

A BELEZA PROFANA: UMA INTEGRAÇÃO DA ABJEÇÃO NA ARTE

Cecilia Mori Cruz
doutoranda em Arte pela UnB,
Professora e coordenadora da Pós-Graduação da FADM

Resumo

Neste trabalho são abordados discursos estabelecidos a partir de minha produção de ateliê como possibilidade de integração entre conceitos vistos geralmente como ambíguos entre si. Assim, em meio de algumas relações, a da beleza com a abjeção é pensada como a que abarca outros elementos. A partir do pensamento de Julia Kristeva sobre a abjeção, em especial a causada pelos dejetos e excrementos corporais, de Georges Bataille sobre a *homogeneidade* e *heterogeneidade* e de Andre Comte-Sponville sobre a estética materialista, são levantadas questões sobre as artes visuais visando enfatizar uniões entre aspectos diferentes de uma mesma realidade.

Palavras-chave: arte, abjeção, beleza, integração.

Abstract

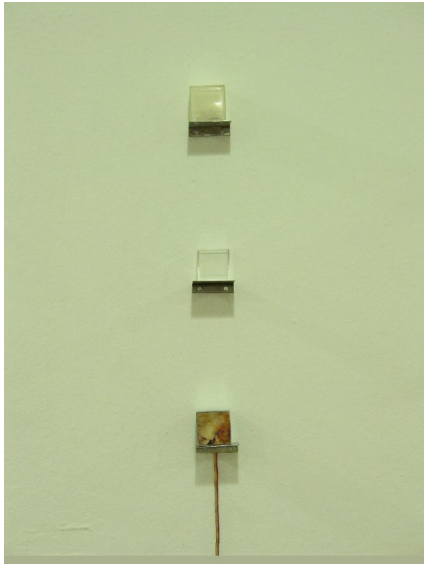
This work examines the discourse established through my studio production as a possibility of integrating concepts that are usually interpreted as ambiguous between each other. Therefore, amongst some relations, the one between beauty and abjection is thought of as the one that encompasses those others ambiguous elements. Based on Julia Kristeva's thoughts on abjection, specifically abjection caused by feces and bodily excrements, Georges Bataille on *homogeneity* and *heterogeneity*, and Andre Comte-Sponville on materialist esthetics, other issues on visual arts were outlined emphasizing the union between different aspects of the same reality.

Keywords: art, abjection, beauty, integration.

A obra e suas inquietações

Este trabalho foi desenvolvido a partir das experiências poéticas que resultaram na instalação *Mandrágoras* (2007) elaborada durante o mestrado na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas. As investigações práticas levaram a articulações teóricas, que, por sua vez, incentivavam novas experiências de ateliê. Em linhas gerais, as pesquisas iniciais (tanto pelas formas quanto pelos materiais empregados) se mostraram acéticas, equilibradas, racionais e controladas ao ponto desse incômodo causado pelo excesso de limpeza apenas ter sido aniquilado com a inserção da sujeira (material e conceitual) na construção da obra. Com isso, identificamos no trabalho poético um diálogo com conceitos distintos, a beleza e a abjeção, porém buscando uma aproximação entre eles ao invés de um afastamento ou ainda um rompimento.

Assim, se faz necessário uma breve descrição da forma final da obra a fim de melhor compreender as relações teóricas traçadas neste texto. A instalação consiste em 13 grupos formados por três pequenos objetos. Cada



Cecilia Mori, *Mandrágoras*, 2007.

grupo contém dois cubos de acrílico transparente e um de aço inox com um dos lados de acrílico com uma imagem iluminada por uma pequena lâmpada no interior dos cubos de metal. Todos os cubos têm as mesmas dimensões de 4 cm cúbicos. A primeira fila na horizontal é formada pelos cubos que têm inscrições, também em acrílico, de diversos tipos de passagem. Na segunda fila, os cubos possuem, em seu interior, a mistura de leite materno com

diferentes excrementos corporais. E na terceira fila estão as caixas de inox que têm

uma foto. Estas fotos – que foram tiradas do conteúdo das caixinhas durante o processo de apodrecimento do leite materno com excrementos – se assemelham às chapas de raio-x quando examinadas pelos especialistas, que as posicionam frente a uma caixa de luz possibilitando, aqui um diálogo entre exterior e interior e o sutil limite entre eles. Com o sistema de *back light*, o limite entre o espaço interno e o externo das fotos realmente se perde, pois a utilização da luz torna quase invisível as partes mais claras da imagem causando uma leve projeção dessas partes claras pra frente da imagem e um recuo das partes mais escuras. Aí, até a imagem bidimensional da fotografia ganha um espaço de ilusão permitido pela luz.

Assim, as principais questões evidentes em *Mandrágoras* são as relações entre algumas oposições como interior-exterior, claro-escuro, luz-sombra, orgânico-inorgânico dentre outras sendo que o que é valorizado nessas relações é o espaço intermediário entre os pólos, ou seja, o ponto de contato entre as oposições, o que causa a abjeção como veremos a seguir. Mas é importante ressaltar que da mesma forma que o trabalho visa integrar oposições objetiva ainda integrar o abjeto ao belo na construção de uma obra de arte.

A abjeção

Em *Powers of Horror*, Julia Kristeva desenvolveu a noção de abjeção, que virou referência nos estudos sobre a opressão, principalmente, das mulheres e do corpo maternal nas sociedades patriarcais. Para Kristeva, a abjeção é uma operação psíquica pela qual a identidade subjetiva e a de grupo se constituem por excluir qualquer ameaça às fronteiras do próprio sujeito ou do grupo em questão. A ameaça principal para o sujeito em desenvolvimento seria sua dependência do corpo materno e não, como teorizou Freud, a castração de seu órgão genital pela figura paterna. Com isso, a abjeção estaria fundamentalmente ligada às funções maternais.

Em seu outro livro *Black Sun*, Kristeva afirma ser o matricídio a necessidade vital dos seres humanos porque, para que se tornem sujeitos em uma cultura patriarcal devem rejeitar o corpo materno. Porém, como as mulheres não conseguem “abjetar” esse corpo da mãe com o qual também se identificam enquanto mulheres elas desenvolvem uma sexualidade depressiva. No decorrer do livro, a autora sugere que precisamos de novos discursos sobre o corpo materno e sobre o relacionamento entre mães e filhas, um discurso que não proíba o amor entre as mulheres pelo qual a subjetividade feminina se forma.

A abjeção, então, é um estado de crise, de auto-desgosto e desgosto com relação aos outros. Não é a repulsa física, “falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem”, diz Kristeva, “é algo que simultaneamente fascina e repele, aflige e alivia. Não existe fora do ser e mesmo assim o ameaça.” (KRISTEVA, 1982, p. 4).ⁱⁱ

O sentimento de abjeção emana do sentido das pessoas de ordem biológica, social ou espiritual. A abjeção é o estado de fusão com o Outro, o que se encontra fora do ser com o ser. Assim, ela não é apenas o relacionamento individual com as suas formas mais conhecidas como o vômito, as fezes ou o cadáver, é todo um conjunto de sistemas que nutre esse relacionamento. É um estado de ser intolerável. É ver momentos de morte imprevistos antes de morrer. “Podemos chamá-la de fronteira; abjeção é, sobretudo, ambigüidade. Porque ao passo que libera a apreensão não corta radicalmente fora o sujeito/assunto que o ameaça - ao contrário, a

abjeção reconhece-o como em estado de constante perigo.ⁱⁱⁱ (KRISTEVA, 1982, p. 9).

Ao se estabelecer nos espaços entre o indivíduo e o Outro, a abjeção nos faz pensar sobre os objetos limítrofes de nosso corpo como os que reconhecemos sua origem em nosso ser mas que habitam o Outro. Esses objetos ambíguos, que são ao mesmo tempo em que não são nossos, são bem percebidos no corpo humano por seus excrementos, fluidos e dejetos, pois a relação entre o que é interior e o que é exterior ao corpo causa abjeção por não termos mais a clareza sobre essa exterioridade dos excrementos, eles parecem ainda nos pertencer.

Enquanto a remela, o mijo, o vômito permanecem internos eles não nos causam repulsa. Porém, mesmo quando já não se encontram mais dentro de nós, devemos tomar conhecimento deles uma vez que fazem parte da nossa constituição tanto biológica quanto como sujeitos. Nesse caso, poderíamos pensar nos cubos da obra *Mandrágoras* como potencializadores dessa fronteira.

Com essa intenção em tornar conhecido ou ao menos passível de discussão o abjeto, artistas das décadas de 1960 e 1970, principalmente, fazem dos dejetos corporais o material para a construção de suas obras de arte. As artistas feministas encaram o sangue menstrual, o corpo e o leite materno como formadores de suas identidades femininas enquanto os homens utilizam o esperma para abordarem o assunto do abjeto corporal e seus fundamentais distúrbios na consolidação da identidade.

Carolee Schneemann criou um diário com seu sangue menstrual ao pendurar vários pedaços de papel com sangue uns ao lado dos outros. Esses papéis tinham inscrições como dias da semana e outras palavras que pudessem remeter o espectador ao mundo do cotidiano feminino. Dentre outras várias artistas, Schneemann lida com a abjeção ao levantar questões sobre os limites interiores e exteriores do corpo humano por meio da utilização dos fluidos corporais e de seu próprio corpo como materiais para construção dos seus trabalhos. Essa relação ambígua entre as fronteiras embaçadas do espaço interior e o exterior que caracteriza o abjeto causa uma outra relação de ambigüidade entre a atração e a repulsão pelo próprio abjeto.

Ao nos depararmos com o abjeto, pelo fato deste nos pertencer, nos aproximamos dele mas, ao mesmo tempo, nos afastamos dele. Se é o reconhecimento do indivíduo no abjeto que lhe causa repulsa e atração e não apenas o abjeto sozinho, há uma dimensão do estranhamento na abjeção.

Para Freud, o estranho é aquilo que deriva seu terror não de algo externo ou desconhecido, mas de algo estranhamente familiar que supera quaisquer esforços do indivíduo para se separar dele. O estranho é algo que era familiar mas se torna subitamente estrangeiro (FREUD, 1919). A ligação da abjeção com o estranhamento cunhado por Freud foi ressaltada por Kristeva. Porém para ela, o que distingue esses dois conceitos é a situação limítrofe presente na abjeção, que é elaborada pela falha em reconhecer seus familiares. Nada é familiar, nem mesmo a sombra de uma memória.

A abjeção, assim como o estranhamento, é uma sensação de espanto sofrida pelo sujeito, mas, no estranho, essa causa ocorre ao sujeito se identificar no Outro e, diferentemente do estranhamento, é uma sensação de desgosto e ameaça pelo que é excluído por não saber que o que é expelido é parte constituinte do seu ser. Nas palavras de Julia Kristeva: “Uma ameaça que parece emanar de um exorbitante exterior ou interior, descartado além do espaço do possível, do tolerável, do pensável. Ele permanece aqui, bem perto, mas não pode ser assimilado.”^{iv} No caso do abjeto, sua causa é também sua conseqüência.

Pensar na exclusão, nos dejetos sócio-corporais e nos sentimentos de atração e de repulsão ligados a eles nos remeteu aos conceitos de belo por suas relações de ambivalência, em muitos aspectos, com o abjeto. A beleza, em linhas gerais, seria a sensação de atração e admiração, de um desejo de aproximação causada por um objeto (belo) em alguém.

Alguns apontamentos sobre a beleza

A noção de belo só coincide com a noção de objeto estético no século XVIII. Até então, nos escritos de Platão sobre a beleza, o conceito de belo era pensado como algo que dizia respeito à manifestação do bem. Com Aristóteles, o belo ganha a ordem simétrica como significado. Durante o Romantismo, Hegel iguala o belo ao verdadeiro. A única diferença seria que,

no caso da verdade, a Idéia tem manifestação objetiva e universal e no belo ela tem manifestação sensível. Para ele, o belo é definido com a aparição sensível da Idéia.

O belo como perfeição sensível é a noção que leva ao nascimento da estética. Perfeição sensível significa uma representação sensível perfeita e também o prazer que acompanha a atividade sensível. Kant unificou essas duas definições de belo e insistiu naquilo que até hoje é considerado seu caráter principal, o desinteresse. Com isso, insistia na independência entre o prazer do belo e qualquer interesse tanto sensível quanto racional (como político ou moral).

Kant, ainda, distinguiu o *belo livre* do *belo aderente*. O primeiro é o que não pressupõe um conceito daquilo que o objeto deve ser. Já o segundo pressupõe esse conceito como, por exemplo, a beleza de uma igreja específica, digamos a Catedral de Brasília, pressupõe o conceito de finalidade a que tais objetos são destinados (funciona como igreja, como uma construção arquitetônica do modernismo brasileiro, utiliza os materiais e padrões pedidos pelo movimento, logo a Catedral de Brasília é bela). A noção de belo como perfeição expressiva é defendida por aqueles que consideram a arte como expressão e a beleza como expressão bem-sucedida.

A arte tanto para Platão quanto para Aristóteles consistiria na *mimese*. Para eles, o artesão, pois era essa a noção dada aos imitadores do mundo terreno, era alguém capaz de receber uma inspiração divina (do mundo das Idéias) a fim de copiar os objetos do real. Esse interlocutor entre o mundo inteligível e o mundo dos seres humanos apenas revelava a beleza que contida nos objetos criados pelos deuses.

Para Andre Comte-Sponville “a arte nunca oferece mais que uma beleza, não apenas sensível e material, mas também *fantasmática*, isto é, imitando, não a verdade do ser, mas as ilusões da aparência” (1997, p. 233). Assim, o filósofo diz que o trabalho artístico seria o de recusar essa noção de beleza, na qual a arte permaneceria prisioneira da caverna, questionando a posição idealista de Platão ao sugerir uma percepção da arte e do belo segundo o que ele chama de estética materialista por inverter a direção do movimento platônico. Se o belo pertencia ao mundo inteligível e o artista visava a descendência da beleza para o mundo dos humanos, Comte-

Sponville, propõe que a origem de toda obra de arte está no mundo real pois a beleza não é um fato mas uma invenção humana.

Com isso, a estética materialista pede um movimento de ascensão partindo de um estágio que ele chama de *desespero* para a atingir o céu pelo deleite estético, processo de sublimação para o autor. Vale ressaltar que o *desespero*, na visão do autor, se configura no não-esperar, no agora, no dar-se conta do real e não mais contar com as soluções em um mundo metafísico resultando. O belo proposto aqui, então, não é o belo ideal de Platão é o belo do real, um belo material e não espiritual, um belo cultural.

Pensando no belo como uma construção humana e, a partir disso, na arte como um lugar onde a subversão de conhecimentos e valores tem um espaço que é negado nas demais dimensões culturais como na política, se torna possível uma articulação direta entre a abjeção e o belo na arte, sendo o abjeto a matéria original para a obtenção do belo.

Apesar de, conceitualmente, o abjeto não poder ser considerado belo por não permitir um julgamento estético na sua definição; a arte, por intermédios de seus artistas, apresenta esse abjeto com a intenção de proporcionar uma contemplação do mesmo. O que diferencia uma urina qualquer de uma em placas de cobre sob a etiqueta da arte como a série *Oxidation Painting* de Andy Warhol é a intenção do artista. A discussão não é mais que um objeto do mundo cotidiano ganha valor porque se tornou arte mas que esse objeto ganha um outro valor, um valor estético que pede uma outra forma de contemplação deste objeto, ou ainda, que a aproximação deste objeto com a arte permitiu que ele fosse experimentado de uma outra maneira independente das atribuições de valor.

Essa intenção dos artistas em transformar objetos comuns em arte mostra o caráter de artifício da apresentação da obra. O *trompe-l'oeil* dos pintores possibilita a prostituição do que se deveria venerar mas não impossibilita a veneração, apenas finge ter mostrado algo de belo naquilo que não teriam visto sem a sua apresentação como obra.

Ao modelar o abjeto, os artistas podem torná-lo belo, pois a criação pode ser um artefato que visa a produção do belo pela profanação do próprio ideal de belo. Com isso, o *trompe-l'oeil* se constituiria no momento em que o

abjeto é percebido como belo. Uma vez que ele não é belo por definição mas ganha esse atributo ao se fazer passar por algo sedutor e atraente.

Uma articulação entre a abjeção e a beleza

A compreensão do abjeto envolve o exame dos caminhos pelos quais o interior e o exterior do corpo se relacionam sem que se tenha a certeza do que realmente é, pois o que é abjeto tem uma qualidade do objeto que é a de se opor ao “eu”. O que me é externo - o que é objeto - não é sujeito em virtude da existência de um limite físico, simbólico ou moral entre eles. Mas, no caso do abjeto, ao mesmo tempo em que ele se opõe ao “eu” com o “eu” se identifica e o compõe. Assim, no caso de um banquete que me atrai sensorialmente, seja pelos seus atributos visuais seja pelos olfativos, após a ingestão o corpo transforma a degustação do sublime em dejetos, em excremento. O abjeto, esse objeto descartado, é excluído e leva o sujeito ao lugar onde os sentidos entram em colapso.

“Nem sujeito ou objeto. Algo que eu não reconheço como uma coisa. Um peso de não-significância, sobre o qual não há nada insignificante, o que me fere. No limite entre a não-existência e a alucinação de uma realidade que, se eu a reconheço, me aniquila. Assim, o abjeto e a abjeção são meus guarda-costas. Os primados da minha cultura”^v (KRISTEVA, *Powers of Horror*. p. 2).

Esse lugar das incertezas que caracteriza o abjeto pode ser visto, também, como o *informe* em Georges Bataille, termo a partir do qual Julia Kristeva tirou a noção de abjeção reformulando-o ao relacioná-lo com questões sobre a identidade do sujeito e sua relação com o mundo. Bataille descreve o *informe* como uma subversão da tradicional dualidade forma e conteúdo no “Dicionário Crítico” elaborado para a revista Documents e negligencia a hipocrisia da exclusão e o ato de esconder a experiência da abjeção, que faz parte da vida.

Assim, expor os aspectos básicos da vida tais como os excrementos corporais, os excluídos sociais, é importante para alcançar uma maturidade que consiste na aceitação desses dejetos. Pensar na completude formada pela integração do abjeto é a intenção desta pesquisa e não contribuir para a

cisão do sujeito provocado pela desconsideração do abjeto, que nas palavras de Kristeva é “o que não respeita fronteiras, posições e regras. O entre, o ambíguo, o composto.” (KRISTEVA, 1982, p. 4).^{vi}

O dejetivo, de acordo com Bataille^{vii}, se faz em relação ao seu lugar. Então o espaço que envolve o abjeto, o excluído, não é um ou homogêneo, nem totalizante mas essencialmente divisível. Kristeva se aproxima desta visão de Bataille ao descrever: “um divisor de territórios, línguas, trabalhos, o dejetivo nunca para de demarcar seu universo cujos fluidos o limitam – pois eles são constituídos do não-objeto, o abjeto – questiona, constantemente, sua solidez e o implora para começar de novo.” (KRISTEVA, 1982, p. 8).^{viii}

O todo abrangente mundo da abjeção completa o eu com um simultâneo sentimento de horror e paz. Assim, o eu reconhece que nunca poderá conter o abjeto e que o fato de ele estar dentro do eu incentiva minha busca por ele. Com esse pensamento, fica mais fácil trazer as questões sobre a abjeção para as artes. Essa manifestação cultural, assim como as demais, experimenta o abjeto no seu cotidiano, porém consegue integrá-lo à parte que lhe rejeitou.

O grupo de Viena não apenas integrou o abjeto à arte como ainda buscava a experimentação do estado de abjeção. Os principais artistas do *Aktionismus* (acionismo vienense) pensaram, na Viena dos anos de 1964 a 1970, o corpo como suporte da arte e o corpo como a própria arte.

O fundador do grupo Günter Brus começa suas pesquisas sobre a totalidade do corpo humano a partir de suas pinturas gestuais. Assim, é pela reivindicação da matéria e da sua concepção mundana no lugar da transcendental proporcionada pelas artes cunhadas na ilusão do espaço perspectivado, que os artistas de Viena acabaram por chocar os fruidores de suas obras e causaram repulsa nas freqüentes auto-mutilações e defecações, dentre outras ações dessa ordem, em público. O *Aktionismus* gerava abjeção com suas ações com o intuito de ampliar radicalmente as fronteiras da arte.

O corpo, mesmo enquanto ainda pulsa, visto fora dos olhares da ciência e da religião é o auge da abjeção segundo os pensamentos elaborados por Kristeva. Pior só seria um cadáver que é a morte infectando a vida. Assim, os conteúdos das caixas de *Mandrágoras* (leite materno, urina, sangue, cuspe, pele) causam abjeção por serem os fluidos que habitam os espaços do entre

mas também por atribuírem significados opostos ao corpo da mulher já que o leite materno santifica enquanto o sangue menstrual profana.

É da própria natureza do abjeto apontar a permanente cisão ou crise que residem na vida do indivíduo. Segundo Kristeva para que o artista exista é necessário que ele experimente um estado de conflito ecoando a experiência do abjeto original que inicia na hora em que a criança tenta se separar da mãe. Na vida dos artistas existe uma oscilação contínua entre a produção de arte e a teorização com a presença da cisão ou separação.

O trabalho poético relatado neste texto configura-se com um mapeamento estético uma vez que é feito um estudo, também estético, dos fluidos e outras



Cecilia Mori, *Mandrágoras* (detalhe), 2007.

formas de abjeções corporais.

Um levantamento sobre os

diferentes abjetos do corpo foi realizado a fim de poder pensar melhor sobre a própria estrutura individual e social.

A abjeção do ser pode estar na forma culminante da experiência do sujeito para o qual é revelado que todos os seus objetos são baseados apenas na perda inaugural da mãe que causou as fundações do próprio ser. “Não há nada como a abjeção do *self* para mostrar que toda abjeção é, de fato, o reconhecimento do querer no qual qualquer ser, significado, linguagem ou desejo é fundado” (KRISTEVA, 1982, p. 5).^{ix} Como o abjeto se compõe de julgamento e de afeto, de condenação e de ansiedade, ele pode ser relacionado com o belo e ainda com o belo na arte.

Partindo de sua definição do *informe*, Bataille questiona a obsessão da ciência em querer dar forma para tudo o que existe. Para o escritor, essa atribuição de uma forma e de um conteúdo a todas as coisas, que remonta à Antigüidade Clássica, contribui com o pensamento social de descartar. Aquilo com o qual temos uma maior dificuldade em lidar, excluímos de nosso corpo, de nossa sociedade e, então, nos sentimos limpos e refrescados.

Nas obras de Édouard Manet *Le Buveur d'Absinthe* e *Olympia*, o tema da exclusão social é evidente. Manet tinha interesse particular em retratar as prostitutas como *Olympia*, bêbados, boêmios, artistas de rua e estrangeiros. Assim, o abjeto social, aquilo que a sociedade descarta de sua constituição mas continua fazendo parte dela está presente na obra do pintor.

Bataille descreve que a divisão dos fatos sociais para os fatos religiosos (como as proibições, obrigações e a realização da união sagrada) de um lado e os fatos profanos (civil, político, jurídico e organizações comerciais) do outro pode servir de base para a determinação de dois impulsos polarizados dos seres humanos: a excreção e a apropriação. Durante o período do desenvolvimento das organizações religiosas, elas representavam a maior abertura para os impulsos coletivos de excreção estabelecidos em oposição às instituições econômicas, jurídicas e políticas. O fluxo heterogêneo marca o território que o ser pode chamar de seu porque o Outro, por ter morado no ser como seu *alter ego* – quem julga – o aponta pra esse ser pelo sentimento de desgosto.

A noção de heterogeneidade, em Bataille, ou de *corps étranger* permite que se note a identidade subjetiva elementar entre tipos de excrementos e tudo o que pode ser visto como sagrado, divino ou maravilhoso: “um cadáver semi-decomposto exaurindo pela noite sob uma aura luminosa pode ser visto como característico da unidade.” E é justamente essa unidade entre o ser e o Outro, o corpo que descarta e o material descartado, a sociedade e seus abjetos sociais que esta pesquisa se propõe a estudar, em última análise, quando pensa estabelecer possíveis relações entre o leite materno e os excrementos corporais. O material rejeitado passa por um processo de transformação que objetiva a sua integração que é atingido, no caso, pela arte.^x

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. **Visions of Excess: selected writings, 1927-1939.** Translated by Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press. 11ª edição, 2006. 271 p. (Theory and History of Literature, Volume 14)
- BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide.** New York: Zone Books, 1997. 296 p.

- BOTTING, Fred e WILSON, Scott. **The Bataille Reader**. Malden: Blackwell Publishers, 1997.
- COMTE-SPONVILLE, André. **Tratado do Desespero e da Beatitude**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 370 p.
- FREUD, Sigmund. **Uma Neurose Infantil e outros trabalhos**. Volume XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1987. 325 p. Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*.
- HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética I**. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 312 p. (Clássicos; 14)
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 238 p. (Coleção: Os Pensadores)
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982. 219 p.

Currículo resumido da autora

Artista visual, mestra e doutoranda em Arte da linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas pela UnB, sob orientação do professor doutor Gê Orthof. Professora de graduação, pós-graduação e coordenadora de pós-graduação da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Ganhou o “Prêmio Artista Revelação” do Salão de Artes Visuais do Distrito Federal do Museu de Arte de Brasília (2002).

ⁱ Julia Kristeva, *Black Sun: depression and melancholia*, Columbia University Press, 1992.

ⁱⁱ (tradução livre) Julia Kristeva, *Powers of Horror*. 1982, p. 4. “(It is not) lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.” (...) “is something that simultaneously fascinates and repels, it afflicts and it relieves. The threat does not exist outside of the being and threatens it.”

ⁱⁱⁱ (tradução livre) Kristeva, *Op. Cit.*, p. 9. “We May call it border; abjection is above all ambiguity. Because while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it - on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger.”

^{iv} (tradução livre) Kristeva, *ibid*, p. 1. “A threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated.”

^v (tradução livre) “Neither subject nor object. A something that I do not recognize as a thing. A weigh of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, the abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.”

^{vi} (tradução livre) Kristeva, *Op. Cit.* “What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.”

^{vii} Georges Bataille, *The Use Value of D. A. F. de Sade* Em Visions of Excess: selected writings, 1927 - 1939, 2006, p. 91-102.

^{viii} (tradução livre) “A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe whose fluid confines constantly – for they are constituted of a non-object, the abject – constantly question his solidity and impel him to start afresh.”

^{ix} (tradução livre) “There is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the *want* on which any being, meaning, language or desire is founded.”

^x (tradução livre) Bataille, *Op. Cit.*, a half-decomposed cadaver fleeing through the night in a luminous shroud can be seen as characteristic of the unity.