a espada, é possível olhar para os *monumentos sacrificiais* reproduzidos ao longo desta tese e nem os ver tão longe assim de nós. Não creio, sinceramente, que tenha escrito uma tese sobre o passado. À luz de Bataille e do Acionismo, ofereci, assim espero, elementos para que o sacrifício, enquanto poética e política, seja hoje cada vez menos efetivo como *enunciado*, e cada vez mais “real” enquanto imagem, enquanto *imagem de uma ferida que fere*, enquanto *monumento sacrificial*.

* * *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Georges Bataille

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de “Método de meditação” e “Postscriptum” 1953. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. **A parte maldita**: Precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Historia del ojo**. Tradução de Margo Glantz. México-DF: Coyoacán, 1995.

_____. **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O Culpado**: seguido de Aleluia. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica. 2013.

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1970-1988, tomo I a XII.

_____. Sacrifice. In: CRIMP, Douglas, KRAUSS, Roselind, MICHELSON, Annette (org.). **Georges Bataille**: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing. Traduzido para o inglês por Annette Michelson. Cambridge: MIT press, 1986.

_____. **Sobre Nietzsche**: vontade de chance. Seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **Teorias da religião**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. The cruel exercise of art, **BLAM!**, New York, v. 1, n. 1, s/p, Necro Enema Amalgamated, 1993.

_____. **Visions of Excess**: selected writings, 1927-1939. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.

_____. (ed.). **Acéphale**: religião, sociologia, filosofia, Tradução de Fernando Scheibe, n 1, s/p, Cultura e Barbárie, Florianópolis, 2013.

_____. (ed.). **Acéphale**: religião, sociologia, filosofia, Tradução de Fernando Scheibe, n 3/4, p. 28, Cultura e Barbárie, Florianópolis – SC, 2013.

Outras obras (livros, artigos e entrevistas)

AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. Tradução de Nilcéia Valdati, **Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 91 – 94, segundo semestre de 2005.

_____. O que é um dispositivo? Tradução de Nilcéia Valdati, **Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, segundo semestre de 2005.

ALEXANDRIAN, Sarane. **Le Surréalisme et le revê**. Paris: Gallimard, 1974.

ALLEN, Gwen. **Artists' Magazines: an alternative space for art**. Cambridge: MIT Press, 2011.

ANDRE, Carl. Interviews: Carl Andre: depoimento. [dezembro de 1968], **Avalanche**, New York, n. 1, p. 18–27, Fall, 1970. Entrevista concedida a Liza Béar e Willoughby Sharp.

ARDENNE, Paul. **Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée**. Paris: Flammarion, 2006.

AUSLANDER, Philip. Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized, **Performance Research**, Wales, v. 2, n. 3, p. 50-55, 1997.

_____. The Performativity of Performance Documentation, **PAJ: A Journal of Performance and Art**, Massachusetts, v. 28, n. 3, p. 1–10, 2006.

BADURA-TRISKA, Eva (ed.). **Body, Psyche, and Taboo: Vienna Actionism and Early Vienna Modernism**. Viena: MUMOK, 2016.

BADURA-TRISKA, Eva; KLOCKER, Hubert. **Vienna Actionism: art and upheaval in 1960's Vienna**. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2012.

BARBUT, Clélia. Forms and Conceptions of Reality in French Body Art of 1970s, **OwnReality**, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, n. 10, 2015. Traduzido para o inglês por Sarah Tooth. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01254583/document> Acesso em: 02/02/2019.

BARNES, Philip Wincolmllee. **The Mind Museum: Rudolf Schwarzkogler and the Vienna Actionists**. <http://reconstruction.eserver.org/Issues/023/barnes.htm> Acesso em 18/07/2016.)

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

BÉGOC, Janig. La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel. **Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études Les fluides corporels dans l'art contemporain organisée à l'INHA**, Paris, 29 juin 2010.

Disponível em: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/La%20vraie%20image.pdf> Acesso em: 02/02/2019.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento:** sobre o haxixe e outras drogas. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERNARDINI, Aurora F. (org). **O Futurismo Italiano:** manifestos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BILES, Jeremy. **Ecce Monstrum:** Georges Bataille and sacrifice of form. New York: Fordham University, 2007.

BILES, Jeremy; BRINTNALL, Kent. L (ed.). **Negative Ecstasies:** Georges Bataille and the Study of Religion. New York: Fordham University Press, 2015.

BOIS, Yve-Alain. A relevância de Klein hoje, **ARS**, São Paulo, ano 7, n.15, p. 54–73, jan. de 2010.

BORDEN, Lizzie. Cosmologies, **Artforum**, New York, v. 11, n. 2, p. 45 – 50, oct., 1972.

BORGES, Luiz Augusto Contador. **Louvor ao excesso:** experiência, soberania e linguagem em Bataille, Universidade de São Paulo, 2011, 215f. Tese de mestrado.

BRASSER, Joke. Bas Jan Ader's art in relation to the Romantic and Postmodern Sublime: Gravity - Passibility – Sublimity, **Frame**, n. 23. v.2, nov., 2010.

BRETON, André. Segundo Manifesto Surrealista. In: PELLEGRINI, Aldo (ed.). **Manifestos del Surrealismo.** Tradução para o espanhol de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Augonauta, 2001.

BRUS, Günter. **Irrwisch.** Klagenfurt und Wien: Ritter Verlag, 2000.

BUÑUEL, Luis. **My Last Sigh.** Tradução para o inglês de Abigail Israel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

BURDEN, Chris, **Artforum**, New York, v. 14, n. 9, p. 24-31, 1976.

CADENAS DE GEA, Victor. Las teorías del sacrificio primitivo y su significado antropológico, **Nexo**, Madri, n. 3, p. 153-177, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

CARLSON, Marla. **Performing bodies in pain:** Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CARTER, Jeffrey (org.). **Understanding Sacrifice Religious.** London-New York: Continuum, 2006.

CHALUPECKÝ, Jindřich. Art and sacrifice, **Flash Art**, Milano, n. 80/81, p. 33–35, feb.-apr., 1978.

CLOTHIER, Peter. Chris Burden: The Artist as Hero, **Flash Art**, Milano, n. 94/95, p. 49–50, jan.–feb., 1980.

COELEN, Marcus. Heterology. In: HEWSON, Mark; COELEN, Marcus (org.). **Georges Bataille: key concepts**. London and New York: Routledge, 2016, p. 88 – 98.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60 – 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CRIMP, Douglas, KRAUSS, Roselind, MICHELSON, Annette (org.). **Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing**. Traduzido para o inglês por Annette Michelson. Cambridge: MIT press, 1986.

CUNHA, Clovis Marcio. **Introdução a arte da performance**. S/Cidade: UNICENTRO.

DANGER in art/Pericolo in Arte, **Flash Art**, Milano, n. 80/81, feb.-apr., 1978.

DANTO, Arthur. Art and Disturbance. In: _____. **The Philosophical Disenfranchisement of Art**. New York: Columbia University, 1986, p. 117–134.

_____. Danger and Disturbance: the art of Marina Abramovic. In: BIESENBAACH, Klaus (org.). **Marina Abramovic: the artist is present**. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p. 28-36.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DOCQUIERT, Françoise; JOURNIAC, Michel et al.. **L'action photographique**. Paris: Éditions Xavier Barral, 2017.

DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FALASCA-ZAMPONI, Simonetta. Sociology and Ethnography. In: HEWSON, Mark; COELEN, Marcus (org.). **Georges Bataille: key concepts**. London and New York: Routledge, 2016, p. 38 – 49.

FALLON, Michel. **Creating the future: art & Los Angeles in the 1970s**. California: Counterpoint, 2014.

FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. **Conferência proferida pela autora durante o VI Congresso da Abrace**. Gravação feita em duas fitas cassetes (120min.). São Paulo/SP, 10 nov. 2010.

FERGUSON, Brigit G. The Pleasure of Martyrdom, **Mirabilia**: electronic journal of antiquity and middle ages, n. 18, p. 116-136, jan.-jun., 2014.

FFRENCH, Patrick. **After Bataille**: Sacrifice, Exposure, Community. London: Legenda, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, Mateusz e SUGIERA, Malgorzata (ed.). **Fictional realities/Real fictions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13-28.

_____. **The Routledge introduction to Theatre and Performance Studies**. New York: Routledge, 2014.

_____. **The Show and the Gaze of Theatre**: A European Perspective Studies in Theatre History and Culture. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

_____. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008.

FOSTER, Hal. 1962b. In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. **Art since 1900**: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANK, Peter. Auto-art: Self-indulgent? And how!, **ARTNews**, New York, p. 43–48, set., 1976.

FRAZER, George James. **The Golden Bough**: A Study in Magic and Religion. London: The Macmillan Press, 1990.

FRIED, Michael. Art and objecthood. In: _____. **Art and Objecthood**: essays and reviews. Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. 148-172.

GIESBRECHT, Harvey; LEVIN, Charles. **Art in the Offertorium**: Narcissism, Psychoanalysis, and Cultural Metaphysics. Rodopi: Amsterdam/New York, 2012.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução de de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **Arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Performance**: live art since the 60s. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004.

GOLDHILL, Simon. **Amor, Sexo e Tragédia**. Tradução de Cláudio Bardella. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GREEN, Malcolm. (ed.). **Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists**. London: Atlas Press, 1999.

GUIMARÃES, Julia Mendes. **Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFMG, 2012, 118f. Dissertação de Mestrado.

GYORODY, Andrea. The medium and the message: art and politics in the work of Joseph Beuys, **The Sixties**, Londres, v.7 n.2, p. 117-137, 2014.

HERMANN, Nitsch. **The Sacred and The Profane: An Interview With Legendary Actionist Hermann Nitsch**. Entrevista concedida a Oliver Kupper, julho de 2015. <http://www.pasunautre.com/interviewsmain/2015/7/23/the-sacred-and-the-profane-an-interview-with-legendary-actionist-hermann-nitsch> Acesso em: 29/07/2016)

HOLLIER, Denis (ed.). **The College of Sociology (1937-39)**. Traduzido para o inglês por Betsy Wing. University of Minnesota: Minneapolis, 1988.

_____. O valor de uso do impossível, **ALEA**, v. 15, n. 2, p. 279-302, Rio de Janeiro, jul-dez 2013.

HORROROSA cogida y muerte de Manuel Granero, **La Correspondencia de España**, Madrid, 8 de maio de 1922, Número suelto, p. 1 – 2. (sem autor)

HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. **Sobre o sacrifício**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Casac Naify, 2013.

HUGHES, Robert. Schwarzkogler's Ear, **The New Yorker**, New York, 11 nov. 1996, p. 36. Entrevista concedida a Murray White.

_____. The decline and fall of the avant-garde, **Time**, New York, p. 111-112, dec. 18, 1972.

HUMMEL, Julius (ed.). **Amor, Psyche, Action - Wien**. Das Feminine im Wiene Aktionismus. Praga: Dox Prague, 2012.

HUMMEL, Julius; PARCERISAS, Pilar. **Accionismo Vienés: Günter Brus Otto Muehl Hermann Nitsch Rudolf Schwarzkogler**. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, 2008.

IRWIN, Alexander. **Saints of the impossible: Bataille, Weil and the Politics of the Sacred**. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.

JONES, Amelia. "Presence" in absentia: Experiencing Performance as Documentation, **Art Journal**, v. 56, n. 4, p. 11–18, New York, Winter, 1997.

_____. **Body art: performing the subject.** Minneapolis: University of Minnesota, 1998.

_____. Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities, **Art History**, New York, v. 17. n. 4, p. 546–84, dez., 1994.

JONES, Amelia. The body in action: Vito Acconci and the “coherent” male artistic subject. In: _____. **Body art: performing the subject**, Minneapolis: University of Minnesota, 1998, p. 103 – 150.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (ed.). **Perform, Repeat, Record: Live Art in History.** Chicago: University of Chicago Press, 2012.

KASTNER, Jens. **Artistic Internationalism and Institutional Critique.** Tradução para o inglês de Aileen Derieg, 2006. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/0106/kastner/en> Acesso em 02/02/2019

KLOCKER, Hubert (org.). **Viennese Actionism/Wiener Aktionismus 1960-1971.** Traduzido par ao inglês por Keith Hartley, Camilla Neilson e Werner Robitsch. Klagensfurt: Ritter Verlag, 1989.

LE VA, Barry. Discussions with Barry Le Va: depoimento. [junho/agosto de 1971], **Avalanche**, New York, n.3, Fall, 1971. Entrevista concedida a Liza Béar e Willoughby Sharp.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia.** Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MACHADO, Roberto. A arqueologia do saber e a constituição das ciências humanas, **Discurso**, São Paulo, v.5 n.5, p. 87-118, ago. de 1974.

MACHEREY, Pierra. Georges Bataille y la inversión materialista. In: _____. **¿En qué piensa la literatura?** Bogotá: Siglo del Hombre, 2003, p. 141-164.

MAIZELS, Michael. **Barry Le Va: the aesthetic aftermath.** Minneapolis: University of Minnesota, 2015.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva.** Tradução de Antônio Felipe Marques. Lisboa: Edições 70, 1988.

MCEVILLEY, Thomas. The messenger of the space. In: _____. **The triumph of anti-art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism**, p. 52–74, New York: McPherson & Company, 2005.

MELTZER, Françoise. Sobre a questão da Aufhebung: Baudelaire, Bataille e Sartre, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 75, p. 3-19, Out. de 2006.

METZGER, Gustav. Auto-Destructive Art (1959). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings.** Los Angeles: University of California Press, 2012.

MILLER, C.F.B. Archaeology. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon (ed.). **Undercovered Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**, p. 42 – 50, Cambridge: MIT Press, 2006.

MOKHTARI, Sylvie. “**Avalanche**”-“**arTitudes**”-“**Interfunktionen**”: 1968-1977. Trois trajectoires critiques au coeur des revues. Université Rennes 2, Haute Bretagne, 2000. Tese de Doutorado). O arquivo virtual consultado contém trechos da tese e não está paginado. Disponível em: <http://www.archivesdelacritiquedart.org/files/artitudes/172-186.pdf> Acesso em: 06/01/2017.

MORAES, Eliane Robert. Imaginação Erótica se Baseia no Excesso, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 jan. 1994 (Caderno Mais!).

_____. **Lições de Sade**: ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo, Iluminuras, 2006.

_____. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MUEHL, Otto. **An Actionist Begins to Sing**: An Interview with Otto Mühl, Bright Lights Film Journal. Em entrevista a Andrew Grossman, 1th nov. 2002. <http://brightlightsfilm.com/actionist-begins-sing-interview-otto-muhl/#.V5-qBigrLIU> Acesso em: 02/02/2019.)

NANCY, Jean-Luc. “L’nsacrificabile”. In: _____. **Un pensamiento finito**. Tradução para o espanhol de Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.

NEMSER, Cindy. Subject-Object: Body Art, **Arts Magazine**, New York, v. 46, p. 14 – 17, sept.-oct., 1971.

NOVERO, Cecília. Painful Painting and Brutal Ecstasy: The Material Actions of Günter Brus and Otto Muehl. **Seminar: A Journal of Germanic Studies**, Toronto, v. 43, n. 4, p. 453 – 468, nov. 2007.

O’DELL, Kathy. **Contract with the Skin**: Masochism, Performance Art and the 1970’s. Minneapolis: University of Minnesota, 1998.

_____. Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s, **Performance Research**, Wales, v. 2, n. 1, p. 73–81, 1997.

_____. **Toward a Theory of Performance Art**: An Investigation of Its Sites, New York: University of New York, 1992. 459f. Tese de Doutorado.

ONFRAY, Michel. **A Potência do Existir**: Manifesto Hedonista. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ORTIZ, Rafael Montanez. Destructivism: a manifesto by Rafael Montañez Ortiz, 1962. In: Rafael Montañez Ortiz, **Years of the Warrior 1960**, Years of the Psyche, New York: El Museo del Barrio, 1988.

PAGEARD, Camille. Georges Bataille et l'observation de la douleur comme "renversement": l'exemple du supplicé chinois. In: BAUDOUIN, Sébastien; BRICAULT, Céline; HADEH, Maya. **Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIXe et XXe siècles**, p. 138-149, Université Blaise Pascal, Centre de recherche sur les littératures et la sociopoétique, 2007.

PANE, Gina. Gina Pane talks with Barbara Smith: depoimento [settembre de 1978], **High Performance**, New York, v. 2, n. 1, p. 16–19, mar. 1979, p. 17. Entrevista concedida a Barbara Smith.

PELLEGRINI, Aldo. Fundamentos para una estética de la destrucción, **Revista Que**, Buenos Aires, año 1. n. 1, 1928.

PERLMUTTER, Dawn. The art of idolatry: Violent Expressions of the Spiritual in Contemporary Performance Art. In: MAZURE, Eric Michael (ed.). **Art and the Religious Impulse**. London: Bookneel University Press, 2002.

PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In: _____. **Unmarked: the politics of performance**. New York: Routledge, 1993, p. 146-166.

PLUCHART, Cézanne, on s'en fout!. **arTitudes**, Paris, n. 6, p. 1, avr-mai 1972.

_____. **arTitudes international**, Saint-Jeannet, n.6-8, , p. 3, déc. 1973- mar. 1974.

_____. Cézanne, on s'en fout!. **arTitudes**, Paris, n. 6, p. 1, avr.-mai., 1972.

_____. L'être selon Gina Pane, **arTitudes**, n. 9-11, p. 66, avr.-juil., 1974.

_____. La Crucifixion de Journiac, **Combat**, Paris, n. 8374, p. 8-9, lundi 21 juin 1971.

_____. La Culture passe par l'information, **Combat**, Paris, n. 7464, , p.7, lundi 15 juillet, 1968.

_____. Le Corps, Matériel d'Art. **arTitudes**, Paris, v. 1. n. 1, p. 1, out., 1971.

_____. Le Coup de Journiac, **Combat**, Paris, n. 7678, p. 8-9, 10 mar., 1969.

_____. Le Piège de Michel Journiac, **Combat**, Paris, n. 7548, p.8-9, lundi 21 octobre, 1968.

_____. Le Sang de Journiac, **Combat**, Paris, n. 7880, p. 8-9, 17 nov., 1969.

_____. Les agressions biologiques de Gina Pane, **arTitudes**, n. 3, p. 9, déc. 1971 – jan. 1972.

_____. Les Agressions d'Acconci, **Combat**, Paris, n. 8368, p.8-9, 14 jun., 1971.

_____. Les Agressions d'Acconci, **Combat**, Paris, n. 8368, p. 8–9, 14 jun., 1971.

_____. Risk as the practice of thought, **Flash Art**, Milano, n. 80/81, p. 39-40, feb.-avr., 1978.

PRUDÊNCIO apud SEM AUTOR. **Raízes míticas atribuídas à doutrina e práticas cristãs: o taurobólio** (Cf. <https://entendaapalavradedeus.blogs.sapo.pt/raizes-miticas-atribuidas-a-doutrina-e-85977>. Acesso em: 02/10/2018.)

PUCHNER, Martin (org.). **Against Theatre: creative destructions on the modernist stage**. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. Teatralidade e Antiteatralidade, **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 3-12, jun. de 2013.

RAUNIG, Gerald. “Art and Revolution”, 1968. In: _____. **Art and Revolution: Viennese Actionism and the Negative Concatenation Transversal Activism in the Long Twentieth Century**. Tradução para o inglês de Aileen Derieg, p. 187 – 202. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RICHARDS, Mary Elizabeth. **Resisting the limits of performing body**. Coventry: University of Warwick, 2002, 375f. Tese de Doutorado.

RICHARDSON, Michael (ed.). Introduction. In: BATAILLE, Georges. **The Absence of Myth: Writings on Surrealism**, p. 1 – 27, Londres: Verso, 1994.

SAHAGÚN, Frei Bernardino. **La Historia General de las Cosas de Nueva España**. Tomo 1. Mexico: [sem editora], 1829.

SARTRE, Jean-Paul. Um novo místico. In: _____. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SAYRE, Henry M. **The object of performance: the american avant-garde since 1970**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

SEIBERLING, Dorothy. The Art-Martyr, **New York Magazine**, New York, p. 48–66, 24 may, 1976.

SESERKO-OSTROGONAC, Tatjana. **Viennese Actionism: Total Art and the Social Unconscious**. University of Western Australia, 2010, 138f. Tese de Mestrado.

SHAP, Willoughby; BÉAR, Liza, **Avalanche**, Liza Béar Archive, 1973. Disponível em: <http://wp.lehman.edu/avalanche/wp-content/uploads/2013/10/AvaStat1973-cropped.jpg>
Acesso: 29/01/2018.

SHARP, Willoughby. Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Work Using the Human Body or Parts Thereof, **Avalanche**, New York, n. 1, p. 14–17, Fall, 1970.

SILVA, Priscila Ramos. **Os Acionistas Vienenses: revolucionários ou perversos?** IV Encontro de História da Arte, IFCH/UNICAM, 2008.

SMITH, William Robertson. **Lectures on the Religion of the Semites: First Series.** The Fundamental Institutions. London: Adam and Chales Black, 1901.

_____. **Lectures on the Religion of the Semites: Second and Third Series.** Sheffield: Sheffield Academic, 1995.

_____. Sacrifice. In: **Encyclopaedia Britannica** (9th edition), v. XXI, 141-6. Chicago, 1886.

SOLÁNS, Piedad. **Accionismo Vienés.** Hondarribia: Nerea, 2000.

STILES, Kristine. Uncorrupted joy: international art actions. In: SCHIMMEL, Paul (org.). **Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979.** Los Angeles: Museum of Contemporary Art, p. 227–329, 1998.

_____. **Concerning Consequences: Studies in Art, Destruction, and Trauma.** Chicago and London: University of Chicago Press, 2016.

STILES, Kristine. Notes on Rudolf Schwarzkogler's images of healing: a biographical sketch (1990). In: _____. **Concerning consequences: studies in art, destruction, and trauma.** Chicago: University of Chicago, 2016, p. 274-284.

_____. Performance and its objects (Readings), **Arts**, New York, v. 65, n. 3, p. 35-47, nov., 1990.

_____. Synopsis of Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance, **The Act**, New York, v.1, n. 2, p. 22-31, 1987.

_____. **The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Cultural Project of Event-Structured Live Art,** Berkeley: University of California, 1987, p. 640. Tese de Doutorado.

_____. The Story of the Destruction in Art Symposium and the “DIAS affect”. In: BREITWIESER, Sabina Breitwieser (ed.). **Gustav Metzger.** Geschichte Geschichte Vienna & Ostfildern-Ruit: Generali Foundation and Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 41-65.

_____. Thresholds of Control: Destruction Art and Teminal Culture, **Ars Electronica: Facing the Future, A Survey of Two Decades,** Cambridge: MIT Press, 2000.

SURYA, Michel. **Georges Bataille: an Intellectual Biography.** Traduzido para o inglês por Krzysztof Fijalkowski e Michael Richardson. London: Verso, 2002.

SUSTAITA, Antonio. Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un processo de alteridad corporal tradicional em paseo vienés y locura total de Günter Brus, **EN-CLAVES del pensamiento**, añoVI, n. 12, p. 67-86., julio-diciembre 2012.

TORRES, Fernanda. Yves Klein, Ícaro do modernismo, **ARS**, ano 11, n.21, p. 96–111, São Paulo, USP, jun. de 2013.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture:** Researches in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Arts, and Custom. London: John Murray, Albemarle Street, v. II, 1871.

URSPRUNG, Philip. Catholic Tastes: Hurting and Healing the Body in Viennese Actionism in the 1960s. In: JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew. **Performing the Body/Performing the Text.** London: Taylor & Francis, 2005, p. 129 – 142.

VERGINE, Lea. **Body Art:** the body as language. Milan: SKIRA, 2000.

_____. Bodylanguage, **Art & Artist**, New York, p. 22 – 27, set., 1974.

_____. **Il corpo come linguaggio:** la “Body-art” e storie simili. Milan: Giampaolo Preparo Editore, 1974.

WEIBEL, Peter. **Beyond art:** a third culture. New York: Spring, 2005.

WIDRICH, Mechtild. The Informative Public of Performance: A Study of Viennese Actionism 1965–1970, **TDR:** The Drama Review, New York, v. 57, n. 1, p. 137 – 151, Spring, 2013.