

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**ESTUDOS SOBRE A MATÉRIA EM ESTADO LIMINAR:
VISCOSIDADE, CONTAMINAÇÃO E MORAL**

Gabriel Monteiro de Suzano Ribeiro

Trabalho de Projeto

Mestrado em Escultura

Especialização em Estudos de Escultura

Trabalho de projeto orientado pela Professora Doutora Ângela Ferreira

2020

Resumo

O intuito desta dissertação teórico-prática é investigar o estado liminar enquanto transição ou lacuna entre posições sociais, frequentemente encenado através de rituais de passagem. Paralelamente, será mapeado o emprego da liminaridade como um dispositivo formal e conceptual na prática da escultura contemporânea. Esta dissertação aproxima-se de discussões que utilizam o conceito de liminaridade como uma ferramenta a serviço da turbidez, da ambiguidade e do embaçamento dos limites entre categorias. No primeiro capítulo, será introduzida uma perspectiva sociológica e crítica da liminaridade a partir do desconforto social com indeterminações e estados limítrofes, frequentemente designados impuros. No segundo capítulo, esta posição fronteiriça será abordada a partir da plasticidade impermanente da matéria viscosa, apresentando-a como uma materialidade liminar por excelência. Deste modo, será desenvolvida uma contextualização histórico-artística do uso de materiais que contêm, a nível elementar, atributos que remetem ao trânsito, à metamorfose ou à falta de forma, com o intuito de expor as ruturas canónicas provocadas pelas suas utilizações. No terceiro capítulo, serão localizadas nas práticas de três artistas, obras que avançam temáticas de instabilidade e incompletude, manifestadas em escolhas de materiais imprevisíveis, e na transposição destes para o formato de instalação. Por fim, a minha prática artística será abordada no sentido de informar e traçar paralelos entre a pesquisa aqui apresentada e as suas manifestações plásticas.

Palavras-chave: liminaridade, ambiguidade, viscosidade, categorias, pureza.

Abstract

The purpose of this theoretical-practical dissertation is to investigate the liminal state as a transition or gap between social positions, often enacted through rituals of passage. In parallel, the employment of liminality as a formal and conceptual device in contemporary practices of sculpture will be mapped out and explored. This dissertation approaches discussions that advance the concept of liminality as a tool at the service of turbidity, ambiguity and the blurring of limits between categories. In the first chapter, a sociological and critical perspective of liminality will be introduced, based on the social discomfort with indeterminate and borderline states, often designated impure. In the second chapter, this borderline position will be approached through the impermanent plasticity of viscous matter, where it will be presented as a liminal materiality par excellence. In this way, it will be developed an art-historical contextualization of the use of materials will that refer to transit, metamorphosis or lack of form, in order to expose the canonical ruptures caused by their uses. In the third chapter, it will be identified, in the practices of three artists, works that advance themes of instability and incompleteness, manifested in choices of unpredictable materials, and in the transposition of these to the installation format. Finally, my artistic practice will be approached in the sense of informing and drawing parallels between the presented research and its plastic manifestations.

Key-words: liminality, ambiguity, viscosity, categories, purity.

Agradecimentos

Agradeço infinitamente a todos os amigos e companheiros de jornada e pesquisa que contribuíram, direta ou indiretamente, através de observações, indicações ou críticas para a realização desta dissertação de Mestrado.

Em especial, gostava de agradecer a minha orientadora Professora Doutora Ângela Ferreira por todo o apoio e assistência no desenvolvimento do trabalho, ao meu companheiro Francisco Trêpa e a minha família.

Índice

Introdução	7
1. Liminaridade e o estar-entre	16
1.1. Origens da liminaridade: os ritos de passagem	18
1.2. <i>Matter-out-of-place</i> : pureza, impureza e separação	23
1.3. O objeto fóbico: Kristeva e o abjeto	31
2. Corpo mole: a impossível formulação do informe	34
2.1 Viscosidade e os limites da matéria	35
2.2. Escultura colapsada: materialismo baixo e horizontalidade	39
3. O estado liminar: perspectivas práticas	47
3.1. Liminaridade, sistemas de trânsito e desmantelamento no trabalho de Matthew Barney, Candice Lin e Nina Canell	48
3.2. Projeto prático de Mestrado em Escultura	56
Conclusão	72
Bibliografia	76
Índice de figuras	78

Introdução

“L’infettore! Prendilo! Prendilo!
Prendi l’infettore!”¹ (Manzoni, 1840,
p.78).

O excerto acima citado aponta uma interjeição urrada por transeuntes no romance *I Promessi Sposi* (1840), do filósofo e romancista italiano Alessandro Manzoni (1785-1873), cujo contexto histórico é sublinhado pelo surto dramático de peste bubônica que irrompeu na região da Lombardia, em Itália, no ano 1630. Nesta obra, e em *Storia della Colonna Infame* (1843) Manzoni desenvolve a figura do indivíduo social contaminante como aquele que deve ser monitorado, perseguido e separado – assim como indicavam os pósteres institucionais descritos no livro e que ocupavam Milão durante a peste. Nestes anúncios, o comportamento cívico mais encorajado era o da delação e reportagem de possíveis infetados, de forma que todos na comunidade pudessem participar na manutenção da epidemia, através da suspeita, identificação e subsequente isolamento de indivíduos impuros. Por meio do estado constante de vigilância instituído no tecido social, o corpo vizinho era reduzido a um mero contaminante latente.

¹ Trad. livre: O infetor! Agarrem-no! Agarrem-no! Agarrem o infetor.



Fig.1: Ilustração de 1643 do Dr. Schnabel de Roma com fato protetor comumente usado por médicos durante a peste bubônica em Itália.

O exemplo do infetor (do latim *infectus* - mergulhar em, tingir, manchar, impregnar, estragar, infetar) no romance de Manzoni também foi empregado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) num ensaio intitulado *Contagion*, publicado em Janeiro de 2020 no portal online *The Philosophical Salon*. Neste ensaio, Agamben apropria-se dos modelos de monitoramento descritos em *I Promessi Sposi*, para então traçar paralelos com os paradigmas sócio-relacionais impostos pelo vírus SARS-Cov-2, na altura prestes a adquirir seus contornos hercúleos. Com o intuito de respaldar suas preocupações com as medidas emergenciais implementadas pelos diferentes estados ao redor do mundo, Agamben localiza no confinamento um modelo problemático que viabiliza o reforço do estado de exceção, ao intensificar o monitoramento de cidadãos por coleta de dados, dando oportunidade para governos exercerem sua autoridade absoluta através da implementação de retóricas de guerra.

Ao passo que apresenta vias para debates relevantes, na situação corrente, o argumento de Agamben parece alinhar-se às abordagens céticas em relação à pesquisa científica fundamentada, além de ignorar a imprevisibilidade do impacto catastrófico de uma pandemia inédita nos sistemas de saúde.

Apesar de reconhecer a magnitude das reconfigurações impostas pela pandemia do SARS-Cov-2 e sua relevância para a minha pesquisa acerca das questões morais associadas ao medo de contaminação, não irei necessariamente alicerçar o trabalho no desdobramento da narrativa pandémica, mas sim, partir da exposição de determinadas estruturas que se tornaram mais visíveis na tentativa de neutralizar esta nova ameaça. O que fica extremamente evidente no decorrer de pandemias é que a possibilidade de contágio provoca imediatamente as nossas noções de limites e fronteiras. O relevante para esta dissertação é precisamente a inquietude manifestada quando existe a probabilidade de violação de um limite, seja este do próprio corpo humano através da contaminação pelo vírus que atravessa do meio externo para o meio interno, através da noção de “casos importados” (termo que ganhou tração durante a pandemia para designar pacientes infetados que vieram contaminados de outros países) ou através da imposição dos novos limites de distância que devem ser mantidos entre os corpos. Da mesma forma que nos isolamos fisicamente, os Estados-nação simultaneamente passam a solidificar as suas fronteiras, reduzindo a sua porosidade com o intuito de conter uma ameaça que vem *de fora*. Em todas estas circunstâncias, o papel da muragem - física ou simbólica - manifesta-se como garantia de segurança, sendo a intenção deste corpo de trabalho analisar, formalmente, estes recursos de demarcação preventiva que vem sendo efetivados.

É, de certa forma, compreensível que haja inicial suspeita em relação a estes dispositivos reguladores. Afinal, o nacionalismo ressurgente em todo mundo instiga essa tendência protecionista e nutre-se precisamente do medo dos migrantes e do

contágio social, enquanto valoriza o ideal impossível de pureza dentro da sociedade murada. No entanto, este vírus denuncia ainda mais a nossa irrefutável interconectividade, revelando insistentemente como nossas noções de fronteiras podem ser frágeis ou até fictícias, visto que estas operam mais como mucosas ou membranas, menos como muros impenetráveis, supostamente capazes de garantir a integridade absoluta daquilo que cingem. A partir destas provocações fronteiriças, agravadas pelo risco de contágio durante a pandemia do SARS-Cov-2, investigarei a amplitude do conceito de liminaridade, que ao longo da dissertação irá adquirir diferentes contornos e potencialidades, manifestadas de acordo com a aplicabilidade do termo.

Primeiramente, utilizarei as análises seminais do antropólogo Andrew Van Genepp (1873-1957) e do sociólogo Victor Turner (1943-1983), que reconhecem o estado liminar nos ritos de passagem, nomeadamente em rituais que encenam a transição entre posições sociais, apresentando-o como uma lacuna estrutural e conceptualmente ambígua, e demonstram que quem ocupa este entre-estado indefinido pode ser considerado particularmente poluente.

Em seguida, comprovarei que no momento em que é localizado o estado contaminado, a designação do sujeito contaminante que o ocupa segue por associação, como veremos nos escritos de Mary Douglas (1921) em *Pureza e Perigo* e de Maria Lugones (1944-2020) em *Purity, Impurity and Separation* (2006). Ambas as autoras argumentam que a nossa ideia de sujidade é fundamentalmente ancorada em dois impulsos: o cuidado com higiene (sustentado pela manutenção a nível físico) e o respeito por convenções (sustentado pela manutenção a nível moral). Veremos que onde há impureza, há algum sistema convencional sendo perturbado. Deste modo, serão localizadas nas propostas de determinadas práticas e produtos que visam a pureza física, associações problemáticas com exercício da pureza moral. Apoiar-me-ei na noção de *matter-out-of-place* (matéria fora do lugar) desenvolvida por Douglas

para expor o caráter simbólico da sujidade, assim como a sua capacidade de regular pertencimentos ou exclusões. Para ilustrar alguns destes impulsos reguladores, faremos uma leitura comparativa de propagandas de produtos de higiene pessoal dos séc. XIX e XXI, onde a pureza dos corpos e das casas aparece diretamente associada ao branco. Ao expor o papel histórico do sabão como barreira protetora ou dispositivo alvejante, outrora anunciado como promessa de um branqueamento cutâneo *de facto*, será proposta uma análise da relação genealógica entre racialidade, pureza e higiene. Neste sentido, será importante a análise do ensaio *Tidy Whiteness* da filósofa Dana Berthold (1974) que ao abarcar todas estas reflexões, nos convida a autocrítica.

Mais adiante, o trabalho seminal da filósofa Julia Kristeva (1941) *Powers of Horror* (1970) também oferecerá respaldo no que diz respeito aos impulsos de náusea e expulsão associados à experiência do abjeto. O conceito trazido por Kristeva é essencialmente liminar pois dialoga com o que não está nem dentro, nem fora e opera justamente na erupção desconcertante deste limite. A noção de *body-horror* desenvolvida por Kristeva nunca esteve tão “à flor da pele” como durante esta pandemia. Se no *body-horror* Kristeviano, era a exposição dos órgãos velados que representava um confronto com a nossa precariedade material, no contexto atual, é própria a pele, o maior e mais visível órgão do corpo humano, que pode desencadear este tipo de “horror”. Quando as nossas mais elementares interações com o mundo social e físico estão temporariamente suspensas, a forma como abordamos o nosso próprio corpo torna-se proporcionalmente mais policiada. Além do novo receio em tocar superfícies potencialmente contaminadas (e contaminantes), devemos estar permanentemente vigilantes para que as mãos não toquem as regiões próximas às mucosas da face, onde há a possibilidade de auto-transmissão. Portanto, estamos mais do que nunca cientes dos limites físicos do nosso corpo e seus pontos de osmose com outros meios, e estamos preparados para policiá-los.

No segundo capítulo, a relevância e aplicabilidade do conceito de liminaridade no âmbito da Escultura tornar-se-á mais evidente. À medida que investigamos as suas possíveis manifestações plásticas, aproximamo-nos da imagem viscosa, que oscila dubiamente entre a solidez e a liquidez, podendo parecer particularmente contaminante por uma serie de fatores que serão devidamente elucidados. O intuito principal deste capítulo é adotar uma abordagem fenomenológica, encontrando na intersecção entre a escultura e a psicanálise, a origem das emoções provocadas por certos fenômenos do mundo físico, quando a matéria prega um susto. Diferente de uma perspectiva animista, mas sem deixar de reconhecer a força vital contida nos materiais, serão exploradas qualidades plásticas como a viscosidade, a falta de forma e a maleabilidade, como significantes de um tipo de indeterminação que é fundamentalmente liminar. Será analisada a matéria viscosa, como descrita por Jean Paul Sartre (1905-1980) em *O ser e o Nada* (1943), por sua capacidade simultaneamente aderente e fugaz, manifestada por uma total recusa em formar-se, e talvez, por isso, seja a materialidade liminar por excelência. Observarei que a consciência desliza de forma hipnótica diante do arrastar lento da viscosidade, assim como desliza no sono. No entanto, comprovarei que o viscoso, à medida em que fascina, também perturba o desejo, pois o seu convite ao toque carrega irrefutavelmente a possibilidade de uma apreensão pegajosa. E estar, irreversível ou temporariamente, aderido ao viscoso pode se reflectir numa experiência traumática. Mais uma vez, será comprovado que o embaçamento de limites normalmente bem definidos - neste caso o limite entre eu e aquilo que toco – é indesejável e inoportuno, devendo ser evitado a qualquer custo.

Ao elaborar sobre estas inquietações e receios que afloram diante dos estados fronteiriços da matéria, resgatarei também escritos do filósofo Georges Bataille (1897-1962) sobre a informidade. A análise destes mesmos escritos será feita através da exposição *L'informe: mode d'emploi*, organizada pelos críticos de arte Rosalind Krauss (1941) e Yves Alain de Bois (1952), no Centro Georges Pompidou (Paris) em 1997.

Focar-me-ei no conteúdo do catálogo desta exposição, onde são reunidos, numa espécie de glossário, conceitos ou terminologias essenciais para melhor compreendermos o universo do informe. Ser-me-ão úteis as possíveis aplicações do conceito de *materialismo baixo* que opera em favor de uma não-idealização do mundo material, forjada por um rebaixamento da matéria e a noção de *horizontalidade* empregada por Bataille como uma possibilidade de redenção à gravidade, onde a cedência dos materiais carrega algo de libertação.

No último capítulo adotarei uma abordagem mais prática com o intuito de mapear estratégias artísticas que lidam com a liminaridade como um dispositivo formal ou conceptual. Serão investigadas as práticas contemporâneas de escultura e instalação que apresentam significantes fundamentais de instabilidade e trânsito, e por isso são pertinentes para este corpo de trabalho. Investigarei a forma como impressões de impermanência garantidas pelo emprego materialidades específicas, possibilitam discussões acerca da energia latente contida nestes materiais teimosos, materiais que recusam constância. Deste modo, tenciono explorar o uso da goma mástica no trabalho da artista belga Nina Canell (1979) e a forma como a artista a emprega em diálogo com metais rígidos, com o intuito de evidenciar sua plasticidade maleável e escorrimento letárgico. Também irei explorar o trabalho de Candice Lin (1979), artista americana que encena atos de contaminação no âmbito material, em instalações onde a ideia de trânsito é desdobrada através de sistemas de irrigação ou purificação de substâncias. Lin cria ambientes escultóricos que estão sempre a trabalhar, e cujo dinamismo é frequentemente garantido por uma série de compartimentos (tanques) e ligações (tubos), onde paira, sobretudo, um estado de fluidez contínua. Já o trabalho do artista americano Matthew Barney (1967) será abordado através de uma perspectiva háptica, com o intuito de explicitar a qualidade suspeita e culturalmente codificada da matéria viscosa, e a forma como é traduzida em vídeo e escultura na sua prática.

Por fim, apresentarei os meus trabalhos artísticos realizados durante o decorrer do projeto de Mestrado. Será discutida a utilização do *agar-agar*, gelatina feita a partir de algas, como uma materialidade instável, requerente de um tipo de assistência que é deliberadamente abraçada e explorada. Veremos como a necessidade perpétua de hidratação destas peças, com intuito de evitar secagem e deterioração, é abordada em instalações que evocam um espaço laboratorial, onde tanques e sistemas de pulverização de água *conservam* as esculturas, mantendo-as essencialmente vivas e bem-formadas. Através de diferentes trabalhos, identificarei na minha prática uma vontade constante de arrastar a forma para um estado ambíguo de incompletude e mistério. Deste modo, demonstro que a minha prática ativa um tipo de matéria intencionalmente desvinculada de qualquer solidez ou integridade, abrindo espaço para leituras especulativas que acomodam as qualidades turvas abordadas ao longo desta dissertação.

Apesar de não existir como conceito estético ou manifestação distinta no cânon da História da Arte, será explorada a forma como o termo liminaridade tem vindo a ser frequentemente evocado em textos académicos quando o hibridismo, as qualidades limítrofes, a ausência de forma ou a intersemiótica do pós-modernismo são colocadas em questão. Portanto, a larga intenção deste projeto é comprovar o potencial destabilizador do espaço liminar, a partir de abordagens sociológicas e plásticas que o apresentam como um meio de gerenciar, dentro de uma estrutura social, o dinamismo na relação dos indivíduos (e da matéria) com a norma, ao mesmo tempo em que se produzem alternativas para esta arbitragem.

Em suma, tornarei visíveis as análises mais recentes acerca da liminaridade, para demonstrar como são projetadas algumas das estruturas que convocam movimentos de expulsão, a partir do estabelecimento de limites exclusivos e excludentes. Concluiremos que estes impulsos são sustentados por uma complexa interação entre o poder instituído e suas diretrizes espaciais, sociais e morais,

responsáveis por garantir a manutenção do *status quo* através do monitoramento constante daquilo que pode desestabilizá-lo.

Em última instância, este trabalho é dedicado aos limites conceptuais do pensamento, animando-os através de propostas que se dão nos limites do mundo físico. Ao articular plasticamente o conceito de liminaridade, pretendo encontrar, nas fissuras da materialidade processual do instável, suas possíveis (ou impossíveis) aproximações linguísticas. Deste modo, através da investigação do fluxo metamórfico de determinadas substâncias, exponho o meu fascínio com o mundo material e seus efeitos.

Capítulo I

Liminaridade e o estar entre

“Walling like every other matrix is first and foremost the emission of a new structure, an encystation. It renders a new form-structure physically visible, so every walling starts by an interruptive phase that emerges out of the climax of liminality.”² (Hovarth, 1978, p.167).

Muros, fronteiras e grades são algumas das manifestações físicas do impulso que visa separar duas ou mais áreas, eliminando a possibilidade de movimentos transitórios indesejáveis através da segmentação do espaço em compartimentos bem definidos e bem protegidos. Na sua aplicação sociológica, esta ambição seletiva manifesta-se na instituição de posições sociais categóricas a serem assumidas por indivíduos, posições que são prontamente sustentadas por rituais de promoção que as reiteram e hierarquizam. Em ambos os casos, fica evidente a complexidade inerente à projeção de limites que regulam processos de integração ou separação.

Neste capítulo, tenciono demonstrar como estas construções físicas e simbólicas que visam selecionar, demarcar e garantir um contorno, inevitavelmente condicionam o surgimento de um espaço liminar encistado, um entre-espaço embutido precisamente nas brechas destes limites e circunscrições. O meu interesse neste

² Trad. livre: Murar como qualquer outra matriz é antes de mais nada a emissão de uma nova estrutura, uma encistação. Torna uma nova estrutura de forma fisicamente visível, de modo que cada parede começa por uma fase de interrupção que emerge do clímax da liminaridade.

capítulo é explorar as particularidades dos fenômenos sociológicos que se dão nestas posições fronteiriças, assim como as questões e problemáticas que irrompem *entre* as categorias totalizantes aqui nomeadas. Esta abordagem fragmentária que reconhece nas indeterminações conceptuais uma possível afronta, nos permitirá explorar os padrões classificativos que emergem no caos inerente a situações apresentadas como organizadas, sucessivas e lineares. Quais são e quem dita as cláusulas em efeito nestes pontos de contacto limítrofes?

Deste modo, ao assumir o entre-estado como ambíguo e conseqüentemente impuro, adotarei a liminaridade como um prisma para explorar as nuances manifestadas na interseção da antropologia com as ciências políticas. Empregarei o conceito como uma ferramenta não só formativa, mas também transformativa, capaz de reconhecer e comportar aquilo que não pode ser facilmente definido ou classificado.

Em seguida, focar-me-ei especificamente nos atos de separação e nas manifestações de desconforto com condições sociais ou identitárias designadas limítrofes, nomeadamente quando indivíduos considerados impuros são afastados por alguma força dominante. Neste momento, será analisado o papel da repulsa que, quando dissociada de sua função fisiológica, passa a operar como um mecanismo discriminatório a nível social. Localizarei nos sistemas que visam a pureza física – especificamente nas promessas da indústria da higiene pessoal – articulações audazes com a prática da virtude moral. Ao longo deste capítulo tornarei visível a forma como evocar ideais de pureza (mesmo a nível físico) significa mobilizar toda uma genealogia de associações racializadas, que ajudaram a produzir a dominância de um sistema sustentado pela suposta dignidade de uma identidade pura e branca.

1.1– Origens da liminaridade: rituais de passagem

A liminaridade é designada pela “condição subjetiva, de ordem psicológica, neurológica ou metafísica, consciente ou inconsciente, que oscila no limite ou entre dois estados de diferentes existências”³. O termo foi inicialmente conceptualizado e documentado pelo antropólogo Arnold Van Gennep (1873-1957) no seu trabalho seminal *Les Rites de Passage* (1909), onde o conceito de liminaridade é desenvolvido a partir de uma estrutura experiencial comumente observada em rituais de passagem de sociedades tribais. A estrutura ritualística descrita por Van Gennep pode ser dissecada em três etapas, através das quais a transição é efetivamente encenada: separação, período liminar e resinificação (ou reincorporação).



Fig.2. Ritual de iniciação (puberdade) numa tribo no Malawi, um dos estudos de campo de Andrew Van Gennep.

A estrutura trifásica proposta por Van Gennep apresenta uma cronologia na qual o iniciado é primeiramente despido do status social que possuía antes do ritual, sendo depois induzido ao período liminar de transição, para então ser garantido um novo status, antes de ser finalmente reassimilado à sociedade com uma nova posição. Ou

³ Oxford English Dictionary. Routledge, p.201.

seja, primordialmente o estado liminar seria visto como uma espécie de hiato desprovido de qualquer status, uma lacuna entre duas condições cardeais de existência. Esta designação intermediária estabelece a fundação que garante ao estado liminar uma qualidade primordialmente indefinida, que pode vir a ser instrumentalizada como marginal e poluente.

Van Gennep define resumidamente os rituais de passagem como “rituais que acompanham todas as mudanças de lugar, estado, posição social ou certos pontos etários. Eles marcam momentos específicos da vida de uma pessoa quando há uma transição, seja esta de natureza individual ou coletiva” (Van Gennep 1909, p.98). De qualquer maneira, a transição permite o movimento migratório de um estado para outro: seja de um status para outro, de um lugar para outro, de uma situação para outra ou de um período de tempo para outro. Portanto, por mais que os mais proeminentes e altamente celebrados rituais de passagem sejam aqueles que marcam o nascimento, a puberdade, o casamento e a morte, Van Gennep demonstra que o estado liminar não irrompe apenas nestes momentos e pode acompanhar essencialmente qualquer alteração de estado *lato sensu*.

Apesar do estudo de Van Gennep ter sido publicado em 1908, é na segunda metade do século XX que o termo liminar ganha popularidade através dos escritos do sociólogo Victor Turner (1943-1983) em *Liminality and Communitas* (1969). O autor alarga a aplicabilidade do conceito, com o intuito de adicionar uma abordagem crítica que o flexiona e expande. Turner empresta de Gennep a estrutura trifásica dos rituais de passagem e foca-se especificamente no estado transiente para então desenvolver o conceito de liminaridade aplicado a uma teoria social dos estados limítrofes. Turner observa situações onde um indivíduo ou grupo é colocado à margem pela sociedade, através da prática de rituais de purificação ou reconhecimento que não só estabelecem, mas também hierarquizam posições sociais. Enquanto que as contribuições de Gennep para o tema são sobretudo nominativas, Turner estava mais

interessado em observar estas formatações precisamente sob uma ótica crítica, expondo suas ambições estruturais, assim como os impulsos anti estruturais que as destabilizam. Ao reconhecer o dinamismo como atributo fundamental inerente as formações sociais, Turner aborda-as não como uma amálgama de invólucros identitários impermeáveis e imutáveis, mas sim como uma série de processos dialéticos que arbitram a estrutura social bem-formada e o inevitável distúrbio que a dissolve.

É a partir desta concepção que Turner emprega o termo *communitas*: uma proposta niveladora onde toda uma sociedade experimentaria a liminaridade em conjunto. Na *communitas* há um convite ao embaçamento da diferença entre as definições do que é secular e do que é sagrado, visto que qualquer posição social ou sistema inevitavelmente carrega alguma coisa do sagrado (pelo simples fato de estar instituída na norma). Esta componente deífica é revelada durante os rituais de passagem, onde a existência de posições é reiterada através da possibilidade de mudança de uma posição para a outra através do ritual. Apesar de enxergar grande potencial nesta suspensão temporária das classificações, Turner não deixa de assumir o caráter paradoxal da liminaridade e das *communitas* ao lembrar que estas são estrutural e temporalmente definidas, e por isso, limitadas. Desta forma, elas servem a função dialética de dissolver e reiterar a existência de uma ordem social instituída. "A liminaridade pode talvez ser considerada como o Não a todas as afirmações estruturais positivas, mas de alguma forma, a fonte de todas elas e, mais do que isso, um reino de pura possibilidade de onde novas configurações podem surgir" (Turner, 1969, p.125).

Através dos mais variados ângulos, Turner atribui à fase liminar um caráter transformativo onde o ser humano, entre o fardo de identidades passadas e futuras torna-se potência. Ao apresentar este caráter desestruturado como um atributo, Turner associa a ambiguidade inerente ao espaço liminar com uma possibilidade de

emancipação, intensificando assim o uso do termo em outras disciplinas, como por exemplo, a psicologia contemporânea. Até os dias de hoje, a qualidade liminar como espaço ou estado intermediário pode ser útil na descrição e resolução de fenômenos sociais complexos, como o espaço trans-cultural, que problematiza as associações entre identidade e nação, e o espaço trans-geográfico, que propõe uma revisão das nossas impressões sobre limites geográficos. Desta forma, a definição de liminaridade evoluiu para englobar características de abertura conceitual, sendo frequentemente sublinhada por um tipo de indeterminação que irrompe, sobretudo, nas frestas entre categorias.

Além de posições sociais, o termo também pode estar associado a transições temporais: o crepúsculo, neste caso, pode ser considerado liminar por manifestar-se como o momento de transição do dia para a noite, sendo assim um intervalo que não pertence a nenhuma das duas definições. No presente momento, existe particular relevância na ideia de uma situação liminar mais abrangente, que poderia ser aplicada a sociedades inteiras ao atravessarem uma crise ou colapso da ordem instituída. O filósofo e psicanalista alemão Karl Jaspers (1883-1934) contribui para este tema, ao elaborar sobre o conceito de uma *axial age*⁴ configurada essencialmente por estas qualidades de incerteza, “an in-between period between two structured world-views and between two rounds of empire building; [...] an age of creativity where man asked radical questions and where the unquestioned grasp on life is loosened” (Jaspers, 1938, p. 68)⁵.

Na tentativa de aplicar o conceito de liminaridade a diferentes condições indefinidas, Turner também avança a ideia de indivíduos liminares, que por sua vez

⁴ Trad. livre: era axial.

⁵ Trad.livre: um período entre duas visões de mundo estruturadas e entre duas rodadas de construção empírica; é uma era de criatividade onde o homem faz perguntas radicais e onde a compreensão inquestionada sobre a vida é afrouxada.

incluiria pessoas trans-gênero ou fetos. Em todos os casos, o estado liminar está intimamente associado a ideias de flexibilidade e embaçamento de limites. É através deste ato de embaçamento que Turner enxerga no espaço liminar uma energia latente dotada de uma série de possibilidades, ao argumentar que dentro dele “o ato de desfazer, a dissolução e a decomposição são sempre acompanhadas de processos de crescimento, transformação e reforma.” (Turner, 1969, p.98).

Além da antropologia, o termo também tem a sua aplicabilidade na psicologia contemporânea, na qual o liminar pressupõe um estado inconsciente nomeadamente subliminar, representado pela identificação do sentido sendo mantida ou dissolvida até determinado ponto. Na filosofia contemporânea, Jacques Derrida (1930-2004) foi apelidado de "filósofo do liminar" devido às suas repetidas tentativas de desconstrução do tecido integral e sólido da materialidade. Já em *The Postmodern Condition* (1979) J-F. Lyotard (1924) chamou a pós-modernidade de “estado nascente” ou o estado de “tornar-se” permanente, denunciando o seu caráter liminar inato ao localizar em determinadas obras de arte, esta condição, deliberada ou não, de desmantelamento ou incompletude.

A partir desta concepção mais abrangente da liminaridade, surgem uma série de ideias que serão aqui consideradas, especificamente quando estas provocam associações com uma experiência ambígua que pode ser encarada como desconfortável. O termo ambiguidade vem do Latim *ambiguere*, que significa “estar indeciso” e é mais comumente usado na linguística quando se descreve uma palavra ou frase que produz incerteza devido à possibilidade de mais de uma interpretação. Neste sentido, a maioria dos textos que elaboram sobre o tema, acabam por analisar, sistematicamente, os efeitos da ambiguidade dentro do universo da linguagem, e não dentro de outros campos de interesse. Tentaremos ampliar o alcance desta condição, ao explorar as formas como a ambiguidade - qualidade essencial do estado liminar - pode estar manifesta nos mais variados fenômenos, sejam eles linguísticos ou físicos.

Aqui, a vontade de tornar ambíguo surge como um reconhecimento do potencial elástico dos conceitos instituídos na norma, ao mesmo tempo em que ativa outras possibilidades reveladas por esta flexibilização.

1.2 - *Matter-out-of-place*: pureza, impureza e separação

Tendo em vista que o estado liminar é social e estruturalmente ambíguo, Mary Douglas (1921), socióloga americana avança o conceito de impureza associado a esta incapacidade de definição. Douglas garante que “o que é incerto e contraditório (sob a perspectiva das definições sociais) tende a ser considerado...impuro” (Douglas, 1966, p.39) e, desta forma, a ambiguidade, que é representativa de estados indeterminados, pode ser considerada indesejável e poluente na percepção daquele que a encontra. Consequentemente, os indivíduos que ocupam o espaço liminar carregam qualidades transicionais que podem ser designadas particularmente contaminantes. Este status impuro irrompe precisamente na tentativa frustrada de se localizar precisão.

Ao abordar o estado ambíguo como conceptualmente impuro, é fundamental a análise dos escritos de Mary Douglas em *Pureza e Perigo* (1966), onde a autora elabora sobre as implicações problemáticas resultantes das justaposições do conceito de pureza e o exercício da moral. Ao associar a impureza à desordem e à falta de forma, Douglas localiza nos rituais de purificação profilática a ambição de focalizar a atenção e selecionar a experiência por meio de classificações simbólicas atribuídas, que garantem às coisas um status puro ou impuro. No entanto, para Douglas, não há pureza ou impureza absoluta, elas existem nos olhos de quem as vê e, portanto, são capazes de arbitrar e construir verdade. A autora alega que esta verdade, por sua vez, é intimamente vinculada às práticas sociais que produzem sentido para um sistema social estabelecido e consequentemente legitima uma ordem hierárquica. Por mais que Douglas reconheça esta hierarquização das experiências, a autora parece deixar

de fora especificidades críticas que poderão ser fundamentais para uma análise atualizada do tema.

Estas especificidades críticas são, por sua vez, avançadas pela filósofa e historiadora Maria Lugones, na obra *Purity, Impurity and Separation* (2006). Lugones convoca a obra de Douglas e reconhece que “a intenção de Douglas não é distinguir as estruturas opressoras das não opressoras” enquanto reitera que o seu próprio objetivo é “precisamente, entender o caráter opressor na construção da vida social, e o poder da impureza em resistir e ameaçar esta estrutura” (Lugones, 1994, p. 158). Enquanto a abordagem de Douglas, mais concreta, não apresenta criticismo, a abordagem de Lugones revela-se instintivamente crítica a nível conceptual. Através do ponto de vista de Lugones, ficam evidentes algumas fissuras deixadas por Douglas em *Pureza e Perigo*, fissuras que não necessariamente expõem no projeto da pureza, uma associação perigosa com a branquitude.

Ao abstrairmos a patogenia e a higiene das nossas impressões sobre a impureza, esta acaba por designar qualquer coisa que não está em seu lugar (ou qualquer *matter-out-of-place* segundo Douglas). A impureza é, precisamente, um subproduto concebido por uma organização da matéria e conseqüentemente a classificação de um indivíduo como impuro segue, de forma problemática, a mesma mentalidade. A partir do momento em que os comportamentos, ações, ideias, categorias sociais e instituições são ordenados e segregados como puros ou impuros, fica evidente a forma como as convenções são meticulosamente categorizadas e aplicadas. Desta forma, o grau de pragmatização e hierarquização das experiências reflete o nível de consenso e estabilidade abraçados pela ordenação das coisas, em si mesmas não unitárias e frequentemente desordenadas. Visto que a sujidade e as coisas impuras estão sempre vinculadas à desordem e à não forma, estas adquirem a capacidade de, sistematicamente, denunciar o desconforto com símbolos ambíguos ou estados liminares. Deste modo, Lugones afirma que pensar sobre pureza, sem

abarcando uma perspectiva crítica, implica assimilar a poluição como experiência correlata e que nesta relação há o perigo de continuidade de estruturas dominantes capazes de regular diferentes espectros de um sistema social. Ao considerarmos que qualquer manifestação ambígua se opõe à ordem e que, desta forma, a sujidade e a impureza se pressupõem afastadas, ou marginalizadas, torna-se possível a articulação destes impulsos a nível sociológico e plástico.

Motivado pela ubiquidade de determinados mecanismos que visam avançar ideais de pureza através da falácia de uma instituição (identitária) sólida e consistente, representada por corpos brancos, puros e invulneráveis, pretendo evidenciar padrões que continuam, explícita ou implicitamente, delineados e devem, portanto, ser questionados. O tema da pureza neste sentido salubre pode parecer dissociado de questões raciais e classistas, mas na realidade os projetores da pureza baseiam-se precisamente nas mesmas engrenagens físicas e morais que contribuíram para a produção de uma identidade branca dominante. Por mais que as motivações dos ideais de pureza estejam mais explicitamente delineadas no passado, há inúmeras reverberações de seus efeitos que comprovam sua corrente onipresença. Sob qualquer ótica, fica evidente que a preocupação com a pureza está sempre a gerir ou impedir uma ameaça externa, que põe em risco a integridade do meio interno.

Há também uma série de vícios de linguagem que sustentam e expõem este gerenciamento da pureza, refletido num sistema linguístico de branqueamento que é excludente. Frantz Fanon (1925) relembra que “ In Europe...Satan is black, one talks of the shadow, when one is dirty one is black – whether one is thinking of physical dirtiness or moral dirtiness...blackness, darkness, shadow, shades, night, and the labyrinths of the earths, abysmal depths, black lists, blacken someone’s reputation. On the other side, the bright look of innocence, fairness, the white dove of peace, magical,

heavenly light”⁶ (Fanon, 2014, p.35). A indissociável relação histórica entre branquitude, higiene e virtude moral pode ser facilmente identificada na Fig. 3, numa propaganda perturbadora de um sabão da *Procter and Gamble* que circulou nos Estados Unidos da América no final do século XIX:



Fig.3. Propaganda do Ivory Soap da *Procter and Gamble*, que circulou em 1898.

Na imagem, observamos uma ilustração que representa uma família de nativos americanos vestida com trajés obviamente Euro-Americanos, supostamente civilizados e alvejados pelos efeitos do *Ivory Soap*. A ilustração é seguida pelo seguinte poema de autor desconhecido:

⁶ Trad. livre: Na Europa ... Satanás é negro, fala-se da sombra, quando se está sujo, é negro - quer se pense em sujeira física ou moral ... escuridão, sombras, a noite e os labirintos da terras, profundezas abismais, listas negras, denegrir a reputação de alguém. Por outro lado, o olhar brilhante de inocência, justiça, a pomba branca da paz e a mágica (e clara) luz celestial.

We once were factious, fierce, and wild / To peaceful arts unreconciled / Our blankets smeared with grease and stains / From buffalo meat and settlers' veins / From moon to moon unwashed we went/ But Ivory Soap came like a ray / Of light across our darkened way / And now we're civil, kind, and good / And keep the laws as people should / We wear our linen, lawn, and lace / As well as folks with paler face / And now I take, where'er we go / This cake of Ivory Soap to show / What civilized my squaw and me / And made us clean and fair to see.

Esta propaganda explicitamente comunica que os corpos não-brancos dos nativos americanos são impuros moral e fisicamente, apresentando-os como uma ameaça selvagem para as demarcações defensivas da América; uma ameaça que precisou ser purificada, branqueada e reformada pelo sabonete. Esta associação pode ser observada no trecho “And now we´re civil kind and good”⁷ que referencia um novo status profilático, garantido aos nativos pelo uso do produto que se declara civilizante. Já o verso “Our blankets smeared with grease and stains”⁸ nos apresenta a articulação da mancha ou nódoa como uma *matter-out-place* que precisa ser removida pois perturba a integridade homogénea e imaculada daquilo que borra. “From moon to moon unwashed we went”⁹ pode ser destacado como significante explícito das articulações da pureza física com a dignidade moral, ao passo que “We wear our linen, lawn and lace”¹⁰ enumera atributos e materiais frequentemente associados a um tipo de pureza que foi conquistada precisamente através do ato de adestramento de uma impureza antecedente, como neste exemplo, a relva. Aqui, a imagem da relva convoca imediata e necessariamente a noção de manutenção através da poda. A poda é precisamente esta prática obstinada, que tenta aparar e mitigar o crescimento desgovernado e arbitrário da relva, com o intuito de evitar um crescimento que poderia

⁷ Trad. livre: E agora somos civis, gentis e bons.

⁸ Trad. livre: Nossos cobertores manchados de gordura e nódoas.

⁹ Trad. livre: De Lua em Lua, seguíamos sujos.

¹⁰ Trad. livre: Usamos nosso linho, relva e renda.

vir a ser classificado como daninho. Por outro lado, o linho, tecido proeminente no período colonial da América, também aparece como garantia de civilidade, forjada por uma brancura alvejada e bem engomada. Sob todos os ângulos, fica evidente que a pureza é gerida a partir da remoção daquilo que é engordurado, bagunçado, desordenado, encardido e como veremos adiante, aquilo que é escuro.

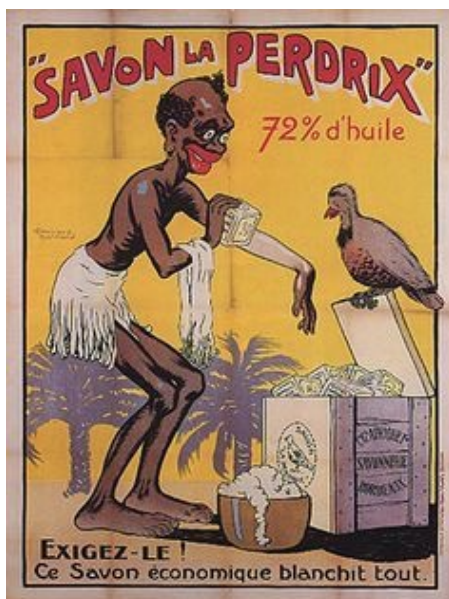


Fig.4. Poster de propaganda para o sabão francês *La Perdrix*, 1895. Trad. livre: "Exija-o! O sabão económico que branqueia tudo".

Atualmente no contexto publicitário, as oposições entre pureza e poluição, limpeza e sujidade, civilização e selvageria, branco e escuro encontram-se mais diluídas, porém longe de serem imperceptíveis. Apesar de não tão explícitas, existem inúmeras situações onde a branquitude e a limpeza física (e consequentemente moral) permanecem vinculadas. Nestas associações aparentemente inofensivas, o ideal de pureza ainda opera com o intuito de assegurar identidade através de um gesto de exclusão, apagamento ou remoção. Este gesto pode ser novamente observado na Fig. 5.



Fig.5. Propaganda de spray de limpeza *Polishop*, 2008



Fig.6. Propaganda de sabonete *Protex*, 2001

Já na Fig.6, por mais que o culto à branquitude *squeaky-clean* não seja primordial, podemos observar como aspirações ilusórias à invulnerabilidade e o receio de contaminação ainda são fundamentais para o avanço da agenda publicitária de alguns produtos de limpeza e higiene. Nesta propaganda de um sabonete antibactericida, a barreira invisível resultante do uso do produto garante a proteção do meio interno face ao meio externo contaminante. O erguimento desta barreira opera como uma espécie de cordão sanitário que promove o corpo ao status de invólucro, murado e imune. Como podemos observar em ambas as figuras, esta sensação de segurança é assegurada pelos atos de demarcação e isolamento acima mencionados, onde o estabelecimento de limites claros é anunciado como desejável e virtuoso.

Estes são apenas alguns exemplos de como alguns produtos baseiam o seu prestígio na evidência de um resultado comparativo que geralmente apresenta dois instantes de um mesmo objeto, onde este aparece *mais branco* ou *mais protegido* depois do uso de determinado produto. Este sentimento é exemplarmente resumido na conclusão do ensaio *Tidy Whiteness* da pesquisadora americana Dana Berthold publicado em 2010 pela University Press de Indiana:

Both physical purity and moral purity ideals, in the past and today, employ a model of *cleansing* to promote a sense of the good that depends upon exclusion. Most often, when we explore the genealogy of such discursive practices, we find their beginnings in political and economic power structures, not in the pure origins they claim. In the cases of the segregationists and eugenicists, this meant overt discrimination against poor and non-white groups whom they deemed objectively tainted. Thus, power over these other groups was practiced as a sort of cleanliness of body, and it was practiced with a cleanliness of conscience. Today, the power that whites as a group continue to exercise over non-whites is facilitated through these discourses of purity.¹¹

Berthold argumenta, então, que o culto a pureza tende a contribuir para ou até produzir uma noção de identidade supostamente justa, mas que é, na realidade, isolada, exclusiva e hostil. Em suma, os ideais de pureza contribuem diretamente para o reforço de uma hierarquia social problemática, ao mesmo tempo em que se autodeclaram neutros e inocentes. Deste modo, as ideologias hegemônicas de pureza ecoam os mais sórdidos movimentos (e ferramentas linguísticas) da higiene social ou higiene racial, ao encorajarem a prática de valores culturais que vão muito mais além de uma suposta preocupação com a saúde fisiológica. Alargadamente, o artigo de Berthold não se preocupa apenas em destacar as operações racializadas desses anúncios higiênicos, mas também em trazer à discussão um sistema inteiro que lucra com a ambição coletiva de melhoramento do corpo, ao tentar mitigar a sujidade ou a *matter-out-of-place*, como foi desenvolvida por Douglas.

¹¹ Trad. livre: Tanto a pureza física quanto os ideais de pureza moral, no passado e hoje, empregam um modelo de limpeza para promover um senso de bem que depende da exclusão. Na maioria das vezes, quando exploramos a genealogia de tais práticas discursivas, encontramos seu início nas estruturas de poder político e econômico, não nas origens puras que alegam. No caso dos segregacionistas e eugenistas, isso significava discriminação aberta contra grupos pobres e não brancos que eles consideravam objetivamente maculados. Assim, o poder sobre esses outros grupos era praticado como uma espécie de limpeza do corpo, e era praticado com pureza de consciência. Hoje, o poder que os brancos como grupo continuam a exercer sobre os não-brancos é facilitado por esses discursos de pureza. In: <https://sites.middlebury.edu/gsfwhitepeople/files/2016/09/berthold.pdf>

Com o intuito de me envolver criticamente com a premissa de que o espaço liminar é inerentemente impuro devido à sua falta de precisão, acho imprescindível esta revisão ou análise crítica das maneiras pelas quais os ideais de pureza são mediados, reforçados e efetivados na sociedade. Desde a pureza cristalina das pedras preciosas aos azulejos brancos estritamente limpos prometidos pelos produtos de limpeza, é evidente que a pureza é considerada um atributo. Neste sentido, Dana Berthold refere que a pureza é alimentada e sustentada por um sistema socioeconómico enraizado nas mais diversas práticas sociais:

We are still enamored with purity because, to some extent, our very self-conceptions are at stake. But those self conceptions are sick. To the extent that we ineffectively uphold dubious values, we are less free, and we lock ourselves into a status quo social order. As inheritors of this racist, unhealthy culture, we are all lovers of purity, and we are all responsible for rethinking this value.¹²

1.3. O objeto fóbico: Kristeva e o abjeto.

Após estabelecer as implicações sociológicas daquilo que deve ser afastado ou removido por ser considerado poluente, analisarei as potencialidades plásticas das qualidades fronteiriças abordadas até agora. O conceito de abjeto descrito por Julia Kristeva (1941) em *Powers of Horror* (1980), será introduzido com o intuito de me aproximar de uma abordagem fenomenológica, que esbarra efetivamente com o mundo material. Kristeva, ao escrutinar o ato de separação que constitui a experiência abjeta, sustentada pela repulsa ou aversão ao liminar, mais uma vez comprova o

¹² Trad. livre: Ainda estamos apaixonados pela pureza porque, até certo ponto, nossas próprias auto concepções estão em jogo. Mas essas auto-concepções são doentias. Na medida em que defendemos ineficazmente valores duvidosos, somos menos livres e nos prendemos a uma ordem social status quo. Como herdeiros dessa cultura racista e doentia, somos todos amantes da pureza e todos somos responsáveis por repensar esse valor. In: <https://sites.middlebury.edu/gsfwhitepeople/files/2016/09/berthold.pdf>

desconforto generalizado diante de matérias que se encontram suspensas entre estados, e que não podem ser rigidamente categorizadas por sistemas de definição ou oposições binárias. Assim como Mary Douglas, Kristeva argumenta que, fundamentalmente, em toda reação de asco há um bem ou sistema a ser protegido.

Filth is not a quality in itself, but applies only to what relates to a boundary and, more particularly represents the object jettisoned out of that boundary, its other side, a margin... the danger of filth represents for the subject the risk to which the very symbolic order is permanently exposed, to the extent that it is a device of discriminations, of differences. But from where and from what does the threat issue?"¹³ (Kristeva, 1980, p. 132).

Em *Powers of Horror*, Julia Kristeva denuncia esta ordem protegida pela repugnância e desenvolve o conceito do abjeto ao investir precisamente no valor simbólico do objeto expelido e designado poluente. Entretanto, reitera que " não é a ausência de limpeza (*properté*) ou de saúde que torna abjeto, mas sim tudo aquilo que perturba uma identidade, um sistema, a ordem" (Kristeva, 1980, p.54). Esta abrangência de aplicações do conceito é exemplificada numa passagem na qual Kristeva, antes de qualquer menção a mucos ou fluidos corporais, relata seu trauma com a fina camada de nata que por vezes jaz sobre o leite. Esta membrana que afronta e perturba a unidade material do leite causa ânsia, e desencadeia um movimento de negação e através do escarro é expulsa, separada.

Hal Foster (1955) comenta a teoria avançada por Kristeva em *Obsceno, Abjeto, Traumático* e apresenta estratégias para a exposição do abjeto. Foster fala sobre *representar* a abjeção para então provocar suas operações, " apanhar a abjeção

¹³ Trad. livre: A sujeira não é uma qualidade em si mesma, mas se aplica apenas ao que se relaciona com uma fronteira e, mais particularmente, representa o objeto alijado para fora dessa fronteira, seu outro lado, uma margem ... o perigo da sujeira representa para o sujeito o risco para em que a própria ordem simbólica fica permanentemente exposta, na medida em que é um dispositivo de discriminações, de diferenças. Mas de onde e de que vem a ameaça?.

no ato e torna-la reflexiva " (Foster, 1996, p.106). É a partir da perspectiva de Foster, que enxerga na experiência abjeta um potencial, que desenredarei as ideias propostas nos próximos capítulos. Em última instância, tenciono comprovar que os problemas conjurados pelo confronto com aquilo que é abjeto são, essencialmente, os mesmos que irrompem diante de estados designados liminares.

Capítulo II

Corpo mole: a impossível formulação do informe

Neste capítulo, iremos aproximar-nos de qualidades específicas da matéria informe que podem ser consideradas perturbadoras, geralmente por desobedecerem ou teimarem com algum sistema binário de ordenação do mundo físico. É também intenção deste momento analisar a forma como estas materialidades foram intencionalmente empregadas em práticas artísticas e na teoria crítica como significantes de instabilidade, impermanência e trânsito. A forma como irei abordar as temáticas centrais deste capítulo parte da questão: ao invés de representar a plasticidade liminar, seria possível reagir plasticamente à plasticidade liminar? Evoco esta reação plástica pois veremos que algumas das características ou condições da matéria às quais me refiro são difíceis de serem descritas, mas fáceis de serem observadas ou sentidas.

É evidente que em determinado momento da segunda metade do século XX, observa-se em algumas práticas de escultura um desejo de rutura com formas tradicionais de produção e o interesse pronunciado pelos aspetos da matéria em sua forma mais crua, onde as propriedades físicas do próprio material em uso tornam-se o objeto de estudo em si. Nesta altura, com o ininterrupto surgimento de substâncias e materialidades em potencial como os plásticos, latex, resinas e silicones, surgem trabalhos que parecem reconhecer cada vez mais o arbítrio e a “força vital contida nos materiais”¹⁴. É nesta altura que parece surgir uma crítica plástica que é macia ao toque e que irrompe com o intuito de contestar a rigidez estrutural de materiais canônicos

¹⁴ *Bildungstrieb der Stoffe*: O termo vem do título do portfolio de experimentos do químico analítico alemão Friedlieb Ferdinand Runge (1867) e diz respeito a propriedades físicas que dialogam com ou até representam a incompreensibilidade do mundo material.

que permeavam a prática artística de escultura até então.

Dentre estas motivações escultóricas escorregadias e flexíveis, interessam-me particularmente os impulsos artísticos que reconhecem o potencial destabilizador incitado pelas massas amórficas: as que parecem ter dificuldade em suspenderem-se eretas no espaço; as que os limites e contornos são indetermináveis provocando a imediata suspeita das suas origens ou intenções. Neste sentido, a falta de forma pode oferecer uma série de interpretações associadas à uma dissolução de categorias existentes ou o amolecimento de uma rigidez categórica, que são fundamentais para este estudo. Neste capítulo, aproveitando o gancho fenomenológico oferecido por Kristeva ao final do capítulo I, tenciono apropriar-me de um fluido aberrante que servirá como um estudo de caso para desenredar as considerações plásticas que virão a seguir: o fluido viscoso. Escolho-o com o intuito de gerar uma imagem pegajosa e insistente, que nos acompanhará até o fim desta dissertação.

2.1 – Limites da matéria: viscosidade e ambiguidade.



Fig. 7. vídeo-still de *Looney Tunes* dos estúdios Hannah Barbera, 1978.

O terror contido na ideia da apreensão por uma substância pegajosa sempre esteve aderido ao imaginário coletivo. Ninguém se quer encontrar numa *sticky situation*, tropo amplamente visitado em desenhos animados para designar alguma espécie de armadilha colante no sentido formal e simbólico. Ao pensar sobre o aspeto traiçoeiro e escorregadio da viscosidade recordo-me imediatamente do maquiavélico Will E. Coyote da série americana Looney Tunes (1930) a aplicar doses generosas de alguma substância adesiva para capturar uma vítima passante. Cola, crude e melão são algumas das substâncias inoportunas que entram em cena para destabilizar personagens vulneráveis e desacelerar o tempo, visto que o livramento do viscoso é sempre letárgico e frustrante. Porém, como de costume na trama, o plano mostra-se traiçoeiro ocasionando uma imersão completa do próprio coioote no fluido anómalo.



Fig. 8. vídeo *still* da animação *Looney Tunes* dos estúdios Hannah Barbera, 1988.

Em *O ser e o nada* (1943), ao elaborar sobre as inquietações apresentadas pela possibilidade de imersão na matéria viscosa, Jean Paul Sartre escreve que “se eu afundar no viscoso, sinto que nele me perderei (...) Nesta apreensão do viscoso há

uma substância pegajosa, comprometedor e sem equilíbrio, como a memória assombrosa de uma metamorfose” (Sartre, 1943, p. 756). No caso da figura 8, a qualidade traiçoeira deste fluido, representada pela imersão completa do coioite na sua própria armadilha, ilustra exemplarmente a forma como a viscosidade pode virar-se contra aquele que é por ela seduzido, ou aquele que acredita poder dominá-la, uma vez que esta é fundamentalmente imprevisível e fugaz. Ao abordar esta matéria que escorre, mas cuja aderência é insistente, apanho a viscosidade como a condição cabal para ilustrar as provocações materiais que nesta dissertação têm sido referidas.

Irei basear-me especificamente nas considerações de Jean Paul Sartre sobre a matéria viscosa (*le visquex*), que dialoga com os efeitos desestabilizadores do estado liminar através da sua condição fronteira inata - não é nem líquida, nem sólida. Em *O ser e o nada* Jean Paul Sartre reconhece na viscosidade uma indeterminação essencial, suspensa neste entre-estado que seduz, fascina e perturba o desejo. Desta forma, pode dizer-se que em todo o visco há um projeto de apropriação. A matéria viscosa dialoga com este projeto de apropriação através de sua condição pegajosa e pela maneira particular com que consegue fisgar e prender. Segundo Sartre, o viscoso é um “ser que se pode possuir mas que ao mesmo tempo não se possui jamais, posto que ele rola sobre nós e sobre nós se une quando queremos nos livrar”. (Sartre, 1943, p.738).

Recordo-me do meu próprio fascínio com jarros de mel na infância. Podia passar horas a suspender aquela substância doce e viscosa com a ajuda da colher meleira, para então assistir o seu escorrimento lerdo, antes que afundasse novamente na própria homogeneidade. No entanto, havia uma teimosia na materialidade do mel, que insistentemente se colava a mim e complicava a nossa dissociação, lembrando-me que as regras de nossa interação física eram sempre por este estabelecidas. Quando me dava conta, eu estava a mercê da pegajosidade do mel. Do mesmo modo,

este fascínio com a pegajosidade do mel é também referido por Sartre numa elaboração meticulosa sobre o tipo de simbologia frequentemente associada ao visco:

Que modo de ser é simbolizado pelo viscoso? Vejo primeiro que é a homogeneidade e imitação da liquidez. A princípio, com a aparência de um fluido, ela nos manifesta um ser que é semelhante a si mesmo, e que por todos os lados escapa; um ser que é a eternidade e a infinidade da temporalidade, porque é uma mudança perpétua sem nada que mude. Mas imediatamente o viscoso se revela essencialmente ambíguo, porque sua fluidez existe em câmara-lenta. Há uma espessura pegajosa em sua liquidez; em si representa um triunfo do sólido sobre o líquido. A viscosidade é a agonia da água, pois nada atesta mais claramente seu caráter ambíguo do que a lentidão com que o viscoso se funde. Uma gota de água que toca a superfície de um grande corpo de água é constantemente transformada no corpo de água. Mas ... o mel que escorrega da minha colher para o mel na jarra primeiro esculpe a superfície, fixando-se nela, e sua fusão com o todo é apresentada como um afundamento gradual. Somente no exato momento que acredito que a possuo, eis que, por uma inversão curiosa, ela me possui. Aqui aparece seu caráter essencial: sua suavidade é como uma sanguessuga. Eu abro as mãos, quero me livrar dela mas ela gruda em mim, me atrai, me suga ... Há algo como um fascínio tátil pelo viscoso, como um líquido visto em um pesadelo, todas as suas propriedades animadas por um tipo de vida que se volta contra mim. (Sartre, 1943, p.759).

Com seus limites mal definidos, a experiência de contato com o viscoso difere fundamentalmente da experiência de contato entre um sólido e um líquido, como mão e água por exemplo, onde os limites estão bem definidos – elusiva, a água escorre e há a possibilidade de livramento. Portanto, a possibilidade de entrar em contato com alguns fluidos viscosos contém em si uma suspeita, motivada pelo risco da contaminação adesiva. Esta contaminação é representada pela dissolução (ou osmose) completa entre o eu e o objeto, assim como descrito por Sartre, onde o objeto deixa em mim a sua marca obstinada. A partir da concepção de que ambiguidades

materiais ou conceituais devem ser afastadas, fica evidente a inquietude provocada pela viscosidade, e de que forma esta representa uma ameaça inoportuna que, enquanto adere-se a nível físico, conceptualmente escapa as tentativas de definição.

2.2: Escultura colapsada: materialismo baixo e horizontalidade.



Fig.9. Robert Rauschenberg, *Mud Muse*, Moderna Museet (1968-71).

Em 1971, Robert Rauschenberg (1925-2008) apresenta no Moderna Museet em Estocolmo *Mud Muse*, uma instalação que consiste em um aparato tecnológico complexo onde ar pressurizado é liberado através de mangueiras num contentor de vidro de 10m² preenchido com lama sintética – a plasticidade do fluido castanho claro é viscosa e tem aspeto macio, quase aveludado. Depois de atravessar a massa homogênea, o ar irrompe lentamente na superfície, formando crateras e bolhas que garantem ao líquido um estado de fluidez contínuo. Com *Mud Muse*, Robert Rauschenberg marca uma virada significativa em direção ao informe ao empregar esta substância amórfica dotada de um senso perplexante de vontade própria. Apesar do artista controlar o posicionamento das mangueiras e a quantidade de ar pressurizado

dispensado por elas, a coreografia da lama é arbitrária e imprevisível. Aqui, observamos que a mutabilidade opera simultaneamente como característica fundamental e objeto de estudo do trabalho.

Para artistas como Rauschenberg parece urgente usar materiais com o intuito de tornar visível a dissolução das estruturas sociais estáveis e o estado vaporoso da modernidade. Apesar deste novo interesse em materialidades perecíveis e impermanentes, os materiais e técnicas mais tradicionais não são necessariamente deslocados, mas sim, passam a operar junto às inovações trazidas pelo séc. XX e ganham uma nova agência. Por sua vez, materialidades orgânicas com evidente propensão à uma fluidez performática, inauguram a descida para um âmbito material muito além - ou aquém - da estabilidade garantida pela matéria rígida, bem-formada e definida.

As características deste novo princípio plástico não dizem mais respeito à permanência, constância ou integridade em termos de massa, mas sim a uma plasticidade interina fundada no próprio metabolismo destes materiais não duráveis. Em *Mud Muse*, a utilização da lama aponta para este interesse em algo que a nível material é axialmente baixo. A lama possibilita aproximações com a baixa por sua associação com o pé, por ser uma matéria comumente pisada e também por ser inoportuna em sua apreensão imunda e aderente. Como argumenta Georges Bataille em *Le gros orteil* (1929), “ao deixar de ser arborícola, o Homem tornou-se ele mesmo uma árvore, quer dizer, levanta-se no ar ereto como uma árvore” (Bataille, 1929, p. 203). Por isso, ele tende a afastar-se o máximo que pode da lama terrestre, e ao “elevar-se em direção ao céu e às coisas do céu, ele olha para seu pé na lama como se fosse um escarro” (Bataille, 1929, p.207). Esta busca pela verticalidade teria as suas origens nas imagens idealizadas do ser humano, que privilegiavam sempre a cabeça erguida em detrimento dos órgãos mais baixos. Neste sentido, o próprio uso do plinto como suporte integrante da escultura pode ser analisado como um aparato oficializador, que opera em favor desta ereção no espaço.

Alternativamente, a horizontalidade e a processualidade trazidas por estas materialidades precárias que cedem, passam a ser examinadas em práticas artísticas como uma oportunidade para comparações estruturais que ilustram precisamente as zonas de conflito abordadas neste corpo de trabalho. Materiais como, por exemplo, a pedra e o metal que antes garantiam rigidez, constância e estabilidade, e como resultado a preservação de hierarquias (aparentemente materiais, mas certamente sociais) passam a ser substituídos por materiais que trazem qualidades murchas e tecem associações com o declínio. Estes materiais perturbam o projeto da arte associado à uma imortalidade monolítica, indefetível e verticalizada.

Apesar destes materiais não-nobres só entrarem efetivamente no cânon da escultura no século passado, há inúmeros relatos de Giorgio Vasari (1511-1574), artista e historiador renascentista, que descrevem Michelangelo a fazer esculturas *impromptu* com neve e Andrea Del Sarto (1486-1530) a produzir construções escultóricas com comida em ocasiões festivas. No entanto, a partir de 1950, lama, vapor, gordura, feltro, látex e poliuretano são alguns dos materiais que deliberadamente entram em cena para desafiar semânticas de permanência e travam uma competição maleável com materialidades canônicas que exerciam dominância. Existe algum limite que parece ser ultrapassado quando os materiais empregados são submetidos a esta espécie de performatividade induzida, onde o material é posto a trabalhar e está a mercê de suas próprias transferências energéticas. Estou a falar de uma matéria em bruto, porém mole, sem acabamentos, que transborda suas próprias demarcações ao escapar por entre frestas e dispersar-se em desordem, à espera de uma forma que a resgate, ou não. Esta perdição informe evoca qualidades morais e afetivas extremamente poderosas, frequentemente motivadas pelo desconforto diante do liminar elaborado anteriormente; e por inevitavelmente carregarem o fardo de instabilidade e fluidez excessivas. Em relação a estes trabalhos que admitem sua precariedade, Theodor Adorno (1903-1969) elabora em *Aesthetic Theory* (1970):

Obras ousadamente expostas que parecem estar correndo para sua perdição tem, em geral, uma melhor chance de sobrevivência do que aquelas que subservientes ao ídolo da segurança, esvaziam seu núcleo temporal e, interiormente vazias, são vítimas do tempo. Hoje é concebível e talvez necessário que as obras de arte se imolem através de seu núcleo temporal, dediquem sua própria vida ao instante do aparecimento da verdade e desapareçam sem traços, sem se diminuir nem um pouco. (Adorno, 1970, p.48)

De certa forma, pode-se dizer que este atributo transitivo da matéria contém em si um ultraje à necessidade canônica da Escultura, que favorece o rígido e incorruptível em prol de uma longevidade que pode vir a ser historizada. Neste âmbito, a moleza já é por si só uma afronta, ao possibilitar associações pessimistas com a fadiga, com a deterioração ou com a inércia, e sobretudo, ao apontar para uma espécie de cedência ou redenção à gravidade. Max Kozloff escreve sobre esta volatilidade da matéria mole em *Poetics of Softness* “[...] uma coisa macia pode ser cutucada, moldada, espremida, amassada. Em suma, sua superfície é elástica e suas densidades são escandalosamente rearranjáveis.” (Kozloff, 1967, p.77). Neste capítulo analiso os instantes onde esta matéria maleável tem a capacidade de provocar desconfiança e até mesmo repulsa por estar suscetível a mutabilidade, escapando tentativas de definições simples. Ao exaltar o potencial confrontacional e esmagador da matéria bruta despida de nomes, Sartre escreve através de seu anti-herói em *O ser e o nada*:

As coisas libertaram-se de seus nomes. Elas estão lá, grotescas, teimosas, gigantes ... Sozinhas, sem mundo, indefesas, elas me cercam: debaixo de mim, atrás de mim, acima de mim ... Estou a sufocar: a existência está penetrando-me por toda parte, através dos olhos, através do nariz, através a boca [...] (Sartre, 1943, p. 295)

Em *Visions of Excess*, (1939) Georges Bataille também se dedica à tentativa de denunciar estes mecanismos que promovem a matéria, ao investir na perspectiva de que as definições de materialismo de seus contemporâneos são imprecisas porque são essencialmente idealistas, e conseqüentemente anti materialistas. Assim, Bataille

implica que estas abordagens tendem a mistificar a matéria de tal forma que esta ganha uma capacidade exaltada, que deve ser, através do seu próprio rebaixamento, combatida. Deste modo, Bataille reitera que o verdadeiro materialismo deveria esforçar-se para desfazer estas operações e desconfiar da hierarquia ontológica postulada por estes materialismos idealistas, em favor do tratamento da matéria como baixa e potencialmente vil. Ao criticar uma concepção materialista provinda de uma sociedade na qual estocar capital é um ideal e a hierarquia da produção capitalista é o meio pelo qual este ideal é defendido e reiterado, Bataille argumenta que há uma descarada violência no planeamento económico que impede que a matéria exista simplesmente como ela é. Em vez disso, opta-se por persuadi-la em categorias predeterminadas e sistemas de relação que carregam promessas de dignificação ou legitimação, através dos quais a matéria é, finalmente, revestida e promovida a alguma coisa com nome (e consequentemente valor agregado).

Levando em consideração que seu conceito de materialismo baixo é, por definição, "perturbador", no sentido fenomenológico e sociológico, exploro aqui o seu emprego não só como ferramenta, mas como método de produção escultórica. Mesmo sem aceitar a proposição de Bataille de que rejeitemos a ontologia em favor da matéria nua e crua, ainda existe a possibilidade de recuperar o valor de perturbar a ordem hierárquica das coisas, aceitando que a matéria, como objeto, não tem preferência, a não ser a própria. Naturalmente, quando nos envolvemos com ferramentas, máquinas e os ambientes ao nosso redor, as relações com a matéria afetam nosso status. Bataille argumenta que existe nesta relação de transformação da matéria um exercício de controle que estabelece um vínculo fundado em dominância. No entanto, não podemos tratar a matéria como predeterminada e definida, a ser utilizada de formas previamente estabelecidas em todas as situações. Assim, ao ir contra formas epistémicas e ontológicas, Bataille reitera que o materialismo baixo é "externo e estranho às ideais aspirações humanas, e recusa a se permitir reduzir às grandes máquinas ontológicas resultantes destas aspirações." (Bataille, 1929, p.102).

Como mecanismo, o materialismo baixo de Bataille nos permite fazer precisamente isto, ao libertar a matéria de suas associações idealistas. O autor não indica que o Idealismo é necessariamente prejudicial ou que é possível viver sem um sistema de ideais pessoais ou coletivos. No entanto, confirma que é importante questionar se a violência, figurativa ou literal, decorrente da aplicação de um determinado ideal *compensa* suas potenciais violações incorrentes. Por isso, Bataille propõe que reexaminemos nossas noções preconcebidas acerca da forma como determinadas materialidades devem ser manipuladas ou alteradas e reitera que devemos nos esforçar para considerar a contingência e o contexto em todas as decisões que visam reformar a matéria, desconfiando das propostas que ambicionam transformá-la e melhorá-la a qualquer custo.

Em 1996, Rosalind Krauss e Yves Alain Bois fizeram a curadoria de *L'informe: mode d'emploi*, livro e exposição no Centre Georges Pompidou, Paris (Zone / MIT Press, 1996). A estrutura crítica da exposição mobilizou os conceitos performativos de 'alteração' e 'informe' avançados por Georges Bataille em ensaios escritos entre 1920 e 1930, nos quais o informe aparece como o culminar do ataque da teoria crítica ao Modernismo e seus imperativos historizadores. Portanto, como uma proposta ou medida contrária a estes imperativos, o projeto hermenêutico de Krauss e Bois incluiu preocupações escatológicas, autodestrutivas, transgressivas e bestiais através de matérias que resistiam a emblemática, violentamente reinscrevendo, através de tratados que se dão no meio físico, o individualismo que perseguiu o modernismo.

Através de sua abordagem revisionista, *L'informe: mode d'emploi* forja uma transformação decisiva e dramática do estudo da cultura do século XX. Embora tenham se passado sessenta anos desde que Georges Bataille empreendeu o desenvolvimento filosófico do termo informe, foi apenas na década de 1970 que a conceptualização da falta de forma foi empregada na teorização e reconfiguração do campo da arte do século XX. Isso ocorre em parte porque esse campo fora acessado

frequentemente como uma batalha travada entre forma e conteúdo; no entanto, o termo informe considera uma terceira possibilidade fora dessa oposição, fora do pensamento binário que é formal por si só. Deste modo, em *L'informe mode d'emploi*, Bois e Krauss apresentam um panorama rico e convincente da Escultura na segunda metade no século XX, a partir do debate sobre a forma e a falta desta. Eles traçam a persistência das manifestações artísticas do informe como uma história encistada dentro da história do modernismo, uma história que fora sempre reprimida no interesse por um domínio binariamente formal.

No âmbito da prática, eles o analisam como uma ferramenta operacional, associado a uma astúcia anti estrutural que foi repetidamente suprimida a serviço de uma temática ou tipo de arte. Nem tema, nem forma, o informe é como o próprio Bataille expressou, um "trabalho". Desta forma, consegue ser a expressão mais concreta do materialismo baixo, que sempre rejeitará sua própria categorização. Esta reavaliação teve implicações radicais para a teoria contemporânea ao defender o conceito de uma matéria ativa, que rompe com a oposição entre alto e baixo, ao desestabilizar, energeticamente, as fundações que os opõem. Um exemplo deste impacto é a influência do materialismo baixo na desconstrução de Jacques Derrida (1930). Ambos compartilham a tentativa de desestabilizar oposições filosóficas por meio de um 'terceiro termo' instável. Isso explica porque o materialismo de Bataille não parece convencionalmente materialista e por isso teve pouco impacto no materialismo contemporâneo. Apesar das tentativas de forçar o materialismo baixo ao molde de uma nova forma de materialismo, Georges Bataille *interrompe* o materialismo convencional e a política essencialmente formalista que frequentemente o acompanha. Bataille destrói a promessa de espaços liberados e oferece uma liberdade ainda mais radical e desorientadora que inscreve a instabilidade em todos os discursos, fazendo da experiência da variabilidade uma multiplicidade de espaços de rutura. A importância do materialismo baixo de Bataille está refletida nesta reivindicação do "baixo", ao mesmo tempo em que investe na crítica da elevação

sublimadora do “alto”. O materialismo baixo tem, além de suas aplicações fenomenológicas, uma função evidente que é precisamente a de libertar a matéria de destas prisões ontológicas através de um processo de desclassificação que pressupõe, ao mesmo tempo que combate e dissolve hierarquias.

Desta forma, a matéria informe apropriada pelo materialismo baixo não remete a nada; qualquer fantasma da verossimilhança fora dissolvido numa recusa de se remeter a qualquer coisa, por mais abstrata que esta seja. Fica evidente que o “rebaixamento” das coisas, ou da ordem das coisas, almejado por Bataille tem a função de desconcertar precisamente este espírito humano animado pelo Idealismo que é, por natureza, verticalizante. O próprio termo *materialismo baixo* aponta para esta hierarquia de mapeamento espacial associada às vanglórias do Iluminismo; onde a verticalidade era sempre articulada com a razão, ereta e absoluta. A horizontalidade aqui surge como uma possibilidade radical, com grande potencial transformador e crítico, justamente por se apresentar como uma recusa a esta alteza. Ao meu ver, há nesta possibilidade uma forma de compaixão, um movimento de caridade epistemológica, fundada nesta tomada de partido pelas pequenas coisas.

Assim, a falta de forma e o materialismo baixo avançam ideias inerentemente políticas ao desfazerem a hierarquia dos objetos do mundo e da forma em si. Bataille estava interessado em excluir todas as formas de idealismo dos pensamentos formais acerca do materialismo, ao empregar o materialismo baixo como um anti-ideal, regido pela matéria bruta despida de qualquer motivação representativa. Bataille usa o termo informe precisamente para descrever a matéria que estava em oposição a representações iconográficas onde, mais uma vez, a capacidade escorregadia do estado limítrofe manifesta-se como potência.

Capítulo III

O estado liminar: perspectivas práticas

Diante dos conceitos de pureza física e simbólica desdobrados anteriormente, e a noção de risco apresentada pela experiência ambígua, usarei esta secção para apresentar como estas questões são possivelmente desdobradas na minha pesquisa, assim como serão mapeadas as suas manifestações em outras práticas artísticas contemporâneas. Tenciono expandir sobre como o uso de determinados materiais pode incorporar estas motivações turvas, sendo também indispensável investigar os seus possíveis desdobramentos nas escolhas formais que se dão durante a transposição de esculturas individuais para o formato de instalação. Ao longo da minha pesquisa, além de recorrer à utilização de materiais viscosos e frequentemente indeterminados, pretendo investigar como a questão fronteira do informe está refletida não só no emprego de plasticidades dúbias, mas também na recusa das esculturas em adquirirem uma forma definida.

Nas instalações, ao passo que o uso de materiais levanta suspeita através de sua indeterminação, a disposição dos objetos parece assertiva e pragmática como uma espécie de arquivo que pretende desvendá-los. Acredito que os conceitos antes apresentados acentuem a análise destas propostas de instalação ou disposição no espaço, que pretendem evocar a formalidade de um sistema ou instituição que lida com o desconhecido, o ambíguo ou em última instância, o outro. Antes de explorar estes desdobramentos em meu trabalho, apresento três práticas artísticas contemporâneas que, de uma forma ou de outra, se apropriam de mecanismos desestabilizadores de sentido oferecidos pelo emprego de materiais específicos.

1.1: Estado da arte

MATTHEW BARNEY (n. 1967, EUA).



Fig. 10. Matthew Barney, *Cremaster* (vídeo still), 2003

Matthew Barney é um artista plástico americano que era atleta de futebol quando decidiu ingressar no curso de medicina da Universidade de Yale com o objetivo de se tornar cirurgião plástico. Antes do final do programa, Barney decide transferir seus estudos para o departamento de Artes. Menciono isto pois alguns temas centrais à sua prática artística como cultivo do corpo, disciplina e transmutação parecem seguir por virtude de uma lógica biográfica.

O que nos interessa para este corpo de trabalho é a forma particular como Barney cria fábulas materiais: sejam elas imagéticas, formais ou texturais. Ao criar objetos escultóricos que são, por sua vez, utilizados em filmes, uma simples materialidade como a vaselina ganha agências díspares ao ser submetida a variadas aplicações e processos, literais e simbólicos, físicos ou mediados. Nesta transferência da escultura para o filme, é questionada a suposta estaticidade do objeto escultórico. E no engajamento com as peças através do aparato câmara - operada de forma háptica e até erótica - os objetos parecem finalmente ativados.

Para efeitos de contextualização, nesta dissertação irei analisar especificamente seus trabalhos que fazem uso da vaselina pois a prática de Barney é extremamente abrangente, vasta e multidisciplinar, sendo o fascínio erótico com a viscosidade uma das poucas constantes em sua obra. Em uma entrevista para a revista *Frieze Masters* em 2008, Barney argumenta que cria esculturas que “ possam parecer que saíram de dentro de mim, ou que estão prestes a entrar”. Usada em moldes ou besuntada na superfície de esculturas pré-existentes, a presença da vaselina no trabalho de Barney é recorrente e opera como um significante traiçoeiro, um convite ao toque carregado de riscos.



Fig. 11. Matthew Barney, *Transexualis*, 1991.

Na Fig.11 podemos observar a escultura *Transexualis* (1991) na qual Barney reveste toda a superfície de um aparelho de musculação com vaselina. A forma de um banco de levantamento de peso implica funcionalidade - é um aparelho de contato projetado para construir massa corpórea e otimizar a força - mas a geleia flexível e escorregadia nele aplicada, com sua própria força contingente, complica este propósito. Desta forma, a utilidade convidativa do objeto é evidente, mas devido ao material de revestimento, frustrada. A natureza conflitante de sua forma e substância,

no entanto, rapidamente dá lugar ao fascínio íntimo de sua materialidade, que fomenta uma série de associações físicas que evocam o próprio corpo humano: é sugestiva de nossas entranhas, nossas secreções. A vaselina também assume sensações individuais específicas ao estimular memórias físicas de sua aplicação em nossos próprios corpos, como lubrificação ou como pomada de cura. O material é familiar, maleável e tátil e, como tal, a escultura parece receptiva ao encontro e ao desejo, ao mesmo tempo que impõe uma distância defensiva por ser pegajosa. Portanto, o significado ali garantido à vaselina é simbólico e cultural. Através de um processo metonímico, a marca Vaseline garante à geleia de petróleo um nome mais dócil e forja associações específicas com o cotidiano profilático, associações estas que Barney deliberadamente explora. A vaselina também é um item básico nos vestiários esportivos; é também onipresente nos consultórios médicos ou mesinhas de cabeceira. Como tal, acomoda-se ao cânone iconográfico e investigações simbólicas da produção de Barney por se relacionar com todos estes universos, alargando ainda mais o seu potencial sensível e associativo.

CANDICE LIN (n. 1979, EUA).



Fig. 12. Candice Lin, *A System For a Stain*, técnica mista, Porto Project Space, 2016.



Fig. 13. Candice Lin, *A System For a Stain*, técnica mista, Porto Project Space, 2016.

A artista americana Candice Lin cria ambientes esculturais que respiram, escoam, fermentam e decaem. Ao trabalhar situações escultóricas que alternam objetos trabalhados, materiais familiares intactos e organismos vivos como plantas, bactérias e compostos naturais, Lin interroga as maneiras pelas quais as histórias de poder e marginalidade são inscritas nos corpos e no mundo natural. Sua prática reconhece a natureza porosa dos limites impostos, através do uso de materiais transitivos.

A primeira exposição individual da artista em Chicago, *A Hard White Body, a Porous Slip* apresenta uma frágil paisagem escultural composta por fragmentos de porcelana submersos em tanques preenchidos por porcelana líquida, que são por sua vez pulverizados com uma mistura de urina (coletada dos próprios visitantes) com água do Rio Chicago, adjacente ao espaço expositivo. O material orgânico em decomposição e outros detritos decantados encharcam a piscina rasa, tingindo

progressivamente o líquido branco, e revestindo com uma camada fina as superfícies das peças de cerâmica submersas. Ao lado de documentos de arquivo, a artista investiga e justapõe a história de duas figuras aparentemente dissociadas: James Baldwin (1924), escritor e crítico social afro-americano e Jeanne Baret (1766), botanista francesa e a primeira mulher a velejar o globo. Apesar do distanciamento cronológico, estas duas figuras aproximam-se no que diz respeito a forma como ambos foram deslocados de suas terras nativas e tiveram de navegar projeções *queer* e racializadas neles depositadas.

Ao misturar a porcelana - este *hard-white-body* que imaculadamente evoca pureza e branquitude - com líquidos pungentes, a instalação atravessa histórias de exotismo, assim como temas de virologia e comércio global, através da combinação de materiais historicamente carregados, como o chá e o milho. O que mais me interessa na prática de Candice Lin é a forma como a artista encena processos de contaminação entre materiais orgânicos e inorgânicos, desenvolvendo um sistema escultórico instável e imprevisível, onde a noção de proliferação pode ser simultaneamente positiva ou problemática. O uso da palavra sistema, neste caso, não é arbitrária e diz respeito à forma como a artista emprega compartimentos e tubos para evocar ligações entre partes. No entanto, apesar da funcionalidade do sistema ser evidente, visto que há um dinamismo fluido entre todas as partes, sua intenção ou finalidade são incertas.

NINA CANELL (n.1973, Suécia).



Fig. 14. Nina Canell, *Perpetuum Mobile*, Moderna Museet, 2009-2010.



Fig. 15. Nina Canell, *Perpetuum Mobile*, Moderna Museet, 2009-2010.

Nina Canell (1973) é uma artista sueca cuja produção artística investiga as características físicas e químicas dos materiais, assim como sua natureza metafórica ou indexada. Pretendo analisar especificamente trabalhos onde Canell usa a goma mástica e aborda sua viscosidade através de uma perspectiva quase performativa, onde a matéria é deixada agir. É extremamente difícil medir a viscosidade de fluidos não newtonianos como a goma mástica, o que garante ao material uma qualidade imprevisível. A viscosidade desses fluidos - com que velocidade eles fluem e a facilidade com que podem ser deformados - não só varia com a temperatura e a pressão, mas também com o estresse imposto sobre eles. Também não existe uma relação linear entre qualquer um desses fatores - a ponto de tornar seu comportamento previsível - e os cientistas recorrem a chamá-los de "estranhos" e medem-nos com dispositivos chamados de reômetros. Embora possa ser difícil medir a viscosidade da goma mástica, é fácil percebê-la.



Fig. 16. Nina Canell, *Mastic Gum Sculptures*, Pavilhão Nórdico da Bienal de Veneza, 2017.

A goma estica-se lenta e progressivamente como uma fita sob a força da gravidade durante todo o curso da exposição. Há um arrastar lento em seu escorrimento, portanto a real deformação da escultura só pode ser observada ao longo dos três meses pelos quais ela permanece em diálogo com os metais que garantem sua sustentação parcial. A goma parece pegajosa, mas é rígida ao toque e se debruça letargicamente sobre sólidos, acumulando-se em bolsões, e finalmente escorre pelo chão. Nina Canell interessou-se pela primeira vez pelo material quando viu um pedaço de goma de mascar do período neolítico exibido em um museu arqueológico finlandês. A preservação desse chiclete parecia estar em desacordo com a disposição geralmente flexível e transitória da substância e Canell aceitou isso como um convite para considerar as mudanças de estado material da goma. Usando colunas de madeira, postes industriais e um sistema austero de prateleiras, o mais recente corpo de trabalho de Canell investiga o potencial viscoso deste material e apresenta a própria escultura como um processo material transformativo. Desta forma, fica evidente que a

volatilidade destes materiais, provocada pelo armazenamento ou transferência de energia é fundamental para o trabalho de Canell.

Se a goma faz transições lentas e furtivas, o Nitinol - o outro material presente na instalação de Canell - é exatamente o oposto. Coloquialmente chamado de fio de memória, o Nitinol é uma liga metálica que é incomumente sensível a mudanças de temperatura. Sua estrutura atômica contrai-se no arranjo mais denso possível quando aquecido; quando resfriado, os átomos se soltam. Na prática, isso significa que, se o fio de memória for dobrado em uma determinada forma, ele "lembra" - ou armazena - a forma toda vez que é aquecido e pode continuar entrando e saindo de forma indefinidamente.

Os materiais de Canell são ordinários, mas seus comportamentos imprevisíveis. Alguns têm uma textura e massa que nos são familiares: não só a goma mástica mas também água, pedras e vapor. Outros usamos frequentemente, mas raramente os vemos, como fios de memória, filamentos de fibra ótica e cabos submarinos. Os arranjos propostos por Canell aumentam nossa percepção de como estes materiais nos afetam e são afetados por aquilo com o que entram em contato. Ao incorporarem a complexidade das ciências físicas, as esculturas de Nina Canell expressam as propriedades transientes dos mais variados sistemas dinâmicos e os materiais têm a palavra final nas formas que assumem.

3.2: Trabalhos do projeto de Mestrado.



Fig. 17. Gabriel Ribeiro, *Endless Drip* (video still), 2016.

.+



Fig. 18. Gabriel Ribeiro, *Prolific Jackfruit* (video still), 2016.

PULL TABS FOR CHANGE DATE (2018).



Fig. 19. Gabriel Ribeiro, *Pull Tabs For Change Date*, 2018.

A ideia de capturar (ou apreender) uma criatura indefinida ou ambiguidade plástica tem sido desdobrada em minha prática através de esculturas e instalações que tentam garantir dinamismo a um sistema cuja motivação inquisitiva é desdobrada formal e conceitualmente. Em *Pull Tabs For Change Date* (2018), obra integrante da exposição *Escultura na Cisterna*, a disposição dos elementos escultóricos alude à um estado intermediário de possível interdição, onde formas gelatinosas de ágar-ágar repousam parcialmente submersas em redes de tanques rasos alimentadas por tubos, que por sua vez encontram-se conectados a monitores de LCD. Bombas de água e sistemas de nebulização ajudam a construir um aparato ostensivamente complexo que assegura mudança perpétua e forja um estado suspenso de potencial molhado. A

origem das formas é incerta mas o sistema que parece querer mantê-las vivas sugere um estado de inspeção laboratorial. Ao operar em algum lugar entre a ciência e a ficção científica, enfatizo o fluxo constante entre estes dois polos improváveis e espero, assim, superar a sua oposição binária. Dentro do domínio do enigma ou do oculto, acesso o estado liminar para representar o lugar onde a natureza, no segredo de sua atividade, ocupa-se em produzir efeitos ininteligíveis, efeitos frequentemente classificados como monstruosos.

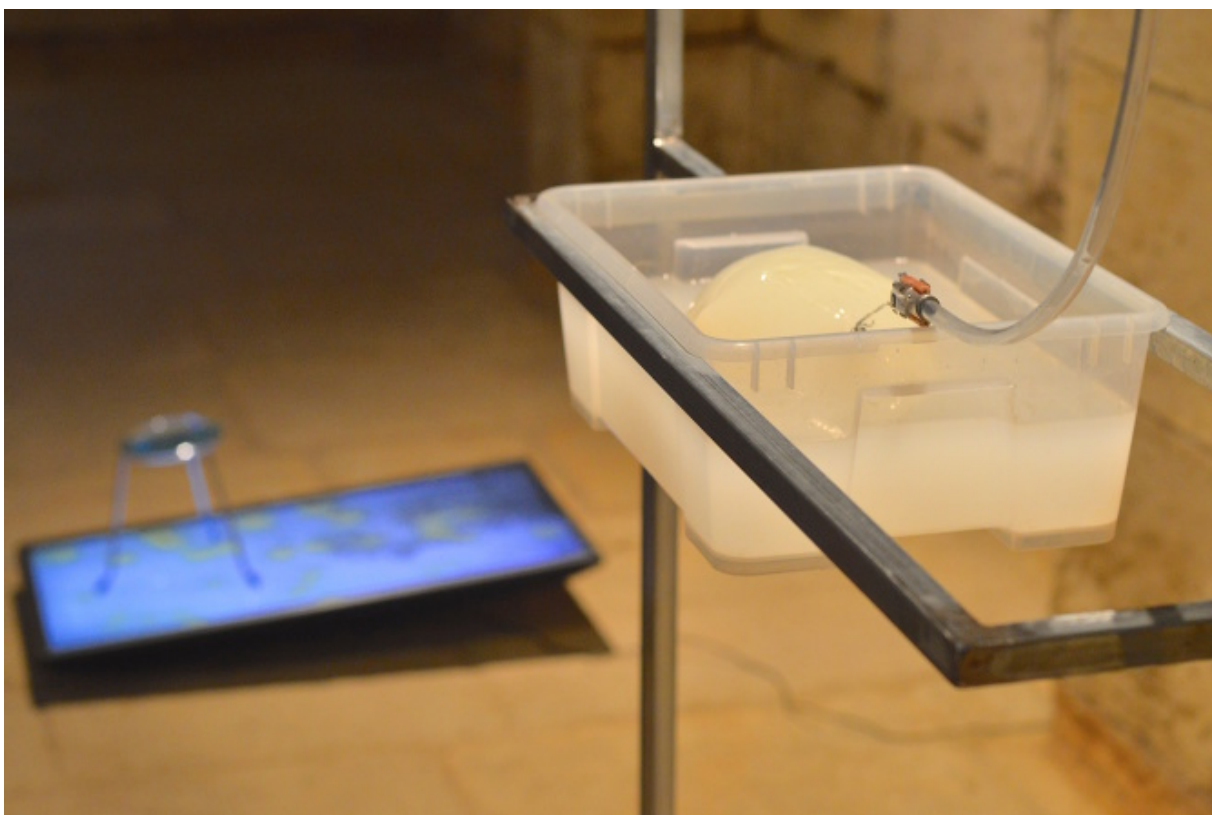


Fig. 20. Gabriel Ribeiro, *Pull Tabs For Change Date*, 2018.

O ágar-ágar ou *kanten* foi descoberto acidentalmente no Japão há mais de mil anos, quando ceifeiros perceberam que ao descartar restos de sopa de alga, esta acabava por gelificar depois de arrefecida. As esculturas em si são construídas com sacos plásticos que funcionam como moldes e delimitam a forma ao mesmo tempo

que complicam a produção de um contorno previsível, que seria a função primordial de um molde reprodutivo e o resultado final é essencialmente informe. De certa forma enxergo os sacos como anti-moldes, que simultaneamente contêm a matéria sem deixar de permitir que esta faça as duas próprias escolhas ao debruçar-se sobre si mesma de forma arbitrária e independente.

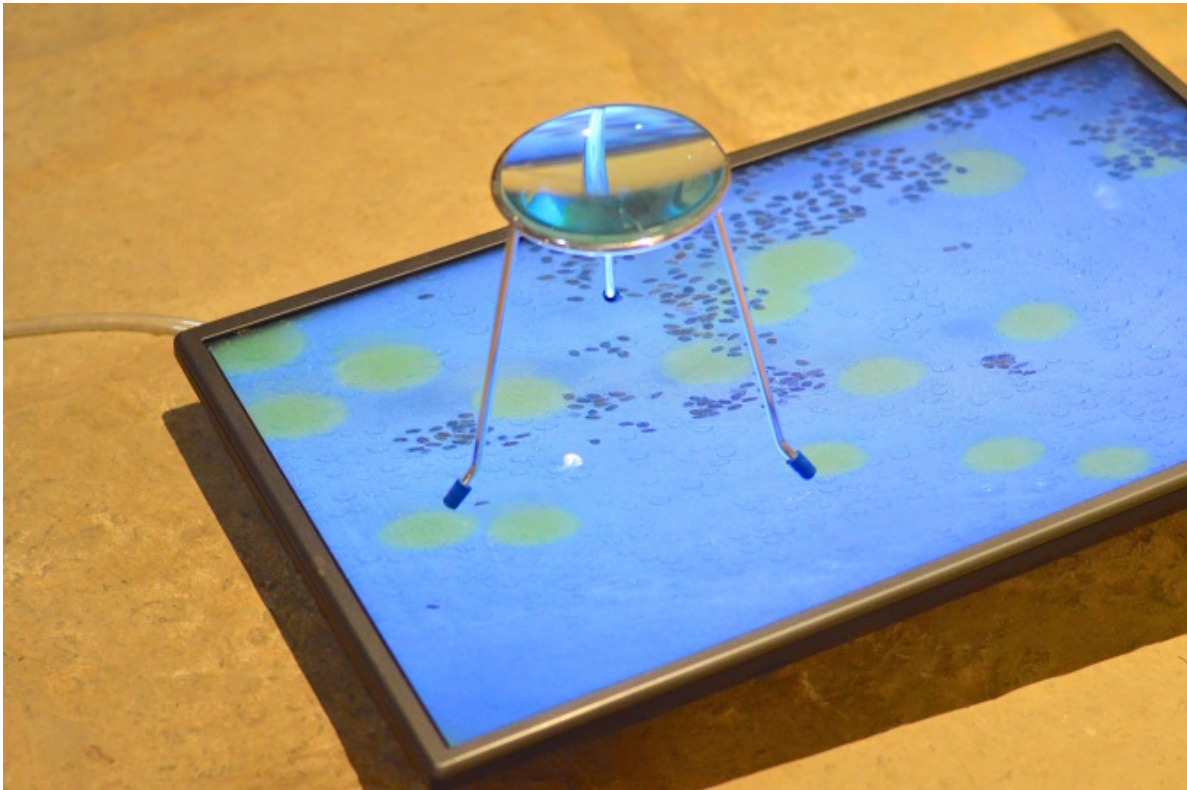


Fig. 21. Gabriel Ribeiro, Pull Tabs For Change Date, 2018 (detalhe).

No filme *Picking [Strange Bodies]* (2018) que acompanha a instalação, a noção do viscoso aparece como um desejo da imagem cinematográfica de superar-se, alcançando assim uma dimensão decididamente tátil e visceral. Numa provocação simbiótica que intencionalmente confunde o natural com o sintético, o reconhecível com o extraordinário, gestos e materiais associados aos rituais de purificação ou melhoramento do corpo (como sementes de chia, sal de frutas e desinfetantes) são postos à trabalhar, reimaginados como absurdos ou potencialmente nocivos.

BEACHED, BLUE, BLOATED (2019).



Fig. 22. Gabriel Ribeiro, *Beached, Blue, Bloated*, 2018.

Beached, Blue, Bloated (2019) é um corpo de trabalho que usa como ponto de partida uma coleção de imagens de arquivo de carcaças de baleias encalhadas que adquiriram capacidade mitológica através de vídeos virais e *fake news*. Através de processos químicos como a impressão fotográfica solar (mais conhecida como

cianotipia) e processos de sublimação obtidos através do uso da resina epoxy, foi explorado o potencial tátil e escultórico das imagens bidimensionais originárias. Nestas fotografias arquivais, a baleia perdeu a definição dos seus contornos e características essenciais por encontrar-se meio ao processo de decomposição. Sua decomposição parcial torna irreconhecível o animal relativamente familiar, de forma que suas origens ou intenções abrem-se para debate. As imagens são virtualmente mediadas e as confabulações sobre sua natureza são prolíficas, ao passo que são descontextualizadas, recortadas e potencializadas para cliques. Ao ler os comentários nas páginas que as noticiam, vejo que as imagens parecem provocar uma sensação de pavor abjeto sobre o estado da matéria em decomposição, mas também um desconforto diante desse recém-adquirido potencial especulativo acerca da origem da massa amórfica.

Sempre tive um fascínio com estas ficções especulativas que irrompem na superfície de corpos d'água. É nestas telas ou espelhos aquáticos limítrofes onde projetamos nossos medos e desejos associados à incompreensibilidade do mundo natural profundo e submerso. A maioria dessas criaturas acaba sendo estudada no campo essencialmente limítrofe da *criptozoologia*, que estuda desde animais cientificamente plausíveis, mas pouco documentados, até Leviatãs capturados apenas em vídeos de má qualidade. Em geral, uma criatura é uma cripta quando existe alguma evidência de sua existência – seja esta fotográfica, uma pegada, supostos restos mortais ou até mesmo um relato de testemunha ocular. Quando são encontradas evidências irrefutáveis de sua existência, ela deixa de ser uma cripta e é "promovida" para os reinos da ciência, nomeadamente a zoologia. Embora raro, isso aconteceu algumas vezes - pensemos no ornitorrinco, ou o ocapi (conhecido como o 'Unicórnio Africano'), ambos animais peculiares que antes eram considerados falácias pelos cientistas ocidentais. Até o célebre dragão de Komodo já foi considerado um mito. Desta forma, a criptozoologia opera, fundamentalmente, como um estado

conceptualmente liminar existindo entre classificações categóricas e provido de enorme elasticidade, onde a realidade empírica e a mitologia coexistem.



Fig. 23. Gabriel Ribeiro, *Beached, Blue, Bloated* , 2018.

Em termos práticos, as peças de resina foram feitas a partir do posicionamento das imagens impressas em acetato dentro dos moldes cilíndricos que dão forma aos mastros. Durante o processo de cura, a temperatura da resina aumenta consideravelmente o que faz com que a tinta das impressões seja parcialmente transferida para a resina em si, resultando numa tradução dissolvida do conteúdo imagético inicial. Ao evocar a qualidade tátil dessas imagens, os materiais usados abordam o informe, ou a forma parcialmente velada, parcialmente completa ou

suspensa em um estado de trânsito. Nessas escolhas, parece haver uma determinação em complicar a detecção da forma através de um senso de obscuridade, dissolvendo imagens originais em um território ambíguo onde o familiar pode parecer extraordinário e o nítido é nublado por uma translucidez leitosa. A imagem supera-se e se torna uma presença material em si mesma, ao deixar de operar como uma engrenagem representacional de uma linha narrativa.



Fig. 24. Gabriel Ribeiro, *Beached, Blue, Bloated*, 2018.

SWAMP AS SOURCE (2018).



Fig. 25. Gabriel Ribeiro, *Swamp As Source*, 2018.

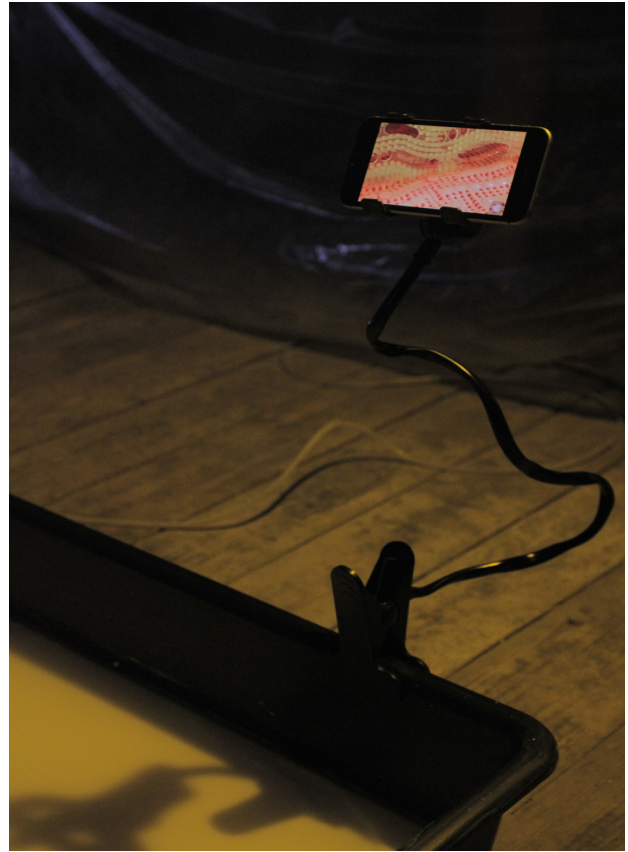


Fig. 26. Gabriel Ribeiro, *Swamp As Source*, 2018.

Em *Swamp as Source* (2018) há uma falta de rigidez que emana de uma poça de água parada - um fracasso em desenvolver-se, progredir ou avançar que resulta em períodos de estagnação. A instalação de vídeo lida com estas noções de fluidez e paralisação, abordando-as como uma possível performance da matéria, onde líquidos suspeitos são empoçados, derramados e bombeados através de uma rede de tanques espalhados pelos dois andares do espaço, aparentemente mantendo seu conteúdo sem forma hidratado, limpo ou em um estado de potencial húmido. Há uma sensação de que o sistema está operando no sentido de melhorar as formas que comporta, mas a motivação para suas operações aparentemente obsessivas não é clara. Ao longo da

exposição, as esculturas de ágar-ágar começam a inchar e deformar, após serem insistentemente administradas com fertilizantes vegetais durante o horário de funcionamento da exposição.

Mais uma vez, a plasticidade impermanente de um determinado material torna-se o próprio objeto de estudo em questão. O sistema que opera diante do espectador parece reconhecer os limites deste material e existe como uma espécie de aparelho de assistência. A única coisa que fica explícita em relação ao aparato em si é que ele está a tentar evitar uma espécie de secura das superfícies das esculturas de gelatina de alga que são insistentemente pulverizadas. Apesar da eficácia, seus esforços parecem redundantes de forma que o reservatório de água é limitado e fatalmente o sistema irá falhar, tornando a sobrevivência futura das esculturas de ágar-ágar incerta.



Fig. 27. Gabriel Ribeiro, *Swamp As Source*, 2018.

O filme que acompanha a obra é apresentado num iPhone 7 que está preso com grampos à borda de um dos tanques. As imagens que passam em *loop* mostram close-ups texturais das peças que foram feitas durante todo o processo. Ou seja, a plasticidade e os diferentes estados do agar-agar não estão só apresentados fisicamente, mas também representados em vídeo, onde sua materialidade é achatada e mediada. Durante os três minutos de duração do filme, o espectador é exposto a diversos fragmentos e texturas das esculturas ali presentes, que se revelam cada vez mais, mas nunca por inteiro, adicionando uma nova possibilidade de experimentação da mateira.



Fig. 28. Gabriel Ribeiro, *Swamp As Source*, 2018

RESIDENCY 108 (2019).



Fig. 29. Gabriel Ribeiro, *Untitled* (2019).

Os trabalhos apresentados nesta seção foram criados na Residency 108, programa de residências artísticas em Germantown, NY (EUA), que participei no final do ano 2019. Ao elaborar a proposta de trabalho a ser conduzida, deparei-me com um ensaio de Roger Caillois (1913-1978) intitulado *The myth of biology and the biology of myth*. Para o sociólogo francês, o mito não pode mais ser analisado exclusivamente através de uma perspectiva cultural e propõe que a mitologia seja abordada como uma "ciência diagonal".

Para apoiar seu argumento, ele vincula a mitologia à entomologia (o ramo da zoologia relacionado ao estudo dos insetos) com o objetivo de estabelecer uma "pesquisa biológica fundamental" acerca de mitos culturalmente codificados, localizando a motivação de vários destes em fontes biológicas concretas. Um dos exemplos usados por Caillois é o louva-deus que por ter as patas erguidas em punho (semelhante às mãos humanas quando rezam), adquiriu inúmeras associações proféticas. Sempre me interessei pela capacidade do mundo natural em fornecer material originário para ficções especulativas, animando o espaço ambíguo entre as 'coisas como as conhecemos' e o reino dos fenômenos naturais inexplicáveis. Durante o período da residência, coletei objetos e matéria orgânica encontrados dentro e ao redor das áreas de um pântano na propriedade, retrabalhando-os via moldagem numa série de esculturas de cera e ágar. Desta forma, o pântano também entra em cena como um ambiente aparentemente estagnado, mas que mediante aproximação, apresenta uma vitalidade homeostática que comporta diversas formas de vida.

Como já reiterei anteriormente, sinto-me atraído pela materialidade do ágar pois é uma substância que requer manutenção. Já que se encontram parcialmente vivas ou pelo menos capazes de comportar outras vidas, as esculturas exigem hidratação constante para evitar sua deterioração, motivada por processos fúngicos ou secagem. Também me sinto atraído pela sua opacidade leitosa, que confere às peças uma qualidade turva, complicando a detecção de objetos colocados no seu interior. Ao trabalhar com a inserção impressões digitais em tecido dentro dos moldes, provooco uma sensação de que estas foram engolidas ou absorvidas pelas esculturas. Desta forma, atos de ingestão e encistação, não são somente abordados como processos biológicos, mas também como métodos ou técnicas para a produção de esculturas. Acima de tudo, a sua plasticidade gelatinosa exemplifica sua indeterminação: não sendo sólida, nem líquida, ela avança mais uma vez em direção ao campo da abstração suspeita.

Apesar de muitas vezes passar despercebido, o ágar é um material com uma grande carga histórica, tendo sido notoriamente usado como um substrato sólido para a cultura de microrganismos em bioquímica através do *petri dish*. Desta forma, é um material fala de processos de proliferação e contaminação, ao mesmo tempo que remete aos impulsos científicos que tentam contê-los. O ágar também encontrou uso recente na gastronomia e como material de impressão por sua capacidade de apreender detalhes sutis quando usado em processos de moldagem.



Fig. 30. Gabriel Ribeiro, *Reptile Flag* (2019).

Durante o curso da residência, também foram criadas uma série de bandeiras a partir de fotografias aproximadas de seres que habitavam o pântano, fazendo um apanhado classificativo das superfícies cutâneas dos anfíbios que por ali circulavam. O uso de técnicas de impressão e digitalização destas materialidades superficiais propõem uma nova forma de engajo sensível com o mundo natural e físico. Ao serem

posicionadas nas margens do próprio pântano, operam como objetos *site-specific* que fazem referência direta àquela localidade.



Fig. 31. Gabriel Ribeiro, *Untitled* (2019).



Fig. 32. Gabriel Ribeiro, *Untitled* (2019).

Por fim, as esculturas parecem estar a operar como objetos simultaneamente científicos e mitológicos, presos em um estado intermediário de análise, onde essa dicotomia é empregada formal e conceitualmente. Cera e silicone também foram materiais empregados como significantes e intérpretes da capacidade de se transformar, decair e tornar-se. Ao abraçar a especulação, o trabalho foi fundamentalmente reativo ao território da fazenda onde decorreu a residência, moldando uma série de proposições que buscam entender, criticar e re-imaginar a incompreensibilidade da nossa relação com o mundo físico, e como esta relação pode ser representada plasticamente.

Conclusão

No decorrer desta dissertação tentei comprovar como a falta de transparência pode produzir efeitos desconcertantes e que atribuir a um objeto, evento ou indivíduo *mais de uma categoria* pode desencadear um distúrbio linguístico. Acredito ser imprescindível concluir com estas considerações pois, de certa forma, grande parte dos problemas elucidados durante esta dissertação de Mestrado são problemas que escoam no universo da linguagem e falam sobre uma incapacidade de definição *através* da linguagem. São questões que surgem quando algo verbal nos escapa, numa falha evidente da função nominativa – e inerentemente segregacionista - que a linguagem deve desempenhar, resultando na designação de determinado fenômeno como ambíguo ou ambivalente. A existência de paradigmas e compartimentos fala diretamente sobre a meticulosa elaboração das normas sociais que constituem o chamado *status quo*. A partir daí fica claro que classificar significa, acima de tudo, dar ao mundo uma estrutura mensurável e manipular suas probabilidades, tornando alguns eventos aparentemente mais incidentes e assim mais dignos de reconhecimento. Desta forma, podemos observar que a linguagem se esforça constantemente para sustentar esta ordem estabelecida à medida em que suprime a arbitrariedade - evitada a todo custo por este esforço de estruturação - de forma que sua erupção parece gerar um retorno não solicitado. Acima de tudo, é a inviabilidade de um arquivo categórico universal que torna a ambivalência inevitável. Deste modo, fica evidente que quem classifica é quem manda, porque é quem organiza e define a ordem das coisas, e conseqüentemente quem estabelece o poder.

No entanto, acredito que já fomos corrompidos pela nossa capacidade de apreender e memorizar informação e é através desta capacidade que desenvolvemos o pronunciado interesse pela prática de manter, ou garantir, a ordem das coisas. É precisamente nesta manutenção que a linguagem cumpre seu papel digestivo crucial.

A ambiguidade, por sua vez, carrega o potencial de trair a linguagem ao complicar o cálculo dos eventos e desestabilizar a relevância dos padrões de ação memorizados - e por isso a experimentamos como um desconforto ou ameaça. A situação se torna ambígua se as ferramentas linguísticas de estruturação forem inadequadas; ou quando determinada situação não pertence a nenhuma das classes linguisticamente distintas ou quando se enquadra em várias classes ao mesmo tempo – em todos os casos, o resultado é a falta de precisão e portanto, a perda do controle.

Concluo que a sombra da ambiguidade paira sob qualquer tentativa de comunicar e é, em última instância, a evidência mais explícita do alter ego da própria linguagem, ou seja, a *outra* versão do que foi imediatamente apanhado pela significação empírica. É a partir do embaçamento que constitui esta penumbra que a ambiguidade revela uma nova possibilidade latente. A sua potencial erupção repentina confirma que talvez seja uma adjacência permanente da linguagem e por mais que esteja sempre ligeiramente abaixo da superfície dos sentidos, a ambiguidade sempre representará uma potencial ameaça à cognição. Ao longo dos três capítulos acredito ter evidenciado a forma como este ato de classificar é essencialmente constituído por processos de inclusão e exclusão, e que dependendo do grupo ou instituição que detêm as rédeas do tecido social (ou da produção acadêmica por exemplo), esta organização e categorização pode ser injusta, e absolutamente incapaz de representar a vasta miríade de existências possíveis.

Foi também objetivo dessa dissertação evidenciar como estas atribuições fronteiriças da linguagem também se aplicam ao mundo físico e são retroativamente expostas por ele, quando materialidades inesperadas emergem e questionam nosso domínio do léxico material. Desta forma, o emprego da viscosidade e da informidade como termos limítrofes parece animar este espaço designado incoerente, manifestado por matérias ou estados da matéria que escapam a definição. A própria palavra

viscosidade parece existir no esforço para arbitrar este estado indefinidamente suspenso entre a liquidez e a solidez.

Tendo em vista que esta motivação classificadora também opera no universo material, sinto que é preciso acessar uma perspectiva quase animista. Afinal de contas, a matéria, assim como nós, também é dotada de desejos por autonomia e arbítrio. A matéria vibra, contrai, expande, pulsa, resiste ou desiste. Portanto, falar sobre as vontades da matéria implica reconhecer que esta também está suscetível aos processos de organização do mundo quando precisa ser “domada”. Naturalmente, tenho consciência de que os processos que marginalizam indivíduos são indescritivelmente mais violentos do que os processos que afastam materialidades indesejáveis. No entanto, enxergo potencial na capacidade que determinadas materialidades instáveis têm de *expor* estas estruturas categóricas, que permanecem ali, à espera de qualquer coisa que as perturbem.

Desta forma, em minha prática artística tenho me interessado cada vez mais pelos materiais que apresentam um certo livre arbítrio ou teimosia, materiais que expõem suas vontades através das próprias potências ou limitações físicas. Gosto de pensar que os materiais que uso estão desimpedidos de decair, arregar, mofar, ceder. São materiais, como o agar-agar, que exibem uma espécie de sobrevida ou capacidade transformativa no momento de pós-criação escultórica. Ao propor um alongamento deste espaço de criação, a escultura adquire uma certa independência. Assim, apesar de enxergar minha posição como provocador ou facilitador de determinados processos físicos, tenho pensado em escultura como simplesmente mais uma condição da matéria, que por sua vez sempre terá uma história ao mesmo tempo que se carrega em direção ao futuro. Portanto, no meu trabalho, qualquer suposto equilíbrio que forja a ideia de completude é falacioso e, por isso tenho pensado em estratégias que procurem honrar esta matéria vibrante e desejosa, deixando-a sem impedimentos. O que acontece com a matéria depois do suposto ato

escultórico, que seria exclusivamente composto pelo momento de interação entre matéria e escultor? Existem formas de driblar este suposto status de completude ao promover a matéria a um estado perpétuo de incompletude e trânsito? Não seria então a liminaridade a condição cabal de existência, tanto das coisas designadas vivas quanto das não-vivas?

Seja através da noção conceptualmente liminar da criptozoologia elaborada no terceiro capítulo ou da noção fisicamente liminar dos fluidos viscosos, sinto que estou sempre a procura de alguma brecha ou estado suspenso entre categorias. Interesso-me por esta fissura contaminante que manifesta, com opacidade e turbidez, o seu lugar no mundo e que alarga insistentemente as minhas impressões sobre o ato escultórico, assim como apresenta novas possibilidades para os seus meios e fins. Através de uma dissecação crítica que exagera, separa e transforma os códigos internos destes sistemas de organização da matéria manifestados através de promessas bem-embaladas, espero questionar seus apelos e, assim, revelar suas formas insistentes.

Referências bibliográficas

BATAILLE, G. (1985). *Visions of Excess*. Editado por Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press

BERTHOLD, D. (2010). *Tidy Whiteness: A Genealogy of Race, Purity, and Hygiene. Ethics and the Environment, vol. 1*. Indiana: University of Indiana Press

DOUGLAS, M. (1991). *Pureza e Perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva

FOSTER, H. (1996). *Obscene, Abject, Traumatic* vol. 78. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

VAN GENNEP, A. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press

KOLNAI, A. (2004). *On Disgust*. Editado por Barryn Smith e Carolyn Korsmeyer. Chicago: Open Court Publishing

KOZLOFF, M. (1978). *Poetics of Softness*. Londres: Studio Vista Publishing.

KRISTEVA, J. (1985). *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Traduzido por Leon S Roudiez. Columbia: Columbia University Press.

LUGONES, M. (2006). *Purity, Impurity and Separation*. Chicago: University of Chicago Press.

MANZONI, A. (1840). *I Promessi Sposi*. Londres: Richard Bentley Press.

NUSSBAUM, M. (2009). *Hiding from Humanity Disgust, Shame, and the Law*. New Jersey: Princeton University Press.

SARTRE, J. P. (1943). *Being and Nothingness: an Essay in Phenomenological Ontology*. Traduzido por Sarah Richmond. Londres: Routledge.

TAYLOR, B. (2006) *Sculpture and Psychoanalysis*. Farnham, UK: Ashgate Publishing

TURNER, V. (1969) *Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Londres: Routledge

Índice de figuras

Figura 1: Ilustração do Dr. Schnabel de Roma com fato protetor comumente usado por médicos durante a peste. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/plague-doctor-costumes>

Figura 2: Ritual de iniciação de meninos numa tribo em Malawi, um dos objetos de estudo de Van Genepp acerca da liminaridade. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Initiation_ritual_of_boys_in_Malawi.jpg

Figura 3: Propaganda do Ivory Soap da Procter and Gamble, 1898. Disponível em: <https://lyricpoets.tumblr.com/post/132092958540/crows-and-oreos-aghribat-al-arab-and-oceans-by>

Figura 4: Poster de propaganda do sabão francês La Perdrix, 1895. “Exija-o! O sabão económico que branqueia tudo”. Disponível em: <http://www.neocrawler.anglistik.uni-muenchen.de/crawler/corpus/28/50/2850125.html>

Figura 5: Propaganda de spray de limpeza Polishop, 2003. Disponível em:

Figura 6: Propaganda de sabonete anti bactericida Protex, 2008. Disponível em:

Figura 7: Vídeo-still do desenho animado Looney Tunes, Estúdios Hannah Barbera, 1978. Disponível em: <https://www.picuki.com/media/1965033286288234061>

Figura 8: Vídeo-still do desenho animado Looney Tunes, Estúdios Hannah Barbera, 1978. Disponível em: <http://quiproquomag.altervista.org/attaccato-o-staccato/>

Figura 9: Robert Rauschenberg, *Mud Muse*, Moderna Museet, 1978. Disponível em: <https://thenewstack.io/week-scalability-keg-hangover/>

Figura 10: Matthew Barney,, *Cremaster* (vídeo-still), 2003. Disponível em: <https://wywiorski.weebly.com/week-xvi.html>

Figura 11: Matthew Barney, *Transexualis*, Disponível em: <https://followingmatthewbarney.wordpress.com/2014/06/08/walker-art-center-collections-2005/>

Figura 12: Candice Lin,, *A hard white body*, 2011 (detalhe). Disponível em: <http://ghebaly.com/work/candicelin/>

Figura 13: Candice Lin,, *A hard white body*, 2011 (detalhe). Disponível em: <http://ghebaly.com/work/candicelin/>

Figura 14: Nina Cannel, *Perpetuum Mobile*, Moderna Museet, 2010. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/nina-canell/>

Figura 15: Nina Cannel, *Perpetuum Mobile*, Moderna Museet, 2010. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/nina-canell/>

Figura 16: Nina Cannel, *Mastic Gum Sculptures*, Pavilhão Nórdico Bienal de Veneza, 2017. Fotografia por Nick Ash. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/192173/nina-canellleo-copers/>

Figura 17: Gabriel Ribeiro, *Endless Drip* (vídeo still), 2016.

Figura 18: Gabriel Ribeiro, *Prolific Jackfruit* (vídeo still), 2016.

Figura 19: Gabriel Ribeiro,, *Pull Tabs For Change Date*, 2018.

Figura 20: Gabriel Ribeiro, *Pull Tabs For Change Date*, 2018.

Figura 21: Gabriel Ribeiro, *Pull Tabs For Change Date*, 2018.

Figura 22: Gabriel Ribeiro, *Beached, Blue, Bloated* , 2018

Figura 23: Gabriel Ribeiro, *Beached, Blue, Bloated* , 2018

Figura 24: Gabriel Ribeiro, *Beached, Blue, Bloated* , 2018

Figura 25: Gabriel Ribeiro, *Swamp As Source*, 2018

Figura 26: Gabriel Ribeiro, *Swamp As Source*, 2018

Figura 27: Gabriel Ribeiro, *Swamp As Source*, 2018

Figura 28: Gabriel Ribeiro, *Swamp As Source*, 2018

Figura 29: Gabriel Ribeiro, *Untitled* , 2019

Figura 30: Gabriel Ribeiro,, *Reptile Flag* , 2019

Figura 31: Gabriel Ribeiro,, *Untitled*, 2019

Figura 32: Gabriel Ribeiro, *Untitled*, 2019