



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Faculdade de Ciências Aplicadas



STEPHANIE ARES MALDONADO

OBRAS QUE FEREM A CARNE:
a arte macabra de Ed Gein

Artworks that injure the flesh:
the macabre art of Ed Gein

LIMEIRA
2020



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Faculdade de Ciências Aplicadas



STEPHANIE ARES MALDONADO

OBRAS QUE FEREM A CARNE:
a arte macabra de Ed Gein

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Marandola Junior.

Coorientador: Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA STEPHANIE ARES MALDONADO, E
ORIENTADA PELO PROF. DR. EDUARDO JOSÉ MARANDOLA JUNIOR.

LIMEIRA
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Ciências Aplicadas
Renata Eleuterio da Silva - CRB 8/9281

M293o Maldonado, Stephanie Ares, 1992-
Obras que ferem a carne : a arte macabra de Ed Gein / Stephanie Ares Maldonado. – Limeira, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Eduardo José Marandola Junior.

Coorientador: Gustavo Silvano Batista.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Aplicadas.

1. Dialética. 2. Fenomenologia. 3. Vida. 4. Morte. 5. Merleau-Ponty, Maurice, 1908-1961. I. Marandola Junior, Eduardo, 1980-. II. Batista, Gustavo Silvano. III. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Aplicadas. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Artworks that injure the flesh : the macabre art of Ed Gein

Palavras-chave em inglês:

Dialectic

Phenomenology

Life

Death

Merleau-Ponty, Maurice, 1908-1961

Área de concentração: Modernidade e Políticas Públicas

Titulação: Mestra em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Banca examinadora:

Eduardo José Marandola Junior [Orientador]

Álvaro de Oliveira D'Antona

Claudinei Aparecido de Freitas da Silva

Fernanda Cristina de Paula

Data de defesa: 11-12-2020

Programa de Pós-Graduação: Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-5235-2660>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5795044237793768>

Folha de Aprovação

Autor(a): Stephanie Ares Maldonado

Título: Obras que ferem a carne: a arte macabra de Ed Gein

Natureza: Dissertação

Área de Concentração: Modernidade e Políticas Públicas

Instituição: Faculdade de Ciências Aplicadas – FCA/Unicamp

Data da Defesa: Limeira-SP, 11 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Eduardo José Marandola Junior (orientador)
Faculdade de Ciências Aplicadas - FCA/Unicamp

Prof. Dr. Álvaro de Oliveira D'Antona (membro)
Faculdade de Ciências Aplicadas - FCA/Unicamp

Prof. Dr. Claudinei Aparecido de Freitas da Silva (membro externo)
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

Profa. Dra. Fernanda Cristina de Paula (membro externo)
Universidade Vale do Rio Doce (Univale)

A Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

AGRADECIMENTOS

Em uma palestra que presenciei, argumentou-se que as pessoas depressivas estão como que descoladas do mundo e de sua própria realidade. Algo como se o depressivo vivesse por abstrações, desterrado e sem história. Essa é uma abordagem pouco compreensiva sobre a depressão, pois quem a vive sabe que ela não é flutuante. Ela abre um outro mundo, um lugar desconhecido, do medo, da solidão e do sem sentido.

Coisas pequenas, antes invisíveis, tornam-se grandes e sobrecarregam o depressivo, ao ponto de transformá-lo em um ser apático. É curioso como o excesso tem o poder de transformar tudo em quase nada. O egoísmo do depressivo não é, contudo, apenas seu. Sua dor diz respeito aos outros, é dor do mundo. Parecendo que o chão é areia movediça, discreta e violenta, o depressivo tateia o seu redor, com suas últimas forças, buscando uma corda para puxar.

No meu caso, quem me estendeu a corda foram meus pais, meu namorado e os amigos que resistiram aos meus piores momentos. Eliane Ares Maldonado e Wilson Maldonado, aqueles que devo tudo, faziam-me absorver do amor uma força quase sobre-humana. Outras vezes, era o Felipe (Khill) Ramon do Nascimento, com seu amor e atenção, quem me colocava de pé. Risos e choros, de todas as ordens, lançavam-me ao colo das minhas poetisas Beatriz Mariano Leme, Fernanda Reis, Julia Prestes Luzio e Mayara Martino. Quando tudo parecia perdido, meu mentor, Eduardo Marandola Jr., lembrava-me das coisas que eu poderia descobrir no fundo do poço. Obrigada, porque sem a ajuda de vocês, eu não teria chegado até aqui.

Agradeço também ao meu bondoso coorientador, Gustavo Silvano Batista, e àqueles outros que me deram apoio em momentos cruciais e que guardo com muito carinho: Carolina Magosso, Hilda Romero Ares, Jamille Payayá, Leandro Menato, Lúcia Helena Batista Gratão, Natalia Marinho, Regina Lopes e Vitor Sartori.

Além desses, impactaram, direta ou indiretamente, na minha recuperação e nos frutos desse trabalho: Allan Carlos, Ana Beatriz Gonzalez, Antonio Bernardes,

Bruna Sassi, Cristiane Kämpf, Daniel Sobottka, David Emanuel Madeira Davim, Diana Alexandra Bernal Arias, Eber Magalhães, Eliane Mariano, Elias Teixeira, Elisabete de Fátima Farias Silva, Eugenio Benedictus Cassaro Filho, Fernanda de Faria Viana Nogueira, Gabriel de Almeida, Henrique Fernandes Moreira Neto, Henrique Lima Marandola, Hugo Leonardo Marandola, Hugo Trevizan Paggiaro, Ivo Venerotti Guimarães, Jeani Delgado Paschoal Moura, Jessica Figueira, Jéssica Patrínicola (e família), Josely Rimoli, Juliana Maddalena Trifilio Dias, Julio Cesar, Luciene Risso, Luiz Tiago de Paula, Luiza Mariano Leme, Marcia Prestes, Marisa Martino, Maurício Trindade, Nara Cristina Moreira Almeida, Priscilla Rodolfo, Rafael Bastos Ferreira, Ricardo Teixeira (e família), Sandra Helena Santos, Samara Messias Santos, Soraya Canasiro, Sorina Malack, Tiago Noronha, Tiago Rodrigues Moreira, Valéria Amorim do Carmo, Vivian Sano e Werther Holzer (e família).

Claro, não poderia esquecer da estimada banca – Álvaro de Oliveira D'Antona, Claudinei Aparecido de Freitas da Silva e Fernanda Cristina de Paula –, dos funcionários da Faculdade de Ciências Aplicadas da Unicamp, dos docentes do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, dos meus queridos colegas de graduação e de mestrado e dos integrantes do NOMEAR Grupo de Pesquisa Fenomenologia e Geografia e do Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultural. O meu muito obrigado a todos!

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas logo você começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo, mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir que.

(Caio Fernando Abreu, 2018)

RESUMO

Quando investigamos uma arte macabra como a de Ed Gein, logo descobrimos que ela não foi a primeira de sua espécie e nem a última. Isso não significa que ela não reserve nada de incomum para si, mas que sua importância é sensível e se dá pelo que marca em nossa carnalidade, com modos e intensidades diferentes, inspirando tantas outras expressões. A ontologia sensível de Maurice Merleau-Ponty nos ajuda a pensar essas complexas relações e abre espaço para caminhos ainda não pavimentados sobre essa manifestação humana persistente e pouco compreendida que é a arte macabra, nos fazendo interrogar seu papel no mundo das artes e até as nossas próprias concepções de arte. Com descrições como estratégia de aproximação ao fenômeno e um esforço dialético que permitiu a emergência de vários sentidos, a pesquisa compreendeu questões que tangenciam não apenas Ed Gein, em sentido estrito, mas também vida e morte, individualidade e coletividade e mediação e violência.

Palavras-chave: Dialética; Fenomenologia; Maurice Merleau-Ponty; Vida e Morte.

ABSTRACT

When we investigate a macabre art like that of Ed Gein, we soon discover that it was neither the first of its kind nor the last. This does not mean that all it has is usual, but that its importance is sensitive and given by what it marks in our carnality, with different modes and intensities, inspiring so many other expressions. Maurice Merleau-Ponty's sensitive ontology helps us to think about these complex relationships and opens space for paths not yet paved on this persistent and misunderstood human manifestation that is macabre art, making us question its role in the world of the arts and even our own conceptions of art. With descriptions as a strategy to approach the phenomenon and a dialectical effort that allowed the emergence of several meanings, the research understood issues that touch not only Ed Gein, in a strict sense, but also life and death, individuality and collectivity, and mediation and violence.

Keywords: Dialectic; Phenomenology; Maurice Merleau-Ponty; Life and Death.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Máscara atribuída ao rosto de Mary Hogan.....	29
Imagem 2 – Da negação à aceitação (<i>Frames</i>)	37
Imagem 3 – <i>Tsantsas</i> (exibidas até 2020) no <i>Pitt Rivers Museum, University of Oxford</i>	41
Imagem 4 – Cadeira criada por Kayla Arena.....	44
Imagem 5 – Poltrona criada por Kayla Arena.....	47
Imagem 6 – “ <i>The Severed Heads</i> ” de Théodore Géricault. Foto de Erik Cornelius	53
Imagem 7 – Fotos (<i>The LIFE Picture Collection</i>) da cadeira de Ed Gein, tirada por Frank Scherschel, 1957	55
Imagem 8 – Luvas confeccionada por Danny Devos, 1987	57
Imagem 9 – “ <i>Skulls</i> ” de Ludovico Carracci, feita por volta de 1590	66
Imagem 10 – “Boi esquartejado” de Rembrandt van Rijn, 1655.....	75
Imagem 11 – “ <i>Anatomical Venus</i> ” de Clemente Susini, final do século XVIII.....	86

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
A FERIDA ABERTA PELAS OBRAS DE ED GEIN	17
A MÁSCARA DANÇANDO COM A AUSÊNCIA	29
A CADEIRA CORES DA MORTE E CORES DA VIDA	44
AS LUVAS O CORPO PRÓPRIO E O CORPO OBJETO	57
A VULVA ENTRE O AMOR E O ÓDIO DE PERDER ALGUÉM	68
EPÍLOGO	90
REFERÊNCIAS.....	95

PRÓLOGO

Uma feiticeira prodígio, filha de um dos mais poderosos demônios do universo, era famosa por sua gama diversificada de conhecimentos, apesar da pouca idade. Isso não se justificava na sua natureza mística, mas pelo fato de se tratar de uma leitora voraz, daquelas que concebem os livros como sendo o próprio mundo da imaginação, capazes de criar imagens e aventuras inigualáveis. Foi assim que, ao visualizar seus amigos alcançando o tédio profundo – aquele tédio insólito que de passivo não tem nada, já que parece se deliciar com nossas últimas energias –, indicou leituras instigantes para cada um deles, levando em conta suas personalidades e seus gostos pessoais.

Em uma leitura rápida e ainda assim atenta, como só acontece em um mundo mágico, estavam como que reanimados. Tratava-se do despertar da alma que acontece no enfrentamento de um bom livro. Enfrentamento mesmo, pois ler implica dedicação, foco e compromisso. No mundo humano, implicaria a aplicação de mais tempo, ainda que a vida sempre dê um jeito de cobrar tantas outras demandas. Apesar de tudo o que nos proporciona, ler não é fácil – e não só graças à técnica necessária.

Daquele lado, porém, onde há maior permissão da imaginação do que estamos acostumados e o tempo é outro, os olhos se enchiam de ardor, enquanto se compartilhavam alegrias, ideias e criações... até a interrupção da feiticeira que, apesar do amor sincero pela leitura, queria ir além daquilo que entendia como mera expressão de “sentimentos”. Pediu, então, que todos desenvolvessem “pensamentos” (mesmo que essa não fosse a palavra adequada). Para exemplificar sua proposta, proferiu: “a premissa do meu livro não me convenceu, eu achei a trama banal e o reforço filosófico uma tentativa de possuir uma importância que não tem”. A consequência da arguição ficou estampada na cara de todos, em semblantes de agonia e grunhidos pronunciados com a boca torta, mistos de nojo e espanto.

Essa narrativa inspirada no episódio "Livros" (Temporada 1; Episódio 14a) da série animada "*Teen Titans Go!*" (2014), produzido para atender especialmente as crianças, apresenta alguns elementos interessantes para entrarmos em uma discussão sobre o conhecimento nas artes. Isso porque a feiticeira Ravena reproduz o senso comum de que o pensamento é resultado do ato de julgar ou, precisamente, de passar as coisas do mundo pelo crivo da razão. O problema não seria distinto do que fora apontado pelo personagem Ciborgue que, apesar de um híbrido entre um corpo orgânico e peças cibernéticas, teve seu humor bastante afetado: "Ela tirou toda a diversão da leitura".

Pensar, contudo, não é julgar, criticar, analisar ou explicar, tampouco trabalhar apenas com o que já está dado. Esses atos, habituais dentro e fora da ciência, desencantam as coisas e o mundo e, em relação às artes, ocultam aquilo que lhes é essencial: o sentir. Essa é uma das lições que podemos tirar da ontologia sensível e da filosofia da arte de Maurice Merleau-Ponty (França, 1908-1961), principalmente a partir de "O visível e o invisível" (MERLEAU-PONTY, 2014), cuja escrita fora interrompida pela morte do autor (ocorrendo a publicação da obra três anos depois), e de "O olho e o espírito" (MERLEAU-PONTY, 2013), seu último escrito concluído.

O legado de Merleau-Ponty abriu espaço para que, hoje, consigamos tomar a arte como sentir, expressão, criação e conhecimento e, ao mesmo tempo, faz-nos compreender que o verdadeiro *cogito* não elimina nem a experiência e nem a dúvida (MERLEAU-PONTY, 2014, 2016), havendo no próprio ser uma "região selvagem" (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 114), pré-predicativa e comum, que é anterior àquela vertical (do pensamento articulado). Como salientou seu conterrâneo Michel Haar (2007, p. 13), a obra de Merleau-Ponty (assim como a de Martin Heidegger) ensina-nos

a respeitar a autonomia das obras, a não reduzi-las, quer ao prazer que nos dão, quer a um conteúdo ideológico ou simplesmente "cultural". Ela não trata mais a arte como objeto de especulação metafísica, mas nela vê uma

imagem da verdade ambígua de nossa existência no mundo; pois toda obra de arte é, tanto primeiramente como em última análise, unidade indissociável do sentido e do sensível.

Dessa forma, Merleau-Ponty foi um dos principais responsáveis por resgatar a arte da “condenação platônica” (HAAR, 2007, p. 11), fornecendo-nos meios concretos para investigar a arte como a potência aberta que ela é. Pesquisas direcionadas a uma ontologia sensível de base merleau-pontyana – onde essa dissertação se insere – podem ampliar o alcance da ciência, reconhecendo a indispensabilidade do sentir e fortificando conhecimentos que outrora foram inferiorizados: literários, estéticos, culturais, iconográficos, imagéticos ou imaginários. Ou seja, cada conhecimento que, assim como as artes, “foi sobrevivendo em discursos vulgares, marginais, subculturais” (SANTOS, 1989, p. 36).

Como decorrência de um pensamento que percorre estradas não pavimentadas por discernimentos anteriores, o corpo da pesquisa ganhou alguns contornos particulares junto ao fenômeno, em relação à sua forma e linguagem. A filosofia de Merleau-Ponty, especialmente a partir do livro “Fenomenologia da percepção” (escrito em 1945), auxilia nesse processo de reinvenção porque recoloca “o pensamento entre os fenômenos de expressão” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 258) e, com isso, nos ensina a ver em nossa linguagem “tantas maneiras de cantar o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 254), encorajando uma espécie de fala pensante e de pensamento falante que propicia sentidos novos.

É preciso reconhecer então essa potência aberta e indefinida de significar – quer dizer – como um fato último pelo qual o homem se transcende em direção a um comportamento novo, ou em direção ao outro, ou em direção ao seu próprio pensamento, através do seu corpo e da sua fala (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 263).

Esse movimento transcendente é visto no próprio Merleau-Ponty quando debruçado na arte de Paul Cézanne¹. O impressionista Emile Bernard (2009) levou em consideração as contribuições pessoais, visões, tendências e a estética de Cézanne para falar com profundidade sobre a arte do mestre, visto a impossibilidade de acesso à totalidade de suas obras (BERNARD, 2009). Essa mesma dificuldade não impediu Merleau-Ponty de escrever. Ele habitava a arte de Cézanne como podia, engenhosamente, com uma proximidade estranha; sabia que as obras de arte devem ser apreciadas por elas mesmas, mas que, por outro lado, o estilo, as falas e as vivências do pintor podem ajudar a engatar o pensamento, pois a vida do artista é sempre aberta à obra (MERLEAU-PONTY, 2013).

Além disso, o filósofo aproveitou a clareira acessada para compreender vários aspectos do mundo humano, articulando outros autores e conhecimentos. Para a filósofa Terezinha Petrucia da Nóbrega (2010, p. 90), o encontro de Merleau-Ponty com a obra de Cézanne não configurou “uma apropriação teórica abusiva”; ele apenas possibilitou “a emergência de um sentido bruto, ainda não sedimentado por uma significação instituída”.

De acordo com Merleau-Ponty (2013, p. 125), Cézanne era um pintor que “trabalhava sozinho, sem alunos, sem admiração por parte da família, sem estímulo por parte da crítica”. Anos depois de sua morte, as obras de Cézanne ainda recebiam críticas, mesmo com a chuva de sucesso inesperada que espalhou seus quadros pelo mundo (MERLEAU-PONTY, 2013). Carmen Aranha (2016, n.p), professora do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP), afirmou que a admiração almejada por Cézanne só veio quando suas obras impulsionaram “pesquisas de artistas como Matisse, Picasso e Braque”.

¹ Paul Cézanne (Aix-en-Provence, França, 1839-1906) foi um (pós)impressionista que lutou para ter seu nome reconhecido. Reprovado “na Escola de Belas-Artes devido a seu comportamento”, tinha como ambição “ser aceito no famoso Salão Anual [Paris], no qual a crítica especializada reunia aqueles que ela considerava os principais artistas. Cézanne, no entanto, era sistematicamente rejeitado” (CÉZANNE, 2010, n.p).

Como visionário que era, Cézanne buscava “uma lógica para a vibração do visível” (ARANHA, 2016, n.p), o que alimentou Merleau-Ponty (2013, 2014) nos seus escritos sobre o olhar e a visualidade, batendo de frente com as interpretações mecanicistas do olhar.

Os desvios que a arte de Cézanne propunha à filosofia de Merleau-Ponty não é algo muito diferente do que essa pesquisa se viu obrigada fazer. Buscando alcançar algo cujos sentidos estão como que se rompendo do subsolo, a pesquisa precisou resgatar algumas reflexões e inaugurar tantas outras, tudo solicitado por um tema volúvel e com um longo rastro ainda não asseverado: a arte macabra de Edward (Ed) Theodore Gein (Wisconsin/EUA, 1906-1984).

A FERIDA ABERTA PELAS OBRAS DE ED GEIN

Então, a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida, ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre.

(Maurice Merleau-Ponty, 2013)

Há uma ferida tão profunda e maltratada que deixou o tecido mole, a carne maleável e alguns tons mais pálida. Como ferida antiga, a dor não é como fora outrora. A sensibilidade é outra e os incômodos outros, no entanto, de tempos em tempos, há de se lembrar dessa ferida. Quem sabe, enfiar o dedo bem fundo e torcer. Perceber o que é duro, o que é mole, o que ficou e o que o próprio menear criou. Tatear seus caroços e relevos. Deixar doer, deixar sangrar. Admirar as cicatrizes. A capacidade de regeneração. Porque a ferida está aí, apesar da vida que seguiu. Está aí, mesmo que aos poucos sumam as lembranças do ato que a gerou. Permanece ela própria, abrindo o tempo para novas feridas.

É aquela deixada pelas obras de Ed Gein que esse trabalho encara como cão curioso e farejador. Em alguma medida, se instala nela, cutuca e recostura. Segura firme seus próprios instrumentos, inspirações e intenções para lembrar dessas obras que, como uma taxidermia pária (*rogue taxidermy*²), mostraram-se menos preocupadas com as fisionomias originais do que com as possibilidades mórficas (MARBURY, 2014; NIITYNEN, 2015), deixando para trás alguns híbridos indigestos. São tantas as histórias encrustadas de morte e de sofrimento humano, dessas que nos soam como sonhos ou pesadelos persistentes, antigas como mundo, sentidas por todos, discutidas em profundidade por alguns, e que nos revelam várias

² Como ficou conhecida a arte de misturar componentes da taxidermia antiga com “*mixed media design*”, criando formas surreais e inesperadas (NIITYNEN, 2015, p. 14).

outras feridas que estão coçando, ardendo e que não deixamos que fechem... damos vida a elas.

As obras feitas originalmente por Ed Gein e nunca mais vistas em pessoa, ainda estão presentes, o que não quer dizer nem que não existam entorpecentes nessa relação e nem que seja impossível subtraí-los. A experiência “tem de ser reconquistada”, retirada debaixo dos nossos juízos e preconceitos, como em um trabalho arqueológico (DUPOND, 2010, p. 27). Essas obras não chegam até nós por contato pessoal (não estamos lá para tocá-las ou cheirá-las), mas temos acesso a seu conteúdo tácito deixado no mundo, lugar onde todos os corpos e as coisas mantêm relações carnis, imbricadas (TASSINARI, 2013); mais especificamente, chegam pela mídia, cultura visual e outras imagens, pela história e por obras que, inspiradas nas de Ed Gein, acabam trazendo algo delas para nós, uma possibilidade de nos instaurar sensivelmente nessa dobra.

A sugestão é pensarmos as obras de Ed Gein por essa invasão em nossos corpos, elucubrando-as pelo seu estatuto de arte: um sentir e uma criação que sempre expressa algo de sua origem e que se enraizará em todos que conseguir alcançar. Isso se seguirmos o fio deixado por Merleau-Ponty (2013, p. 137) de que a arte é “nem uma imitação, nem uma fabricação segundo os desejos dos instinto ou do bom gosto”, é uma “operação de expressão” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 137).

Quer dizer – conforme a interpretação de Alberto Tassinari (2013, p. 157) – a arte é uma segunda expressão depois da percepção³, que logo se abre a outras percepções e assim por diante. Isso porque a percepção já é uma expressão feita na irreversibilidade sujeito-mundo: “Se a expresso [a percepção] novamente, haverá duas expressividades em jogo, a expressividade do mundo e as das linguagens

³ A percepção, aberta e inacabada, da qual se fala aqui, não é a “percepção cotidiana, na qual os afazeres práticos nos impedem uma percepção originária. Nem a percepção como é pensada pelo racionalismo ou pelo empirismo. O primeiro emite juízos sobre o percebido sem se dar conta de que a percepção lhe abriu o caminho no qual se precipita. O segundo decompõe o percebido em partes menores do que aquelas que vemos e também sem se dar conta de que retalha aquilo a que a percepção lhe deu acesso” (TASSINARI, 2013, p. 155).

expressivas, seja a linguagem da pintura, a da literatura ou de uma outra arte” (TASSINARI, 2013, p. 157).

Os artistas criam a partir do mundo, com “uma orientação de sentido muito mais elementar”, como argumentou Haar (2007, p. 107) – o que não quer dizer que sejam conformados com o mundo, como se o vissem finalizado. Para Merleau-Ponty (2013), um artista, como um pintor, desvela como o mundo nos toca e, ao mesmo tempo, apresenta-nos um outro mundo: o seu próprio.

Há mais de sessenta anos, as obras de Ed Gein nos afetam e nos fascinam a seu modo, não apesar da mídia, da cultura visual e de outras imagens, da história ou de outras obras inspiradas em Ed Gein, e sim através delas, como o azulejo no fundo da piscina é visto através da água e dos reflexos (MERLEAU-PONTY, 2013).

Para compreendermos melhor essa arte, é necessário considerarmos essas interferências e, concomitantemente, questionarmos nossos próprios juízos. A saber: 1) nosso ideal sobre a “função da arte” (HAAR, 2007, p. 115), que nos deixa resistentes a uma discussão séria sobre a arte famigerada, tabu ou má; 2) os preconceitos culturais sobre a morte, que a colocam como um acontecimento que é, em si, violento, triste e doloso, nos impedindo de ver com maior clareza as especificidades da arte de Ed Gein, incluindo o porquê dela nos conformar essa espécie de adoecimento, como se fôssemos perfurados pelas costas, sem uma honesta tomada de consciência (dolorosa, porém capaz de nos ajudar a cuidar dessa ferida); 3) as ideias prontas sobre a pessoa de Ed Gein, um alguém que ficou famoso pela personalidade que o tornara “um exemplo ilustrativo das teorias psicanalíticas para os casos considerados psicopáticos” (KNORR, 2009, p. 276).

Dizem que ele, conhecido como o “Açougueiro de Painfield”, era desequilibrado (KELLER, 2017), insano (CASOY, 2002) e desviante (SCHECHTER, 1989). Até hoje é considerado como um dos maiores *serial killers*⁴ já existentes (ainda

⁴ Para Miriam Elza Gorender (2010, p. 117): “[...] *serial killer* não se refere a qualquer tipo de assassino. Não é igual também ao assassino em massa (ou *spree killer*), que mata indiscriminadamente grande número de pessoas como visto por exemplo no incidente da escola de Columbine. A característica que marca o *serial killer* como tal é precisamente a que lhe dá o nome: a serialidade das mortes. Essas se

que tenha confessado apenas dois dos assassinatos que já foram atribuídos a seu nome). Sua “curiosa” psique foi abundantemente estudada como retrato de mal moderno e afirmam que, desde o *boom* do horror na década de 1960, o cinema o heroifica (GORENDER, 2010; LABRODE, 2007). Entre os exemplos mais clássicos de filmes com algum tipo de inspiração em Ed Gein, temos: “Psicose (*Psycho*, 1960)”, “O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974)” e “O Silêncio dos Inocentes (*The Silence of the Lambs*, 1991)” (MATOS, 2013, p. 68).

Na mídia nacional e internacional, tradicional ou alternativa, Ed Gein se firmou como a “encarnação” do diabo, um imaginário que vem se atualizando desde quando a mídia local divulgou seus atos de extração, caçada e confecção. Para Jack McMahon (2014), em seu trabalho publicado na plataforma virtual da *University of Wisconsin*, a mídia local (menos poderosa e influente) se enterneceu com as pessoas próximas de Ed Gein e suas vítimas; enquanto a mídia não-local vendia um monstro à audiência, retratava os detalhes sangrentos e a cidade que teria lhe corrompido, cristalizando narrativas imprecisas e imaginários degradantes (ainda difíceis de se escapar).

Ed Gein se popularizou dilacerando e intrigando seu país. Era aquele que desenterrou mulheres para fazer objetos com suas peles e ossos e, ao se ver sem matéria-prima, sequestrou, assassinou e esfolou mulheres para continuar a criar. Nesse ínterim, surgiram boatos e rumores, ligados quase que organicamente a Ed Gein, e também análises psiquiátricas e psicológicas estruturadas em grandes universidades ou centros de pesquisa.

Desde quando o poder público estadunidense recolheu e destruiu as obras de Ed Gein (e não há provas de que alguma possa ter sobrevivido), sobraram poucos registros confiáveis sobre o que foi efetivamente criado ou sobre a sua história tradicional. O livro “*Edward Gein: America’s most bizarre murderer*” do juiz Robert

inserir em uma sequência na qual qualquer das partes pode ser substituída por qualquer outra. Dentro das propriedades comuns de cada série, qualquer de seus elementos é intercambiável”. Portanto, é um termo que já pode ser aplicado a partir de dois assassinatos, caso se mantenham as variáveis retratadas.

Gollmar (1981), responsável pelo julgamento de Ed Gein, é um dos registros existentes com maior número de detalhes, como relatos da polícia, relatórios médicos, testemunhos, confissão e entrevista feita com o próprio Ed Gein. Quando essa pesquisa precisou recorrer a fatos sobre a vida de Ed Gein, esse livro foi a principal via de acesso, visto que, mesmo que o autor não seja um agente imparcial, houve um esforço para se manter como um “homem da lei” (e não do juízo moral), apresentando registros que dão uma noção generosa daquela situação histórica.

Com a casa de Ed Gein incendiada por quem não queria que a sua história se perpetuasse e seus objetos pessoais apagados ou perdidos (GOLLMAR, 1981), sobraram esses restos significantes, esse vazio, essa vontade de proferir um pouco de sentido àquilo que jamais se encherá dele. Múltiplas narrativas, filmes, imagens, palavra boca a boca e uma curiosidade criativa – tudo que faz parte de uma relação complexa com o que é considerado bizarro ou monstruoso (BRANDÃO, 2012) – permaneceram na construção de uma espécie de história por contato, vivida mais intensamente pelos seus conterrâneos. Por isso, foram consideradas algumas fontes alternativas que, se contextualizadas, dão elementos importantes para se pensar.

Essa pesquisa, contudo, não partiu da história, mas colocou-a em perspectiva com o que ensinam imagens, esculturas e outras obras visuais relacionadas e/ou inspiradas nas de Ed Gein. De todas as obras encontradas no decorrer da pesquisa (nem todas explícitas no texto), as mais verossímeis ou surpreendentes eram de material sintético, entretanto, tinham algumas feitas com materiais orgânicos⁵ e outras que a identificação sequer é possível.

Por toda a internet, especialmente em endereços estadunidenses ou de outros países anglófonos, imagens (que podem ou não ter relação com crimes reais) e

⁵ Em pontos diferentes dos Estados Unidos da América, dois admiradores mútuos confeitam tortas a modo de deixá-las semelhantes a rostos humanos recém desenterrados do cemitério local e assados em forno convencional – com direito a inchaços, roxos, costuras na pele e tufo de cabelo. A idealizadora foi Ashley Newman, artista de efeitos especiais e apaixonada por *oddities* (esquisitices e objetos excêntricos). Logo em seguida, o artista de bolos Andrew Fuller aperfeiçoou a técnica, dando seus toques pessoais (CHAVEZ-BUSH, 2018). Esses são exemplos de obras inusitadas, de métodos mistos e materiais orgânicos inspiradas em Ed Gein.

obras de arte são popularmente atribuídas a Ed Gein, geralmente, sem ligação factual (sendo algumas fotos jornalísticas ou documentais a única exceção que se pode admitir). Nas palavras de Gollmar (1981, p. 46-48, tradução livre⁶):

Para aqueles de vocês que são colecionadores insaciáveis de antiguidades e pagariam qualquer preço por um abajur de pele humana feito por um autêntico artesão nessa forma de arte, a resposta é: nenhum está disponível. As pavorosas relíquias foram devidamente fotografadas no laboratório criminal e, em seguida, descartadas decentemente.

Em termos perceptivos e imaginativos, essas obras e imagens na internet não deixam mesmo de remeter à sua fonte de inspiração: as obras de alguém que criou com pele e ossos humanos, sendo, dentre outras coisas, cadeiras, cesto de lixo, enfeites de crânio para o pé da cama, vestes com seios, vulvas salgadas (mal preservadas), máscaras de rostos e perucas. Obras de uma pessoa que se inspirava em outros casos conhecidos de manipulação de cadáveres (que, por exemplo, se inspirou nos noruegueses antigos para criar com caveiras), que admitia ser um leitor dedicado (apesar da pouca escolaridade e da imagem que temos, através da cultura visual, de um bicho movido por puros instintos), que buscava ser habilidoso com suas facas, serras, óleos e cordões (o que se manteve até na sua produção de bijuterias, feitas no tempo de reclusão) (GOLLMAR, 1981) e que, antes de tudo, deu seu próprio tom à questão do corpo, visto que a maioria de suas obras foram feitas sobre/no corpo.

As imagens relacionadas e as obras inspiradas carregam um conhecimento de uma ordem diferente dos registros formais ou das análises acadêmicas, um conhecimento que alcançamos quando elas se ofertam a nós, tal como uma deiscência carnal. Se buscarmos as obras de Ed Gein, pelo o que elas abrem em nossa carnalidade, as imagens relacionadas e as obras inspiradas são potentes, pois borram

⁶ Tradução livre de: *"To those of you who are insatiable collectors of antiques and would pay any price for a lamp shade of human skin made by an authentic craftsman in this form of art, and answer is: none are available. The grisly relics were duly photographed at the crime lab and then decently disposed of"* (GOLLMAR, 1981, p. 46-48).

os limites entre nós e Ed Gein. Não se trata mais, apenas do “corpo próprio, o corpo de cada um como o vive e o percebe, mas carne” (TASSINARI, 2013, p. 163). Trata-se de uma verdade intersubjetiva que nasce com a própria obra de arte, “um sentido encarnado, um mundo que se estabelece e se enraíza na terra” (HAAR, 2007, p. 108).

Com as imagens relacionadas e as obras inspiradas, visitamos a ferida, que é esse legado, esse sopro que indagamos a origem, a temperatura e a composição – e ainda assim, sob solavancos, o deixamos entrar. Sensações e sentimentos possíveis que surgem e dos quais, muitas vezes, preferiríamos que se mantivessem para sempre em segredo, sem nome.

A preferência em manter esse tipo de arte macabra na ordem do não dito, contudo, é o que se deve enfrentar. A arte, essa importante dimensão humana, já se viu várias vezes negligenciada pela filosofia e pelas ciências, não sendo sem fundamento que autores como Merleau-Ponty ou Heidegger precisaram fazer um contraponto à estética com a própria filosofia da arte (HAAR, 2007). Muitos avanços foram feitos de lá para cá, mas a arte que lida diretamente com a morte, conhecida como arte macabra, permanece pouco discutida academicamente ou marcada por superficialidades discursivas.

Partindo da potência sensível, visual e semântica das obras inspiradas nas de Ed Gein, uma contribuição significativa é dada ao conhecimento da arte macabra estadunidense, mais próxima do universo edgeiniano, e também da arte macabra como um todo. Principalmente, se compreendermos que o visual, o pensamento e a escrita não são instâncias separadas, e sim componentes da experiência que se retroalimentam.

Essa pesquisa, portanto, é uma compreensão fenomenológica e não é uma iniciativa bibliográfica que busca restituir os atos de criação, como se pudéssemos, em algum lugar, beber os seus elixires para dizer tudo o que as obras são, em termos de vida, morte, mundo e humanidade. Ao contrário, ela se situa, trabalha com cada interferência e se apropria de termos merleau-pontyanos para saber que é essa arte macabra que se sente, se percebe e que perturba as nossas estruturas. Essa é uma

atitude quase profanadora, como a feiura e o horror postos diante da intimidade de nossa própria carne.

Os sentidos preñhes e transcendentos das noções merleau-pontyanas de carne e carnalidade, melhor esclarecidos em “O visível e o invisível”, são um dos maiores incentivos para pensarmos sobre a habitação das coisas em nossa vida, pois nos expõem os quiasmas sujeito-cultura, sujeito-outro (verso e reverso) e corpo-coisas (MERLEAU-PONTY, 2014). Para o filósofo dinamarquês Anders Michelsen (2020, p. 9, destaques no original, tradução livre⁷), a carne, em Merleau-Ponty, provém da

[...] forma como uma Gestalt, sendo uma substância corporal e cultural, **mas também uma outra substância**, emergindo por uma "reclamação" do "espaço entre pares binários, aquela terra de ninguém aparentemente impossível do meio excluído, o abismo que separa um termo de seus opostos e outros”.

Ao ousarmos uma epistemologia centrada na carne e desviante em relação às outras epistemologias convencionais, não podemos nos submeter a causalidades e psicologismos, tampouco a moralidade que nos faria repudiar a caçada nela mesma. Aprendemos não mais a “legislar sobre a arte, decidir quanto à sua classificação, julgá-la em função de uma norma de verdade”. As obras são autônomas, “uma imagem da verdade ambígua da nossa existência ou de nossa relação com o mundo” (HAAR, 2007, p. 13) e, por isso, devemos manter igualmente aberta a nossa potência de (re)significar.

Apesar das ênfases e conclusões parciais, essa pesquisa deve ser lida como inacabada, parte de uma “interrogação contínua” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 103). Mesmo porque, se as coisas não nos dão posse e se ocultam quando se desvelam, numa dinâmica justaposta, é inegável que a dúvida e a incerteza fazem parte da

⁷ Tradução livre de: “[...] *form as a Gestalt being both a bodily and cultural substance, **but another substance as well**, emerging by a ‘reclaim’ of the ‘... space in between binary pairs, that apparently impossible no-man’s land of the excluded middle, the gulf separating the one term from its opposite or other’*” (MICHELSEN, 2020, p. 9, destaques no original).

experiência fenomênica ou sensível e, por isso, devem ser assumidas e não mascaradas – o que não quer dizer diluir tudo ao acaso ou a um ceticismo que acredita nada saber (MERLEAU-PONTY, 2011; 2014). Essa pesquisa, adentrando um tipo de arte abandonada ou de submundo, que é a arte macabra de Ed Gein, pode ser considerada uma contribuição singela ao conhecimento nas artes.

“A vida não o é sem traumas”, enfatizou o geógrafo Eduardo Marandola Jr. (2017, p. 45). Arrisca-se acrescentar que nem a arte o é. Parte do nosso silêncio sobre a arte macabra vem da possibilidade do trauma ser tão presente quanto a remissão ou o bem-fazer. Em última instância, o que motivou essa empreitada foi o fato de que, para sabermos que tipo de arte queremos, precisamos antes compreender aquela que está aí, abrangendo o silêncio e o latente. Há, então, um desafio de ordem metodológica. Afinal, lembrando Merleau-Ponty (2014, p. 103), como falar “do que se sabe” e “do que não se sabe”?

A primeira estratégia de aproximação ao fenômeno consistiu na realização de três descrições de obras inspiradas (“A máscara”, “A cadeira” e “As luvas”) e uma descrição realizada a partir da imaginação (“A vulva”) – sendo esta última uma expressão de interiorização desse universo edgeiniano de imagens, obras e histórias. Essas descrições são importantes pela faculdade de animar a compreensão a partir da experiência.

Há uma temporalidade na descoberta das obras, um encaminhamento complexo, mas não aleatório, do olhar através delas. A descrição, que é por sua vez de uma outra ordem, pois é discursiva, retraça e reconstrói este percurso temporal da percepção, desdobra-o em planos e contraplanos, destaca certos signos maiores, certas figuras sintomáticas para rejeitar, pelo menos provisoriamente, o resto, deixado como pano de fundo (HAAR, 2007, p. 109).

Em um trabalho fenomenológico como este, não há noção ou articulação posterior que não encontre na descrição o seu fomento e abrigo. Ela é exposição constrangedora que diz o que precisa dizer, mergulho de gaivota, não “olhar da água” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 81), lançado desde o cume ao pé da colina.

Sendo um procedimento fundamentado na filosofia de Merleau-Ponty, não haveria como se contentar com a manutenção de um olhar e um pensamento de “sobrevoo absoluto”⁸ (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 26).

O próprio olhar, se tem força panorâmica para nos instaurar longe e no limite do horizonte, é mais potente quando cauteloso, quando reaprendemos a olhar; quando nos damos conta de que a visualidade não é simplesmente captar luz e traduzir figuras, mas um despertar em nosso todo corporal, fluxo indissociável entre vidente, visível e o seu “forro de invisível em sentido estrito, que ele [o visível] torna presente como certa ausência” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 53).

Dessa forma, imagens são tão táteis quanto visíveis; não são puras, estereis e nem independentes do corpo. Elas atravessam a sensibilidade, como uma espécie de linguagem tácita e, por isso, têm importância interdisciplinar (MICHELSEN, 2020). Falar de imagens por uma perspectiva merleau-pontyana da visualidade não é, portanto, o ocularcentrismo moderno que, com razão, tanto se critica (KRISTENSEN; MICHELSEN; WIEGAND, 2013).

A descrição, atenta à visualidade, é como que uma espécie de triangulação entre o fenômeno, a escrita faminta e o corpo situado. Ela permite mantermos a experiência quando formos firmar um conhecimento mais sistemático e abrangente, que articule outros materiais. Além disso, descrever alavanca a dialética que, essencialmente “instável”, é abundante “no mundo sensível sob a condição de que o mundo sensível seja despojado de tudo o que as ontologias a ele acrescentaram” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 93). Essa dialética se constitui “não ambivalente” ou ventríloqua,

⁸ De acordo com a interpretação do filósofo brasileiro Claudinei Aparecido de Freitas da Silva (2009, p. 219) sobre a filosofia de Merleau-Ponty, para rompermos com a tradição do pensamento de sobrevoo, distante do que se investiga, é necessário o alargamento da razão, “reabilitando a presença de ‘outrem’ em sua experiência mais própria, sem, contudo, sacrificá-la à nossa lógica e sem nos sacrificarmos a ela. É desse modo que se torna possível ao homem ‘retomar posse da região selvagem de si mesmo que não é investida por sua própria cultura e através da qual se comunica com outras’. [...] É esse meio selvagem de coexistência que imprime, dialeticamente, o movimento da ‘alternância sujeito-objeto’”.

[...] mas capaz de diferenciar e integrar num único universo os duplos ou até mesmo múltiplos sentidos, como já Heráclito mostrava as direções opostas coincidindo no movimento circular – e finalmente capaz dessa integração, porque o movimento circular não é nem a simples soma dos movimentos opostos nem um terceiro movimento acrescentado a eles, mas seu **sentido comum**, os dois movimentos componentes visíveis como um único, tornados totalidade, isto é, espetáculo: porque o pensamento dialético é o pensamento do Ser-visto, de um ser que não é positividade simples, Em Si, nem o Ser-posto de um pensamento, mas **manifestação de Si**, desvendamento fazendo-se... (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 93, destaques no original).

A tarefa da dialética, "como pensamento de situação, pensamento em contato com o ser, é sacudir as falsas evidências, denunciar as significações cortadas da experiência do ser, esvaziadas, e criticar-se a si mesma na medida em que se venha a tornar uma delas" (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 93). Com a filosofia merleau-pontyana, a dialética abre-se do campo político onde historicamente se fixou e vem como uma refundamentação do conhecimento ou, como podemos acrescentar, um desdobramento daquilo que se nomeia fenomenologia.

A dialética merleau-pontyana é pouco empregada, mas sua potência é patente para uma pesquisa no campo das artes, devido sua capacidade de trabalhar com sentidos múltiplos e fluidos. O segundo movimento metodológico dessa pesquisa foi, pela razão apresentada, um esforço dialético. Instaurou-se, junto a cada uma das descrições, discussões e contrapontos inadiáveis ("Dançando com a ausência", "Cores da morte e cores da vida", "O corpo próprio e o corpo objeto" e "Entre o amor e o ódio de perder alguém"). Nesse momento de aprofundamento em temas centrais que emergiram das descrições, muitos outros materiais foram demandados e a escrita ficou cada vez mais metafórica. A metáfora, aqui, torna-se fecunda ao ser vinculada como uma segunda significação que cria imagens, reforça a visualidade do trabalho e dialoga satisfatoriamente com o que se deseja exprimir.

A escrita nesse trabalho é disposta ao entre, ao dúbio, ao contraditório e ao eticamente difícil (MERLEAU-PONTY, 2011; 2014). O uso constante da primeira pessoa do plural é a marca de uma recusa subjetivista e também de que a percepção é dominada por um juízo. Já a primeira pessoa do singular foi sempre empregada nas

experiências mais particularizadas. Essa escrita, de modo geral, é como uma imersão na ferida, até deixar os próprios restos. Corpo estranho, como o verme que, ao se alimentar, expele seus próprios dejetos.

O seu formato em partes age como uma colagem de tecidos, que corta, cola e recostura. Esse esforço de se criar uma novidade a partir do antigo é melhor visto na última parte antes do epílogo, “Nós, os monstros”. Ela enfatizou e estruturou uma das ideias centrais do trabalho que, perfurando o passado, buscou abrir algumas possibilidades de futuro.

A MÁSCARA | DANÇANDO COM A AUSÊNCIA



Imagem 1 – Máscara atribuída ao rosto de Mary Hogan

Fonte: Curiosidade Subjetiva (ED GEIN, 2013a, n.p).

Ed Gein fez várias criações com peles e ossos de mulheres, cuja observação foi negada ao público em geral. Aceitamos que a exposição seria quase tão perturbadora e violenta quanto o processo de transformar matéria-prima humana em obra de arte, sobretudo, para aqueles que conheceram essas mulheres em vida. Isso, contudo, nos deixa ainda mais inquietos frente à máscara atribuída ao rosto de Mary Hogan.

Se tanto foi omitido, por que a imagem dessa máscara circularia com tamanha facilidade? Com razão, logo desconfiamos sobre a sua origem – o que, por outro lado, não impede que ela continue nos remetendo àquelas mulheres, aos seus corpos e às expressões de seus rostos, assim como aos possíveis cenários da criação, aos tratos e manejos envolvidos. Assumimos, todavia, que deve ser pior perder alguém, repentinamente, para vê-la objetificada para esse fim do que descobrir que o túmulo de uma pessoa amada foi violado (por mais que isso implique uma série de questões religiosas e de modos particulares de lidar com esse tipo de situação inesperada). Imagine ver o rosto de quem você ama desfigurado até se tornar quase irreconhecível, manejado ao gosto de um qualquer.

Nós, contudo, não conhecemos (em vida) Mary Hogan, nem Bernice Worden⁹ e nem as pessoas que Ed Gein desenterrou. Pensar que essa máscara seria de alguém que ele desenterrou causa nojo. Se fosse de sua mãe, como já especularam, um outro tipo de nojo. Fitar a máscara imaginando uma mulher com medo por conta da morte iminente, causa ainda uma série de outras sensações, emoções e sentimentos.

Mesmo que as vidas dessas mulheres assassinadas não fossem nada além de ordinárias, é revoltante pensar que, além de "artesão da morte", Ed Gein teria se achado no direito de ser inquisitor. Antes dos filmes fazerem dos assassinatos cometidos por Ed Gein um fascínio, há, para os despertos, sentimentos genuínos de asco, raiva e desprezo, pois a vida ordinária deve nos importar, justamente, por ser aquilo mesmo que ela é: ordinária, comum, nossa.

Quiseram nos proteger de toda a negatividade que causariam as criações de Ed Gein, mas isso não impediu que imagens como a máscara em questão circulassem sem dificuldades, como se não remetessem a nada. Sendo assim, questionamos sobre a eficácia do ocultamento. Esses rostos ordinariamente

⁹ Conforme relatado por Gollmar (1990), Ed Gein teria confessado o assassinato de duas pessoas: Bernice Worden, pelo qual ele foi descoberto e preso em 1957, e Mary Hogan, ocorrido em 1954. Worden era uma mulher de 58 anos de idade, que trabalhava com o filho em uma loja de ferragens e Mary Hogan, de mesma faixa etária, era uma taberneira.

divulgados, em fotos, pinturas ou esculturas, manualmente ou digitalmente editados, não seriam suficientemente chocantes ou ofensivos, ainda que não se referissem às realizações de Ed Gein? Qual a diferença de vermos um rosto mais feminino ou mais masculino? Mais velho ou mais novo? De sabermos (ou julgarmos saber) o nome daquele rosto? Cadáver tem gênero, cor, porte, nome e idade? Por que esse rosto parece atíçar a curiosidade, mesmo sem olhos, sem expressividade, desforme e oco?

A morte, em ideia ou presenciada à nossa frente, nos assombra – quase tanto quanto nos assombra o fato de que alguém, como Ed Gein, possa ter colocado sua própria cabeça dentro de tantos rostos mortos... dentro do tecido putrefato e potencialmente mofado de alguém, o que acaba sendo um dos nós da nossa atração. Como podemos odiar e, ao mesmo tempo, querer tanto fitar aquela imagem avermelhada, expandida? Em todo seu mistério, contrariedade e conflito, nossa cabeça, de repente, está dentro da máscara e quase podemos sentir o seu cheiro.



Conforme Merleau-Ponty (2013, p. 80), todos somos em vida tanto uma expressão singular, quanto uma “maneira de ser carne” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 80). A individualidade se faz bastante frágil mesmo aos viventes, pois, sempre que nos vemos diferentes, é porque nos vemos diferentes em relação a algo ou a alguém; sempre que nos identificamos, é em relação a um certo habitar compartilhado no mundo. Em nossa liberdade jamais incondicionada (MERLEAU-PONTY, 2011), a coisa mais próxima de uma dimensão pessoal está naquilo que somos e que é o mesmo lugar onde se imprime a nossa coletividade, ou seja, no corpo próprio.

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie

de recrutamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 21).

Destruindo o mínimo pessoal que um dia tivemos, a morte apaga a nossa chama, pensamentos e memórias não externalizados e, em algum momento, nossa própria fisionomia. A morte do corpo próprio significa deixarmos de ser tocantes, tocados, videntes, visíveis e tudo aquilo de que falava Merleau-Ponty (2013) em “O olho e o espírito”. Ela é também o fim da realidade cotidiana daquele Eu que mutuamente se mostrara e se doara a um outro através do olhar, como desenvolveu Jean-Paul Sartre (2007), amigo que Merleau-Ponty tanto apreciou e criticou.

Sedenta como só ela é, a morte se alimenta do nosso cadáver (fim do corpo próprio), deixando ossos, cabelos e unhas e transformando a nossa **polpa**¹⁰ em cinzas, chorume, adubo, alimento para outros animais, um modelo anatômico para a ciência ou, ainda, em um órgão no corpo de outra pessoa¹¹. No que se refere, porém, ao que existe para além da vida própria que se encerrara, fica para trás uma marca, cuja permanência nunca é determinada (como a obra de arte que, deteriorada ou destruída, permanece na carne da humanidade).

Com a morte do corpo próprio, incorporamos a história que outros irão viver; e o que nos fazia tão diferente não deixa de se atenuar. Em algum momento (e não se sabe até quando) seremos um nome – aquele(a) que fez tal coisa, que se amou e odiou, que esteve em tal lado durante um determinado conflito, que deixou estes

¹⁰ Nessa parte do trabalho, diferenciar carne de polpa foi apenas um recurso linguístico para traçar uma linha entre a carne humana (polpa/biológica) e a noção merleau-pontyana de carne (filosófica), com o interesse único de se fazer entender, uma vez que, mesmo não sendo a mesma coisa, há uma relação essencial entre elas.

¹¹ Sobre a doação de órgão e as implicações sensíveis para o receptor, ver o artigo de Jocelyne Vaysse (2005), intitulado “Coração Estrangeiro em Corpo de Acolhimento”. Cabe dizer que o transplante, principalmente, de coração – órgão que é “um dos lugares do corpo mais investidos para figurar certos valores da vida social, certas esperanças da vida espiritual, certos movimentos da vida afetivo-emocional” (VAYSSE, 2005, p. 40) –, não modifica apenas a vida do receptor, mas, de certa forma, ressignifica a vida do falecido. Aquele que recebe o coração e se vê vivo, depois de uma experiência de quase-morte, teme agora pela sua individualidade, porque, mais do que nunca, reconhece o outro invadir o seu corpo, em uma espécie de vida atuada pelo outro que antes lhe era invisível.

valores, estas estórias, estas crenças para seus herdeiros, este formato de nariz, de boca, este tom de pele – caso sejamos lembrados. Os mortos, assim como os fatos, precisam que os vivos os façam memória.

Essa memória não é incumbida a uma história-ciência, ainda que permaneça, desde muito tempo, necessário ressignificá-la. Sabemos, afinal, que a história em sua formalidade convencional “tira ainda mais daqueles que tudo perderam, e dá ainda mais àqueles que tudo tomaram” (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 2). Na contramão, os mortos dependem de olhares ativos e interessados que possam dar nova vida ao passado, seja pelo compartilhamento de lembranças, pela escrita, pela fala ou através de expressões artísticas. Até que o esquecimento venha e traga uma espécie de segunda morte, aquela que transforma a vida própria em vida generalizada no curso da história, bem como os fatos se diluam para fazer da história uma “quase intenção, fracasso ou sucesso sobre a intenção, retomada ou mudança de direção” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 42).

Nós, realmente, não conhecemos pessoalmente Mary Hogan, nem Bernice Worden, essas mulheres que agora possuem seus nomes associados àquele que tirou suas vidas; e tampouco somos de Plainfield, Wisconsin (EUA). Essa história, de mais de 50 anos atrás, não chega a nós de maneira tão espontânea quanto chega aos seus conterrâneos. Quando a encontramos, nos são dados um cenário, um pouco de suas vidas e muito de suas mortes, ou seja, ainda que tenham vivido em um certo espaço-tempo, seus nomes atravessam outros espaços-tempos.

Gollmar (1990) comentou que os primeiros oficiais de polícia que averiguaram a casa de Ed Gein – onde estavam as peles e os ossos recolhidos, os materiais técnicos utilizados e suas criações já elaboradas – encontraram o cadáver nu de Worden, com a cabeça cortada, pendurada de ponta-cabeça com as pernas abertas e um corte no tronco (incisão pela qual as tripas foram retiradas)¹². Mais de uma vez, a cena foi comparada a um abate, corte e limpeza de uma carne de veado

¹² Algumas das fotos oficiais da polícia, como Worden pendurada e decepada, podem ser encontradas exatamente no meio do livro de Gollmar (1990), em páginas sem numeração.

(uma analogia especialmente vívida para esses oficiais estado-unidenses interioranos e rurais, acostumados com a caça de veado). Já sobre Hogan, conseguiram identificar apenas uma máscara, guardada em um saco plástico, cujo rosto fora preservado por técnicas básicas de taxidermia.

Precisamos pensar sobre a verdade que tiramos dessa história e o tipo de memória que fortalecemos em relação a Mary Hogan e Bernice Worden ao reduzirmos suas vidas às circunstâncias nauseantes de suas mortes. Se o que nos deram foi tão pouco para conhecê-las, porque nos prendermos aos seus nomes para falar da arte de Ed Gein? Tratar-se-ia de vício extraído da cultura, mais do que uma compreensão das formas e dos sentidos que a arte de Ed Gein tem? Esforcemo-nos a pensar mais em termos das implicações sensíveis da máscara feita por Ed Gein, trazidas até nós pela máscara atribuída, e como isso nos leva aos mais diversos lugares da experiência humana.

Nesse sentido, uma questão que se mostra relevante é a visualidade da pele cadavérica, que é essencialmente diferente da visualidade dos ossos (ainda que haja inegável imbricação ou dialética). Ossos como caveiras e esqueletos resguardam uma espécie de anonimato e de anti-hierarquização entre sujeitos, o que se expõe através de duas experiências bastante simbólicas: o texto “Encontro dos três vivos com os três mortos” e o *Día de los muertos*. De acordo com a historiadora Juliana Schmitt (2017), expressões macabras, como as famosas Danças Macabras medievais e o “Encontro dos três vivos com os três mortos”, se expandiram com maior força na Europa após o surto de Peste Negra (em 1348), em um período de fome, epidemias e guerras que acabou ressignificando a morte para os europeus.

Uma curiosidade quase obsessiva pelo cadáver invade a arte medieval, resultando na produção de imagens e textos que devassam o corpo, insistindo em seu aspecto de deterioração – por vezes dando especial ênfase à podridão e à repugnância desse processo (SCHMITT, 2017, p. 235).

Nós, que colocamos nossos doentes para morrer em hospitais e que não convivemos com pessoas em estágio moribundo, mal conseguimos entender uma época que lidava com a morte de entes queridos de uma maneira tão crua e direta. Mesmo a arte funerária da Idade Média nos é hoje inconcebível, uma vez que somos acostumados com sepulturas límpidas que em nada remetem aos processos escatológicos da morte.

Em um cenotáfio (túmulo honorário), construído entre 1380 e 1400, o homenageado foi esculpido deitado (como em seu caixão), com “sapos cobrindo seu rosto e seus genitais” e serpentes atacando seus membros superiores e inferiores. Na sepultura de um médico, datada de 1393, vê-se seu cadáver “completamente nu, ressequido, com esqueleto já visível por baixo da pele”. No caso das sepulturas medievais com dois andares, o andar superior, normalmente, “apresentava uma escultura tradicional de jacente enquanto que, no de baixo, o cadáver era mostrado em pleno processo de decomposição – como se quisessem, literalmente, mostrar o que acontece debaixo da terra” (SCHMITT, 2015, p. 85).

A arte macabra medieval, contudo, encontrou sua maior realização no texto “Encontro dos três vivos com os três mortos”, uma lenda amplamente divulgada e retratada. A lenda, de autoria anônima e de origem provavelmente francesa, cujo original foi escrito entre 1280 e 1295, apresenta três homens mortos que conversam com três homens vivos, na intenção de alertá-los para que “aproveitem o tempo que lhes resta para praticarem o bem, arrependerem-se e garantirem, assim, uma boa morte” (SCHMITT, 2015, p. 85). O ineditismo da lenda está na apresentação dos três mortos em diferentes estágios de decomposição:

[...] o primeiro cadáver está ainda bem conservado, possui certas características físicas e sociais (como trajes e objetos pessoais) da pessoa [...] apresentando poucos sinais de deterioração. O segundo, quase nu, às vezes coberto por mortalha, tem o corpo bastante danificado, o ventre aberto ou estufado. O último, em geral, é já um esqueleto, ou praticamente um, com restos de pele ressecada colada aos ossos. Como em um espelho, os mortos refletem os vivos, lhes oferecendo a visão de sua aparência futura (SCHMITT, 2015, p. 85).

A festa tradicional mexicana do *Día de los muertos*, uma herança ancestral (indígena) renovada, se difere das manifestações medievais europeias devido à “atmosfera de alegria e descontração” que possui (FRUGOLI; REJOWSKI; COBUCCI, 2016, n.p). De acordo com o diplomata e professor Sergio Florencio (2014, n.p), o “fatalismo diante da vida” não impede que os mexicanos rememorem seus antepassados com carinho, humor e animação, especialmente, nesse dia em que os viventes aguardam a visita daqueles que já se foram.

Cultiva-se a “visão de que a morte não é apenas o mundo das trevas”, é “também uma fonte de iluminação da vida”, pois a morte, por mais traumática, injusta ou indigna que possa ser para aqueles que ficaram ou potencialmente assustadora e dolorosa para aqueles que se foram, sempre abre espaço a uma nova vida, como acontece na troca de estações (quer uma nova vida espiritual, no que concerne à ideia de ressurreição, ou uma nova vida em sentido geral, ligada à cosmologia mexicano-indígena) (FLORENCIO, 2014, n.p). Isso, portanto, não é negar que a morte envolva dor, nem dizer que um período de luto, após a perda de alguém, seja desnecessário.

As celebrações do *Día de Muertos* refletem muito a ideia de que a morte acompanha a vida e deve ser vista com naturalidade, fatalismo e otimismo ao mesmo tempo. Isso explica, por exemplo, a popularidade do escultor Guadalupe Posada, que fez uma famosa série de esculturas de *La Calavera Catrina*. Elas representam o esqueleto de uma mulher, com um vestido elaborado e sensual, um chapéu alegre e florido, pernas que são só ossos e um farto peito onde ressaltam as costelas. Reproduções da Catrina proliferam no México, sobretudo na proximidade do *Día de Muertos* (FLORENCIO, 2014, n.p).

No curta-metragem “*Hasta los huesos*” – feito com *stop-motion* e escrito e dirigido pelo mexicano René Castillo (2002) –, um homem recém falecido chega ao mundo dos mortos apegado à sua vida terrena (com uma foto de sua amada e a flor que ela, chorando e se despedindo, jogara em seu caixão). O homem, suado e assustado, prende em uma garrafa (com um líquido qualquer) o verme que deseja

efetivar a sua passagem (leia-se devorar sua polpa), enquanto passa por diversos outros seres que, já em estado esquelético, parecem se divertir com o seu desespero.

Em uma grande apresentação, Catrina canta a canção popular “*La Llorona*” (na voz de Eugenia León) para uma plateia feliz e apaixonada, enquanto consola o homem. Após acalmá-lo, ela recolhe a flor que ele carregava (colocando-a no seu grande chapéu) e convida-o para uma dança. Aceitando o seu destino, o homem bebe o líquido da garrafa, deixando ser devorado pelo verme faminto. Enquanto tudo isso acontece no mundo dos mortos, um menino segue sua vida terrena e, com uma cordinha presa à sua bicicleta, arrasta um verme que encontrara passeando pelo cemitério, bem no momento do enterro do homem. Ao final da animação, o menino atropela esse verme, simbolizando que não apenas não chegou a sua hora, como há, em um sentido geral, vida pela frente.

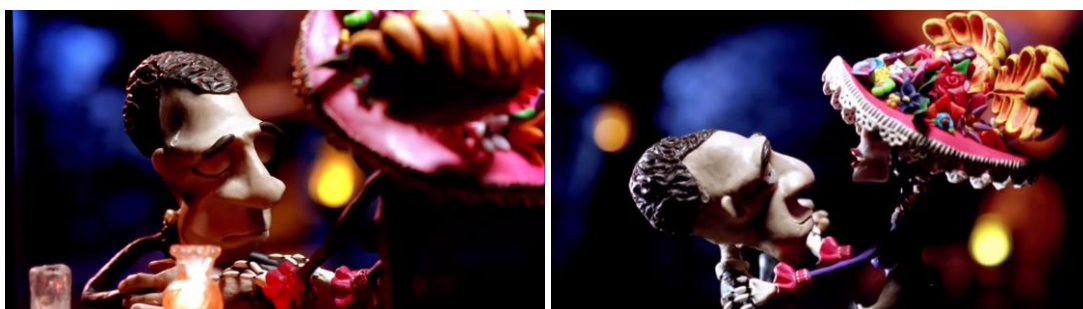


Imagem 2 – Da negação à aceitação (*Frames*)

Fonte: *Hasta los huesos* (2002).

Catrina, uma mulher elegante, carismática e celebrada, encontra-se agora no mesmo plano daquele homem comum. A mensagem que transpassa a animação, o *Día de los muertos* e o “Encontro dos três vivos com os três mortos” é “– devemos aproveitar o tempo que nos resta em vida”, mas também, se a morte dilui radicalmente a individualidade do eu, nada nos ensina mais essa lição do que os ossos. Frente ao olhar nu, sem entremeio da tecnologia ou da ciência forense, os ossos são mais fáceis de permanecer no anonimato, sem entregar traços fáceis de se identificar. Na iconografia popular da morte enquanto entidade, prevalece a imagem de uma caveira, geralmente vestindo um manto preto e portando uma foice.

No estágio esquelético da composição cadavérica, não há mais fisionomia ou pele que conte quem nós fomos. Trata-se de um estágio de planificação e neutralidade, o que está na estética dos ossos, homogênea e esbranquiçada, que mal remete ao corpo carnal e pulsante. Por isso podemos visitar o Ossuário de Sedlec (na República Checa) ou a Capela dos Ossos (em Portugal) sem, contudo, pensar nas vidas próprias deixadas para trás por aqueles ossos que revestem as paredes (ou, melhor, que agora são as paredes).

No cinema e nas artes visuais inspiradas por Ed Gein, alusões aos ossos são bem menos usuais do que aquelas que se apoiam em peles, polpas, sangue e vísceras. Aproveita-se do fato de que mais impressionante do que caveiras e utensílios de ossos são as criações que foram feitas com pele humana, principalmente, máscaras feitas de rosto.

Nós, modernos, compartilhamos com os medievais e os românticos uma curiosidade mórbida (SCHIMITT, 2015) a respeito dos ossos, da pele estufada, da polpa sangrenta e dos excrementos e vísceras – e a vivacidade macabra dos filmes está aí para provar. O que sentimos ao vê-los, contudo, não pode ser reduzido à nossa curiosidade difusa. Mesmo que a curiosidade possa ser tanto causa quanto consequência, o nosso contato com os produtos da morte repercute e alastra intuições e significações. É nesse sentido que os ossos podem fornecer uma experiência planificadora, ainda que eles tivessem outrora estruturado o corpo vivo. Quando nos defrontamos com a pele cadavérica, por outro lado, temos a lembrança sinuosa de um outro, uma vez que a pele é a própria sentença da associação dos corpos pela diferença.

A pele, assim como o olho, não pode ser compreendida pela sua função orgânica, como conceberia o “pensamento ‘operatório’” e dissociativo denunciado por Merleau-Ponty (2013, p. 16) e que perdura até os tempos de hoje. O olho é peça-chave para a nossa intersubjetividade, de modo que, como reforçou Sartre (2007, p. 337), “o olhar do outro faz-me ser para-além de meu ser nesse mundo” (SARTRE, 2007, p. 337).

Em relação à visualidade, Merleau-Ponty (2013) demonstrou que o olho não é mero órgão receptor, porque o olho vê o mundo, recusando a bifurcação entre a consciência e as coisas, trazendo os outros até nós e nos lançando aos outros:

[...] cada visão monocular, cada palpação de uma única mão, embora tenha seu visível e seu tangível, está ligada a outra palpação, de modo a realizar com elas a experiência de um único corpo diante de um único mundo, graças a uma possibilidade de reversão, de reconversão de sua linguagem na delas, possibilidade de reportar e de revirar segundo a qual o pequeno mundo privado de cada um não se justapõe àquele de todos os outros mas é por ele envolvido, colhido dele, constituindo, todos juntos, um Sentiente em geral, diante de um Sensível em geral. Ora, essa generalidade que faz a unidade de meu corpo, por que não se abriria ela a outros corpos? O aperto de mãos também é reversível, posso sentir-me tocado ao mesmo tempo que toco e, por certo, não existe um grande animal de que nossos corpos sejam os órgãos, como as mãos, os olhos o são cada um deles. Por que não existiria a sinergia entre diferentes organismos, já que é possível no interior de cada um? [...] Porquanto recobrimento e fissão, identidade e diferença, essa aderência faz brotar um raio de luz natural que ilumina toda a carne, não apenas a minha” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 138).

Nesse raciocínio, nos interessa menos que a pele seja o maior órgão do corpo humano do que a compreensão do seu papel na “generalidade do Sensível [...] que há pouco chamávamos carne” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 135). De um corpo que sempre se mostra por inteiro, a pele, como o próprio fora do nosso dentro, toca e é tocada. Concomitantemente estrutura tátil e fisionomia, a pele imprime nosso lugar, nossa história, nossa herança genérica, nosso gênero e nossa etnia, assim como as expressões de alegria, tristeza e dor que, ao longo do tempo, marcam o nosso rosto.

A pele cadavérica, disforme, pálida ou podre, só pode nos oferecer um sopro dessa vida e, por isso, é lembrança sinuosa: vontade de alcançar aquele outro que já se foi. Ed Gein foi questionado pelo responsável do laboratório criminal, nas palavras transcritas por Gollmar (1990, p. 43, tradução livre), a partir do áudio do interrogatório, “– E em relação ao rosto? Você já colocou os rostos sobre o seu

próprio rosto?”¹³, respondendo “– Isso eu fiz. Tenho bastante certeza disso. Aquelas partes como os olhos – esse tipo de parte da cabeça.”¹⁴. Ed Gein lembrava-se de colocar cordões para segurar os rostos no seu, algo que remetia vagamente às cabeças encolhidas que ele conhecera nos livros (GOLLMAR, 1990).

Conhecidas também como *tsantsas*, as cabeças encolhidas eram, de acordo com a historiadora Patricia Alonso Pajuelo (2016, p. 109), artefatos feitos em contexto de guerra nas culturas *shuar*, *achuar*, *awajún* e *wampís* da Amazônia equatoriana e peruana, ainda podendo ser encontradas em museus ou coleções particulares.

Essas culturas eram bem conhecidas na literatura antropológica do final do século XIX e início do século XX como caçadoras de cabeças e por conta da preparação da *tsantsa*, a cabeça encolhida. Apesar dos conflitos bélicos entre eles e com outros grupos terem terminado por volta de 1960, essa imagem permaneceu no imaginário popular. Também a ideia de que a preparação das cabeças era um segredo misterioso guardado com zelo (PAJUELO, 2016, p. 124-125, tradução livre¹⁵).

A cabeça de um inimigo era desossada e passava por um processo ritualístico delicado e preciso de cocção que preservava os cabelos e reduzia a pele a um quarto de seu tamanho original, ficando espessa, elástica e amarelada. Depois de resfriada e seca, os restos da polpa eram retirados e a cabeça era costurada com fibra da palmeira chambira. O interior recebia pedras aquecidas, enquanto o exterior era alisado por outra pedra aquecida e moldado com as mãos. Logo depois, introduziam areia quente, arrancavam ou adequavam os pelos faciais aos novos tamanhos, fechavam a boca com três fragmentos de madeira de palmeira amarrados entre si com um cordão de algodão e, no topo da cabeça, um outro cordão era inserido para

¹³ Tradução livre de: “How about the face? Have you ever placed the faces over your on face?” (GOLLMAR, 1990, p. 43).

¹⁴ Tradução livre de: “That I did. I’m pretty sure of that. The parts sort of like eyes – those parts of head” (GOLLMAR, 1990, p. 43).

¹⁵ Tradução livre de: “Estas culturas eran muy conocidas en la literatura antropológica de finales del siglo xix y principios del xx como cazadores de cabezas, y por la preparación de la *tsantsa*, la cabeza reducida. Pese a que los conflictos bélicos entre ellos y con otros grupos terminaron aproximadamente en 1960, esta imagen ha permanecido imperturbable en el imaginario popular. También la idea de que la preparación de las cabezas era un misterioso secreto guardado con celo por ellos” (PAJUELO, 2016, p. 124-125).

fazer os últimos detalhes sob o fogo e para que seu dono, futuramente, pudesse usar como amuleto (PAJUELO, 2016).



Imagem 3 – *Tsantsas* (exibidas até 2020) no Pitt Rivers Museum, University of Oxford
Fonte: Uchoa (2020, n.p).

A cabeça, quando finalizada, ficava mais rija, do tamanho de uma laranja e passava da cor amarela para a preta (o que as vezes era reforçado com carvão). As *Tsantsas* eram a medida do êxito de uma guerra, faziam parte das festas da vitória (onde, em determinado momento, os palitos das bocas eram substituídos por cordões largos de algodão) e de crenças específicas (PAJUELO, 2016):

Eram feitos *tsantsas* porque, dessa forma, o *emésak* ou *muisak*, a alma vingativa do inimigo morto, ficava presa na cabeça encolhida e, portanto, não faria mal a seu assassino ou sua família. Na verdade, por isso se pregavam os lábios com palitos de chonta, para que a alma não saísse pela boca, e se pintava o rosto de preto para evitar que o *emésak* enxergasse. Mas, por outro lado, através das diferentes cerimônias da *tsantsa*, buscava-se controlar o *emésak* para que ele concedesse benefícios à família de seu assassino. Benefícios na forma de fertilidade de colheitas e animais domésticos, bem como a fertilidade da esposa ou esposas do assassino. [...] Após a última festa da *tsantsa*, o *emésak* era expulso da cabeça encolhida e enviado para seu lugar; portanto, a cabeça ficava esvaziada de poder e deixava de ter valor. Alguns guerreiros eram enterrados com suas *tsantsas* ou elas eram guardadas em um recipiente de cerâmica como lembrança.

Também há testemunhos que afirmam que elas eram simplesmente descartadas (PAJUELO, 2016, p. 126¹⁶).

A máscara, de onde partiu essa descrição, não tem a complexidade estética e simbólica das *tsantsas*. Encontrada em endereços eletrônicos, como *blogs* ou bancos de imagens, não há como confirmar se ela é uma criação ou se tem ligação com algum outro crime¹⁷. Sua precariedade (que dá a impressão de ser antiga) e a verossimilhança estabelecida com a história e com a cultura visual é o que nos joga ainda mais insistentemente nesse universo de mulheres de identidades roubadas.

Referente à Mary Hogan, Ed Gein admitiu ter pegado sua vagina, seios e toda a pele da sua cabeça (descartando os ossos), colocando um pouco de óleo penetrante, “para manter macio, você sabe” (GOLLMAR, 1990, p. 44, tradução livre¹⁸). Disse também que, quando fez as outras máscaras com peles recolhidas no cemitério, ele se certificava de preenchê-las com papel, para que pudessem secar. Para o médico do hospital psiquiátrico, Ed Gein declarou que, desde a morte da sua mãe, as coisas não pareciam reais e que, contraditoriamente, acreditava poder ressuscitar pessoas com sua força de vontade (GOLLMAR, 1990).

Fitando essa máscara, imaginando ser de Ed Gein, buscamos ter acesso a algo que está invisível, como se a nossa busca fosse pelo eu anterior a ela. Então, nos damos conta da ousadia alucinante de Ed Gein em pegar um rosto oco para se transfigurar em um outro que já não existia. Seria essa a ressuscitação de que falara?

¹⁶ Tradução livre de: “*Se hacían tsantsas porque de esa forma el emésak o muisak, el alma vengativa del enemigo muerto, quedaba atrapada en la cabeza reducida y así no haría daño a su asesino ni a su familia. De hecho, por eso se clavaban los labios con palitos de chonta, para que el alma no saliera por la boca, y se le pintaba la cara de negro, para evitar que el emésak pudiera ver. Pero, por otra parte, mediante las distintas ceremonias de la tsantsa se intentaba controlar al emésak para que otorgara beneficios a la familia de su asesino. Beneficios en forma de fertilidad de cultivos y animales domésticos, así como de la propia fertilidad de la esposa o esposas del asesino. [...] Tras la última fiesta de la tsantsa el emésak era expulsado de la cabeza reducida y enviado a su hogar; por lo tanto, la cabeza quedaba vacía de poder y dejaba de tener valor. Algunos guerreros eran enterrados con sus tsantsas, o estas eran guardadas en el interior de una vasija cerámica como recuerdo. También hay testimonios que afirman que simplemente eran desechadas*” (PAJUELO, 2016, p. 126).

¹⁷ Não há chances de se tratar de uma fotografia de uma máscara feita por Ed Gein, pois além das provas do crime terem sido destruídas, as fotos documentais da época apresentam uma outra estética e estão disponíveis para nós em preto e branco (GOLLMAR, 1990).

¹⁸ Tradução livre de: “*to keep it soft, you know*” (GOLLMAR, 1990, p. 44).

Ed Gein, vestindo a máscara que admitiria ter um fedor ofensivo (GOLLMAR, 1990), dançou com a ausência arrastada pela sua própria criação.

A CADEIRA | CORES DA MORTE E CORES DA VIDA



Imagem 4 – Cadeira criada por Kayla Arena

Fonte: Martinez (2018, n.p).

A cadeira inspirada em Ed Gein foi uma obra decisiva para que a pesquisa adentrasse de vez em seu universo temático. Essa obra é ainda mais impressionante se, ao invés de tentarmos descobrir cada técnica e material utilizado, nos deixarmos levar sensivelmente pelos seus contornos, curvas, texturas e cores.

Com seus tons arroxeados, avermelhados e amarronzados, a cadeira é imersiva e poética, sendo que, além das unhas e dos cabelos, existem dois aspectos que se sobressaem. O primeiro se refere aos rostos e suas expressões. Um desses é rosto feminino, estranhamente belo e conservado, apesar da sua coloração. O outro rosto é ambíguo, em gênero (feminino/masculino) e em semblante (algo entre o último grito e a expressão do inanimado). Em um panorama geral, não são rostos

neutros e higienizados como aqueles que encontramos nos velórios ou nos laboratórios; são carregados.

O outro aspecto da cadeira que chama a atenção é a pele em decomposição. A pele é esse nosso órgão exposto, sensorial, o próprio sentir do mundo e das suas texturas. Na pele, arrepiamos, suamos, exalamos nosso cheiro, nos cortamos, hidratamos, ressecamos. Olhamos uns aos outros e vemos pele, rostos e traços. Já a pele avançando na decomposição nos parece suja, retraída, e nos leva aos cheiros desagradáveis da carniça. Ainda que quimicamente tratada, que cheiro essa pele daria a uma cadeira? Diferentemente da pele recém embalsamada, limpa, seca e pálida, a pele colorida e aromatizada pela morte chega a ser asquerosa.

Se é verdade que tudo que Ed Gein fez tenha sido usado por ele próprio, a cadeira (ou as cadeiras) serviu (serviram) para que ele se sentasse. Quer dizer, que se sentasse sobre a pele fétida de alguém, algo muito longe da trivialidade. Apesar dos nossos julgamentos, essa cadeira inspirada (dos rostos misteriosos) é bonita e intrigante. Quase não conseguimos tirar os olhos dela, tornando amoral o nosso gosto estético; transformando o nojo em vício – e o Ed Gein, que tanto desprezamos, passa a visitar nossos sonhos e pensamentos, mais do que tantas coisas que de fato amamos.



Na seção *“Ed Gein Props/Furniture / Ed Gein inspired art”* (“Ed Gein Acessórios/Móveis / Arte inspirada em Ed Gein”) do endereço *Slaughter FX*¹⁹, a

¹⁹ De acordo com o *Cambridge Dictionary* (2020, n.p, tradução livre), versão *online*, o substantivo *“slaughter”* pode ter três sentidos: 1) “o assassinato de muitas pessoas de forma cruel ou injusta, especialmente na guerra” / *“the killing of many people cruelly and unfairly, especially in a war”*; 2) “a matança de animais para alimentação” / *“the killing of animals for meat”*; 3) “ocasião onde uma equipe é facilmente derrotada por outra” / *“an occasion when one team is very easily defeated by the other”*. Em um panorama geral, a palavra tem a ver com matança, abate ou chacina.

cadeira (com a autoria ocultada) foi intitulada como “*Custom Ed Gein Skin Chair*”, podendo ter sido comercializada em 2013²⁰. Na caracterização, dizia-se tratar de uma cadeira de madeira coberta com látex e estilizada com *crepe hair*²¹ (para os cabelos e sobrancelhas). No anúncio, foram destacados os dois rostos (no encosto), a mão esfolada (no canto inferior à direita do assento) e o umbigo (no canto superior à esquerda do assento) (ED GEIN, 2013b; HOME, 2017). Curiosamente, o endereço pertence ao cineasta e escritor australiano Christopher Sun, um produtor independente voltado aos amantes do horror. Seu livro (*novel*) “ED” (SUN, 2015), referido à Ed Gein, foi divulgado por um *teaser* sangrento, exagerado e repleto de obsessão (ED BOOK, 2015).

A loja se propunha a vender cadeiras similares retiradas por molde ou, ainda, cadeiras personalizadas (com acréscimo de valor) (ED GEIN, 2013b). Esse serviço é semelhante ao oferecido pela artista de efeitos especiais Kayla Arena que, atualmente, é uma das mais dedicadas à estética *edgiana*. Além de vender produtos padronizados por molde, originais à pronta entrega ou por encomenda, Kayla Arena foi responsável por acessórios utilizados para ilustrar o livro de Christopher Sun (2015) e por parte dos efeitos especiais do *teaser* (ED BOOK, 2015). Kayla Arena ostenta um extenso conjunto de obras, incluindo uma poltrona (Imagem 5) de grande alcance na internet. Nas palavras da artista: “Esta é minha primeira cadeira Ed Gein que ainda está alcançando milhões de pessoas até hoje. Seguramente, minha obra mais conhecida. Esta cadeira é vendida e amada até hoje” (KAYLA, 2016, n.p, tradução livre²²).

Esses rastros levaram ao questionamento sobre a possibilidade da cadeira também ser de autoria de Kayla Arena, o que foi confirmado pela artista através de mensagem pessoal: “Claro que é! Uma das minhas primeiras obras” (ARENA, 2020,

²⁰ O preço na época foi de \$350, bem abaixo do que o mercado pede atualmente em produtos semelhantes.

²¹ *Crepe hair* é um tipo de cabelo artificial, disponível normalmente em lã ou fibra vegetal, que artistas de efeitos especiais utilizam para fazer bigodes, barbas, sobrancelhas e outras pelagens.

²² Tradução livre de: “*This is my first Ed Gein chair which is still reaching millions of people to this day. Defiantly my most well known piece. This chair is sold, and loved to this day*” (KAYLA, 2016, n.p).

n.p, tradução livre²³). Essa descoberta deve ser tomada pelo seu caráter informático, uma vez que o foco da pesquisa não está no fazer artístico da artista, e sim no sentir que atravessa a cadeira e nos leva até sua fonte de inspiração e além.



Imagem 5 – Poltrona criada por Kayla Arena

Fonte: Arena (2016, n.p).

Merleau-Ponty (2013, p. 140) já assinalava que a obra de arte “tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma. Seguindo as indicações [...], fazendo comparações, esbarrando de um lado e do outro, guiados pela clareza confusa do estilo, o leitor e o espectador acabam por redescobrir o que lhes quiseram comunicar”. Encarando o mundo, o artista pode

[...] apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então, a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente,

²³ Tradução livre de: “*Sure is! One of the first pieces*” (ARENA, 2020, n.p).

ou no espaço como uma tela colorida, ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 140).

De corpo em corpo, na “transitividade de um corpo a outro” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 139), as experiências são carnalmente associadas como todos os sentidos humanos, na passagem de um a outro, são o próprio corpo. A racionalidade tradicional nos separou uns dos outros e dos “objetos” e a “ciência do corpo humano” nos ensinou a “distinguir nossos sentidos” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 134) por disciplinas com efeito segregativo. Em contraposição, a realidade sensível expõe a “reversibilidade” do “Para Si” ao “Para Outrem” e do corpo às coisas, essa incorporação pelos avessos, pela diferença (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 237), bem como auxilia na ressignificação do conhecimento biológico sobre o corpo.

Cada sentido é um “mundo” [...] e, no entanto, constrói **um algo** que, pela sua estrutura, de imediato se abre para o mundo dos outros sentidos e com eles constitui um único Ser. A sensorialidade: por ex. uma cor, o amarelo; ultrapassa-se a si mesma: desde que se torna uma cor iluminante, cor dominante do campo, cessa de ser determinada cor, tem, por conseguinte, de per si, uma função ontológica [...]. Num único movimento, impõe-se como particular e cessa de ser visível como particular (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 202, destaques no original).

Por correspondência e imbricação, a visualidade da decomposição orgânica nos remonta ao cheiro fétido e, sem a necessidade de um toque comprobatório, a rugosidade fibrosa de um tecido podre pode ser experienciada através do olhar. Para compreender esse mecanismo, devemos ir além da pretensa “objetividade” das coisas, considerando-as na interação conosco, refletindo uma ontologia projetada do ser bruto até o logos (MERLEAU-PONTY, 2014).

Nesse exercício, a cadeira nos obriga a pensar a ontologia dessas cores arroxeadas, avermelhadas e amarronzadas que a dominam, uma vez que esses elementos são decisivos para nos levar até as obras de Ed Gein, não por abstração e representação, tampouco por associação direta, mas por aquilo que remontam em nossa carnalidade.

Malraux comenta: “O azul do mar se torna o azul do regato das **Lavadeiras**... Sua visão [de Renoir] era menos uma forma de olhar o mar do que a secreta elaboração de um mundo ao qual pertencia aquele azul profundo que ele recobrava da imensidão”. E no entanto Renoir olhava o mar. E por que o azul do mar pertencia ao mundo de sua pintura? Como poderia ensinar-lhe algo relativo ao regato das **Lavadeiras**? É que cada fragmento do mundo, e particularmente o mar, ora crivado de turbilhões e de rugas, enfeitado com penachos, ora maciço e imóvel em si mesmo, contém todas as espécies de figuras do ser, e, pela maneira que tem de responder ao ataque do olhar, evoca uma série de variantes possíveis e ensina além de si mesmo, uma maneira geral de expressar o ser (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 57, destaques no original).

As cores têm o poder de nos lançar da introspecção reflexiva às infinitas maneiras de expressar o ser e vice-versa, pois suas significações, frente à experiência, alteram e são alteradas, em eterno vai e vem... “Pense em Cézanne evocando o grande azul cobreado que caía sobre sua alma no momento em que pintava a velha com rosário” (DUPOND, 2010, p. 18). De acordo com Merleau-Ponty (2013, p. 43), o pintor se referia à cor como “lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam”. Trata-se não das cores como simulacro, mas “da dimensão de cor, a que cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo...”; preenchimento e vazio, modelagem e recorte, profundidade e movimento (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 43-44). Já diria Paul Klee: o “retorno à cor tem o mérito de aproximar um pouco mais do ‘coração das coisas’” (KLEE apud MERLEAU-PONTY, 2013, p. 44).

Em uma criação artística, os traços e as cores “dão sentido ao todo”, ganhando “cada qual seu sentido peculiar” (OLIVEIRA, 2012, p. 74). No momento de gênese da obra, as cores surgem despertas e precisas em seu lugar, irradiando o mundo que as pariu e as acolheu. Por caminhos oblíquos e, não raramente, sem predicados claros (como tudo o que é visível pode vir a ser) (KRISTENSEN et al, 2013), as obras se expandem ao nosso encontro, nos ensinando sobre a vida ou, em alguns casos, sobre a morte – como fica explícito no caso da cadeira.

Quando nos envergonhamos, fugimos, lutamos, gargalhamos ou ficamos com raiva, nossos rostos esquentam, enchendo-se de sangue fresco, o que pode ser

anunciado por um avermelhamento que se vê através da pele. Por outro lado, o medo ou a doença nos apagam em palidez e uma pancada faz nascer sob a pele uma mancha roxa, que logo se esverdeia e se amarela. Tudo isso sabemos pelo simples fato de estarmos vivos... mas como a correspondência carnal com as cores da morte seria possível?

A palidez dos vivos é “decorrente da pouca quantidade de hemoglobina circulante”, indicando anemia ou uma vasoconstrição consequência de outros motivos (SILVA; MACHADO, p. 444). Em outras palavras, a palidez indica que a responsável pela pigmentação vermelha do nosso sangue está diminuída ou que sua própria passagem está prejudicada, não sendo à toa que a palidez é uma lembrança constante da nossa finitude. Nos velórios (e nos laboratórios) vemos os defuntos pálidos, o que se dá, normalmente, pela retirada do sangue e possível substituição por líquido conservante (que durará o período do velório e, dependendo da técnica de embalsamamento ou tanatopraxia utilizada, até mais tempo) (DAMASCENO, 2017).

Antes de sabermos tais explicações, podemos ter experiências que, por intuição, nos permitem relacionar a palidez dos vivos e a dos mortos. A palidez, contudo, não é um traço da cadeira. Esta se sustenta por cores cadavéricas, cujo enigma não impede a comunicação de suas mensagens.

Uma lembrança de vida anterior, que se transmite em um avermelhado arrastado (de média saturação e intensidade), vibra o sangue pulsante que se via através da pele (nas veias, no corar da face²⁴, nas irritações cutâneas) ou quando, violentamente, jorrava da pele rompida, cortada, ferida. As cores cianóticas, em parte puxadas ao *caput mortuum* (pigmento violeta acastanhado, antigamente obtido como resíduo alquímico) (DE OLIVEIRA et al, 2002; MARLAN, 2016), também têm grande impacto na composição, pois densificam os rostos, dando a imagem de um corpo recém falecido e não embalsamado, de um sangue sem propósito, rico em gás

²⁴ O corar da face, em uma explicação médica tradicional, é uma vasodilatação que ocorre com a liberação de adrenalina pelo sistema nervoso simpático (involuntário) (BARROS, 2015).

carbônico (DAMASCENO, 2017) e condensado (*livor mortis*) (SCHÄFFER; PESCHEL, 2018).

Enquanto isso, os coadjuvantes amarelados (vistos mais claramente no rosto da esquerda) e amarronzados opacos auxiliam na condução da visualidade cadavérica, podendo nos remeter às múmias egípcias. Seguindo o “Manual de Tanatopraxia” (2013), o biólogo Gustavo Mego Julca (2016, p. 6, tradução livre²⁵) lembra que os egípcios são

considerados como os primeiros a realizar práticas de tanatopraxia. Segundo a história, Seth matou e desmembrou em 14 pedaços seu irmão Osiris, lançando os restos no rio Nilo. A esposa de Osiris chamada Ísis (que também era sua irmã) recuperou cada um dos pedaços do corpo de seu amado, sendo Anúbis (filho de Osiris com sua irmã Néftis) quem teve a delicada tarefa de reconstituí-lo e embalsamá-lo.

As múmias, suas formas e cores, compõem boa parte do imaginário de quem se interessa pela história dos embalsamamentos e das técnicas de tanatopraxia, influenciando ativamente o gosto estético e participando (direta ou indiretamente) na criação de novos arranjos macabros. Há de se lembrar que o marrom opaco carrega um sentido histórico peculiar que advém do próprio surgimento do *mummy brown* (marrom múmia), enquanto pigmento efêmero feito com pó de múmia e, posteriormente, enquanto nomenclatura dada ao referente tom.

Entre charlatanismos (substituição por material inautêntico) e um pó extraído de múmias traficadas (e destruídas) do Egito à Europa, fundou-se um “cenário da medicina à base de cadáveres e do canibalismo terapêutico”. Por anos (do séculos XV ao XVIII), europeus, especialmente os franceses, consumiram drogas à base de pó de múmia, acreditando na existência de propriedades medicinais. Após contestações sobre a validade desse tipo de tratamento, o século XIX encontrou

²⁵ Tradução livre de: “considerados como los primeros en realizar prácticas de tanatopraxia. Ya que según la historia, Seth mató y descuartizó en 14 pedazos a su hermano Osiris, lanzando los restos al río Nilo. La esposa de Osiris llamada Isis (quien también era su hermana) recupero cada uno de los trozos del cuerpo de su amado, siendo Anubis (hijo de Osiris con su hermana Neftis) quien tuvo la delicada tarea de reconstruirlo y embalsamarlo” (JULCA, 2016, p. 6).

outras finalidades para o pó de múmia, dentre elas está o *mummy brown*: um pigmento feito com restos de múmias, piche branco e mirra, utilizado pelos pintores para sombreamentos, sombras e tons de pele (DA ROCHA, 2018, p. 33; MCCOUAT, 2019).

A questão não é a história macabra em si, mas que esse tom específico de marrom opaco sempre fora utilizado para garantir nuances fúnebres em obras de arte. Antes da tinta *mummy brown* e do tom poder ser reconhecido por esse nome, esse marrom opaco já se constituía como uma referência clássica de morte, sendo abundantemente presente, por exemplo, nas pinturas macabras do pintor barroco (cidadão francês naturalizado) Philippe de Champaigne (1602-1674).

A tradição da arte (da pintura em especial) nos transmite as cores da morte como nenhuma outra, visto que, no mundo contemporâneo, é um dos meios mais aceitáveis para esse tipo de contato. Nos mortos de Théodore Géricault (1791-1824) havia uma predominância esverdeada e amarelada que o pintor não aprendeu predominantemente com os hematomas (e suas componentes biliverdina e bilirrubina) (WEGIEL; OTTERBEIN, 2012), ainda que estes marquem a fragilidade relativa do corpo. Assim como Leonardo da Vinci (1452-1519), artista-dissecador de corpos e observador de órgãos sem corpo (WELLS, 2008), ou Michelangelo Caravaggio (1571-1610), assassino e testemunha de decapitações em praça pública (SCHAMA, 2010), Géricault pintou a morte com proximidade experiencial. Na descrição de “*The Severed Heads*” (feito na década de 1810) (Imagem 6), o *Nacional Museum* (THE SEVERED, [201-?], n.p, tradução livre²⁶) de Estocolmo (que abriga a obra) reforça essa relação:

O realismo do estudo de cabeças decepadas de Géricault é quase insuportável. O artista pintou várias imagens semelhantes, às vezes de braços e pernas amputados. Presumivelmente, há uma conexão com sua

²⁶ Tradução livre de: “*The realism of Géricault’s study of severed heads is almost unbearable. The artist painted a number of similar images, sometimes of amputated arms and legs. There is presumably a connection with his masterpiece The Raft of the Medusa (Louvre), which shows the dying victims of a shipwreck*” (THE SEVERED, [201-?], n.p).

obra-prima “A Fragata da Medusa” (Louvre), que mostra as vítimas moribundas de um naufrágio.

Para transmitir suas preocupações éticas e políticas, Géricault pintava a morte em detalhe, o que garantia uma “sensação alucinante de verdade” (DEL GUERCIO, 1964, p. 8, tradução livre²⁷). Para tanto, baseou-se, principalmente, nos relatos dos sobreviventes do naufrágio da Fragata da Medusa, evento sangrento de sua época que muito o perturbou (PHILIPPOV, 2012). Em seus estudos, Géricault acabou descobrindo o tom esverdeado do primeiro estágio de putrefação²⁸.



Imagem 6 – “*The Severed Heads*” de Théodore Géricault. Foto de Erik Cornelius
Fonte: Nacional Museum (THE SEVERED, [201-?], n.p).

O curioso é que o verde não está completamente ausente em um corpo vivo, sendo algo que os pintores sabem bem, pois o verde é a sombra profunda do nosso cansaço em carregar a vida, marca da nossa progressiva destruição. Junto aos pintores, podemos ir além das “bem clássicas e abstratas dualidades do vivo e do inanimado”, como defende filósofo Georges Didi-Huberman (2012, p. 32).

²⁷ Tradução livre de: “*sensación alucinante de verdad*” (DEL GUERCIO, 1964, p. 8).

²⁸ Conhecido como o início do “período cromático”, ocorre “de dezoito a vinte e quatro horas após o óbito, com uma duração aproximada de sete a doze dias”. A cor esverdeada se dá devido à “presença de sulfometahemoglobina” (GALLI, 2014, n.p).

— Mas leiamos Cennino Cennini: “É preciso passar ao colorido dos rostos. Convém começá-los da seguinte maneira: pega um pouco de terra verde com um pouco de branco de chumbo bem temperado, dilui-os em água, passa duas demãos sobre o rosto, os pés, as mãos e sobre todos os nus. Mas essa primeira demão sobre os rostos jovens, que têm a carnação fresca, deve ser ajustada com gemas de ovos produzidos na cidade, pois que são mais brancas que aquelas postas pelas galinhas no campo ou nas granjas. Essas, por sua cor, são boas para temperar as carnações de velhos ou de homens morenos. [...] Saibas que sobre o painel é preciso cobrir mais de que sobre muro; não em demasia, contudo, para impedir que o verde transpareça. Quando tiveres aplicado tuas diferentes cores de carne, quando o rosto tiveres quase bom, faz um tom de carne mais claro e coloca-o sobre as partes mais ressaltadas do rosto, embranquecendo sempre, pouco a pouco, com delicadeza [...]”. Na receita fornecida por Cennini, malgrado o trabalho de camada sobre camada, o encarnado é, portanto, pensado como um entrelaçamento inextricável do branco e do vermelho (primeiramente acima, depois abaixo), de modo tal que no fim das contas a distinção não seja mais possível, não mais do que deveria sê-lo alguma transparência do esverdeado, cor da carne morta, que serve de fundo a toda a operação (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 32-33).

As cores da morte não estão tão longe das cores da vida, como o verde “que serve de fundo” e um dia vira protagonista. Biologicamente, ora as explicações se expõem, ora se entrelaçam. Dialeticamente, pode-se dizer que as cores se complementam, trocam de lugar, de predominância e de forma. Oscilando cuidadosamente, o manejo dos pintores (ou de outros artistas visuais) acompanha a fluidez das cores, passando experiências visuais que nunca tivemos e que eles aprenderam em proximidade, como antigamente, ou em tradição, como agora.

A cadeira de Kayla Arena só nos fornece alguns tons, mas abre uma reflexão geral sobre as cores como núcleo de significação, sendo mais potente, em termos sensíveis, do que as fotos em preto e branco, tiradas por Frank Scherschel, de uma das três cadeiras originais de Ed Gein (GOLLMAR, 1990), para a revista LIFE²⁹ na época do acontecimento.

²⁹ Hoje, os direitos de imagem podem ser comprados no banco de imagens da *Getty Images*.



Imagem 7 – Fotos (*The LIFE Picture Collection*) da cadeira de Ed Gein, tirada por Frank Scherschel, 1957
Fonte: Getty Images (ED GEIN, [201-?], n.p).

Compreendemos, assim, um dos principais canais que nos levam a Ed Gein: as cores. O colorido de artistas como Kayla Arena traz, ao mesmo tempo, o impacto da sua fonte de inspiração e a densidade imaginativa que uma foto jornalística em preto e branco, presa à objetividade dos fatos, não é capaz de trazer. Tamanha é a força das cores (e das composições que elas possibilitam) que a cadeira “falsa” é a que nos parece mais verdadeira, sendo poesia das fealdades da vida e

lembrete incômodo do que gostaríamos de esquecer sobre a morte: “‘Como sempre na arte, mentir para ser verdadeiro’, diz Sartre com razão” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 84).

AS LUVAS | O CORPO PRÓPRIO E O CORPO OBJETO



Imagem 8 – Luvas confeccionada por Danny Devos, 1987

Fonte: Devos ([201-], n.p).

Vistas com pressa, as luvas não causam grandes emoções. Talvez apenas um primeiro espanto de que alguém teria sido capaz de pegar pele humana e costurar como luvas de *baseball* (em um primeiro momento parece mesmo; inchadas, um pouco rígidas e uniformes). Isso é um pouco complicado e vergonhoso. Quando comecei a me interessar por essas obras envolvendo Ed Gein, as luvas foram uma das últimas coisas nas quais eu me atentei. Nas mãos erradas, esse texto poderia me condenar ao título de desumana, insensível: "como isso não te choca?".

Vi, em um primeiro momento, objetos dotados de certa homogeneidade e esterilidade, como luvas devem ser. Uma coisa é verdade: se eu deixasse muito tempo passar, talvez esquecesse que foi assim que um dia as vi. Isso que o fenômeno Ed Gein se tornou na internet e nos meios de cultura parece colaborar para que o

vejam "errado". Quer dizer, conhecemos por esses meios a história de um sujeito que fez tudo o que ele fez (matou ou desenterrou corpos femininos para cortar, rasgar, manipular e criar objetos para uso/vestimenta próprio/a) e logo queremos ver imagens que representem bem o que foi imaginado. Nesse caso, as luvas são decepcionantes.

Naquele monte de vermelho sangue, cabeças decepadas, ossos, uma casa suja que depois foi queimada até virar pó: o que são luvas? Mesmo assim, de uns tempos para cá, comecei a pensar muito nelas. Como elas acabam destoando de toda aquela estética. Pele feminina. Que antes penteara os cabelos, acariciara os entes queridos, vestira(-se) ou despira(-se).

Mãos que seriam quentes ou mesmo frias e suadas, às vezes machucadas e feridas nas palmas possivelmente rosadas, com veias, unhas feitas ou por fazer. Depois frias, mas não daquele mesmo frio que sentimos nas mãos suadas dos que amamos, colocando-as entre nossas próprias mãos para trocar calor (nem que isso nos custe partilhar um pouco daquele sofrimento ou desconforto).

Em luvas, o frio não vem com suor. Não corta a pele. A pele já teria sido cortada, virado couro. Como couro, não há conflito entre um frio "climático" e o calor corporal. Qualquer um que já pegou em couro sabe que o couro não troca temperatura com o ambiente de maneira complexa como nós. Se está frio, o couro fica frio. Se está quente, o couro fica quente. O couro é inerte, inanimado. Antes e por trás de qualquer couro, contudo, havia uma vida movente, que lutava contra o frio, tremia e se mexia para se esquentar.

Era pele, antes exposta, calma ou arrepiada, saudável ou irritada. Corpo vivo, resistente, que aos poucos vai-se indo. Agora couro, por definição coisa morta e manipulada. Do tanto de atividades que se exerce com luvas de couro, o que Ed Gein faria? Não andaria a cavalo, nem jogaria *baseball*. Ainda que fosse de borracha, Ed Gein não tingiria os cabelos ou colocaria o lixo para fora. Ao que parece, ele não sairia de sua propriedade com elas. Ele, ainda assim, as vestiria?

O solitário Ed Gein penetraria aquele lembrete de vida. Como ninguém partilharia com ele o sofrimento e o desconforto do frio, encontraria ali uma sobrevida, um sobre-amor – ou um resto de humanidade, um isolamento térmico. Isolado também do mundo, descolado da cotidianidade, Ed Gein pensou estar vestindo-se de feminilidade, mas era só couro.

Reolhamos as luvas e elas não são mais homogêneas e estéreis. São rugosas (mas não como as mãos são). Desformes, manchadas em podridão. Costura malfeita de certo amadorismo. As luvas são o retrato da mediocridade técnica, estética, moral e, principalmente, de afeto e entendimento sobre a feminilidade. Lembrete de confusão e solidão.

Ainda que a imagem estopim não seja de luvas confeccionadas por Gein (quicá nem luvas ele fez), ela não deixa de revelar a mediocridade original. Ainda nos remete à sua história triste, aos atos insossos e motivações distorcidas. O medíocre também nos ensina algo, mas o que?... se tudo é tão incoerente nesse vestir?... nesse metamorfosear a pele-corpo? Se, caso não tivesse existido Ed Gein, talvez nem estivéssemos agora falando de retalho ou couro. Poderíamos estar falando de quem era antes e, sobretudo, mulher.



Quando o filósofo Claudinei Aparecido de Freitas da Silva (2009) retomava os percursos até a noção de "cogito tácito", lembrou que Merleau-Ponty a fundou quando, dentre outras coisas, notou que havia uma inexatidão nas formulações de Descartes sobre o cogito, que o impediria de alcançar a percepção como conhecimento originário: ignorar a finitude e a alteridade. Diferentemente de Friedrich Hegel que, além de avançar em direção à alteridade, ainda nos fez

compreender “a função que exerce a consciência da morte no evento da humanidade” (SILVA, 2009, p. 211).

Conforme Merleau-Ponty (1991a, p. 63, tradução livre³⁰), o jovem Hegel explorou a irracionalidade (apesar das limitações, como não desistir de dominá-la ou de nunca abandonar a ideia de Absoluto) e ampliou a razão, de maneira a respeitar “a variedade e singularidade das consciências individuais, civilizações, formas de pensar e a contingência histórica”. Na revolução hegeliana, marcou-se o fato, hoje quase banal, de que falar da vida é ter consciência da vida, ainda que essa consciência seja parcial, dispersada por forças pré-conscientes (que se agitam quando o humano, em busca de si mesmo – e na recusa de que isso signifique se limitar às suas determinações –, muda os rumos da história).

Para haver consciência da vida, essa dispersão teria que terminar; teria que se tornar total e consciente de si mesmo – o que, a princípio, é impossível para a vida. Uma ausência de ser teria que vir ao mundo, um nada do qual o ser seria visível, de forma que a consciência da vida, tomada radicalmente, é a consciência da morte. [...] A consciência da morte não é, entretanto, nem um beco sem saída nem um limite externo. Existem duas formas de pensar a morte: uma patética e complacente, que se opõe ao nosso fim e não busca nele senão os meios para exacerbar a violência; a outra seca e resoluta, que integra a morte em si mesma e a torna uma consciência mais nítida da vida (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 63, tradução livre³¹).

A ideologia nazista, patética e complacentemente, utilizava a tragédia e a vertigem da morte para emergir e fortalecer um instinto violento (“animalesco”), obscurecendo a consciência da morte (MERLEAU-PONTY, 1991a). Isso corroborava a sua própria destruição, uma vez que a recusa de outrem distancia a possibilidade de “interiorização da morte pela consciência” (SILVA, 2009, p. 211). Noutro viés, mais

³⁰ Tradução livre de: “*the variety and singularity of individual consciousnesses, civilizations, ways of thinking, and historical contingency*” (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 63)

³¹ Tradução livre de: “*For there to be consciousness of life, that dispersion would have to be ended; it would have to become total and aware of itself – which is in principle impossible for life. An absence of being would have to come into the world, a nothingness from which being would be visible, such that consciousness of life, taken radically, is consciousness of death. [...] Consciousness of death is, however, neither a dead-end nor an outer limit. There are two ways of thinking about death: one pathetic and complacent, which butts against our end and seeks nothing in it but the means exacerbating violence; the other dry and resolute, which integrates death into itself and turns it into a sharper awareness of life*” (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 63).

próximo de Merleau-Ponty ou daquele apresentado pela filosofia de Keiji Nishitani (de forte influência heideggeriana), nós não escolhemos nascer, mas uma vez que nos vemos arraigados nesse mundo, seguimos enfrentando a morte e sua negatividade absoluta (se é que se pode falar nesses termos).

No caso da morte, não nos deparamos com algo que nos espera no futuro, mas com algo que vem ao mundo conosco desde o nosso nascimento. Nossa vida colide com a morte a cada passo; o tempo todo mantemos um pé plantado no vale da morte. [...] Como diz um ditado chinês “nascimento e morte: a grande questão”. A palavra “grande”, então, também pode se referir à consciência de nosso modo de ser e de existir como resposta a essa “grande questão”. Este aspecto é o mais significativo (NISHITANI, 1999, p. 53, tradução livre³²).

A introspecção pouco nos ensina sobre essa grande questão, pois não aprendemos que somos finitos apenas nos instantes que precedem a nossa própria morte, mas, fundamentalmente, na alteridade (ainda que práticas mais introspectivas possam ajudar a refletir). “Eu me descubro no outro, assim como descubro a consciência da vida na consciência da morte, porque sou desde o início essa mistura de vida e morte, solidão e comunicação, que caminha para a sua resolução” (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 68, tradução livre³³).

O outro nunca pode ser apenas uma coisa entre as outras, porque é o verso e o reverso do corpo próprio, “existência anônima” ou “vida estranha” que compartilha, constrói, projeta e se movimenta em direção ao mesmo mundo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 474). O outro é onde o “si” se percebe por fora de sua própria exposição.

³² Tradução livre de: “*En el caso de la muerte no nos encaramos a algo que nos espera en un futuro sino a algo que viene al mundo con nosotros desde nuestro nacimiento. Nuestra vida choca con la muerte a cada paso; todo el tiempo mantenemos un pie plantado en el valle de la muerte. [...] Como dice un refrán chino ‘nacimiento y muerte: el gran asunto’. La palabra ‘grande’, entonces, puede referirse también a la conciencia de nuestro modo de ser y a la manera de existir como respuesta a este ‘gran asunto’. Este aspecto es el más significativo*” (NISHITANI, 1999, p. 53).

³³ Tradução livre de: “*I discover myself in the other, just as I discover consciousness of life in consciousness of death, because I am from the start this mixture of life and death, solitude and communication, which is heading toward its resolution*” (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 68).

Na dialética entre vida e morte, não se pode pensar somente o que nasce, pois o que se encerra é imprescindível para que existam as duas consciências. O que, no entanto, se encerra?... e o que isso significa em termos da alteridade?

O corpo próprio é indubitavelmente algo que se encerra, pondo fim aos sentidos, à motricidade e à sexualidade, mas também às relações que proporcionava. Por isso, é mais do que mero objeto, é mítico e, para alguns, sagrado. A sua morte desperta nos outros uma saudade, um novo modo de entender a vida ou mesmo uma visão mais clara de que o porvir da morte é sempre presente.

Para aqueles que pensam a morte do jeito “patético e complacente” de que falava Merleau-Ponty (1991a, p. 63), ela não pode lhes dar muito mais do que um prazer sádico e fugaz. Assumindo que pensamento e ação não são instâncias apartadas, nesse grupo entram todos aqueles que se deleitam com a violência e com o extermínio do outro. Mais diretamente: torturadores, genocidas e assassinos.

A arte, que é feita por homens e mulheres que não são ignorantes sobre esse universo, pode aproximar-se com certa condescendência: filmes que heroificam assassinos em série (GORENDER, 2010), *hentais* que misturam tortura e prazer sexual, quadros de absolutistas e ditadores por toda a história da arte ou estátuas que glorificam genocidas, como o “Monumento às Bandeiras” (de Vítor Brecheret), localizada no “coração” da cidade de São Paulo (SP).

Muitas obras de arte, por outro lado, utilizam a morte para denunciar esse tipo de pensamento, sendo uma oportunidade de aprofundamento da consciência da morte (e, por efeito, de vida), como certas filosofias ou práticas de meditação (NISHITANI, 1999), tão eficazes nessa tarefa quanto um cadáver diante dos olhos, em presença, pode ser.

Confundem nossas categorias as obras que proporcionam uma “experiência da sublimidade” (SCHMITT, 2015), como os poemas de Augusto dos Anjos ou “uma carniça” de Charles Baudelaire (2019, n.p):

Lembra o que vimos, minha alma, nesta manhã
Desse verão tão delicado:
Na curva de um caminho, a carniça malsã
Num leito de pedras semeado,

As pernas para o ar, como mulher devassa,
Com venenos em seus suores,
Abria de maneira indiferente e crassa
O ventre cheio de fedores.

O sol ali brilhava sobre essa impureza,
Como a cozê-la com cuidado
E a devolver ampliado à grande Natureza
Tudo o que ela havia juntado;

E o céu via a carcaça excelsa como flor
Que estivesse a desabrochar.
Na grama, de tal modo era forte o fedor,
Que até temeste desmaiar.

Desse pútrido ventre onde moscas zumbiam,
Saíam em negra investida
Larvas que, como líquido espesso, corriam
Por esses farrapos com vida.

Isso tudo descia, subia — uma vaga —
Ou se arrojava a espumear;
Como que o corpo, inflado por viração vaga,
Vivia a se multiplicar.

E desse mundo vinha música invulgar,
Como a água corrente e o vento,
Ou o grão que um semeador em ritmo regular
Em seu crivo agita com tento.

As formas se apagavam, só um sonho é o que são,
Um esboço que lento avança,
Na tela já esquecida, e que o artista então
Só acaba graças à lembrança.

Por trás das rochas, uma cadela, ar inquieto,
Olhava-nos com olhar zangado,
Para na hora certa tomar do esqueleto
O naco que havia largado.

— Serás como esse lixo, como essa torpeza,
Como essa horrível infecção,
Estrela de meus olhos, de minha natureza
O sol — tu, meu anjo e paixão!

Sim! eis como serás, ó rainha das graças,

Com os derradeiros sacramentos,
Quando depois irás mofar com as carcaças,
Sob flores e mato opulentos.

Então, minha querida! dirás à vermina,
Com seus beijos devoradores,
Que conservei a forma e a essência divina
De meus decompostos amores!

Se visualizarmos a carniça de um animal não-humano, já há, por esse caminho, inúmeras potencialidades de sentir (e artistas como Fábio Magalhães³⁴ e Hermann Nitsch³⁵ sabem bem). Uma carniça humana imaginada é, entretanto, um objeto que pode proporcionar a sublimidade³⁶, isto é, um objeto “capaz de incitar as ideias de dor e de perigo”, sendo “de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis”, produzindo “a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE, 1993, p. 48). O sublime da arte traduz

[...] a morte em toda sua platitude, isto é, como total dissolução do corpo, como um fim [...]. Essa morte absoluta, intangível, é grandiosa por sua inexplicabilidade. A vida que acaba, misteriosamente, tal como inicia, é um evento sublime, temível. O último suspiro talvez seja o ato humano mais assombroso de todos. E, contudo, nada é mais fascinante do que o segredo da existência. Nada há que seja tão repulsivo e tão atraente ao mesmo

³⁴ O brasileiro, pintor e artista visual, Fábio Magalhães, tendo Artur Barrio como uma de suas inspirações, compõe o primeiro cenário de suas obras utilizando, como matéria-prima, carne, sangue, ossos e peles de animais abatidos. As imagens fotográficas da fase anterior são vistas como possibilidades de movimento e enquadramento que, ao passar para a pintura (óleo sobre tela), o ajuda a criar sua própria realidade de sentir e fantasias (MAGALHÃES, [201-]).

³⁵ O artista multimídia Hermann Nitsch costuma utilizar uma quantidade generosa de carcaça e sangue animal para trazer intensidade a algumas de suas performances. Em entrevista concedida a Jonas Vogt (2010, n.p), da revista Vice, Nitsch se esclareceu: “É com a nossa carne e o nosso sangue que eu trabalho. As pessoas sempre me perguntam por que eu uso sangue, vísceras etc. Digo que existem artistas que trabalham com paisagens. Outros, com retratos ou naturezas-mortas. Sou o artista que trabalha com carne e sangue, é um campo incrivelmente interessante. Além disso, existe mais de uma linha de trabalho que se preocupa com sangue: médicos, por exemplo, e caçadores. E é um tema importante em muitas religiões. Mas para a maioria das pessoas é difícil se acostumar, porque elas não têm que lidar tanto com isso [...] Não há limites na arte. Na minha opinião, tudo pode ser arte. Mas em algum momento você pode vir a enfrentar o código penal e sua própria consciência. Às vezes eu penso: ‘Isso não posso justificar, pode causar muito incômodo’”.

³⁶ De acordo com Haar (2007), o conceito de “sublime” ganhou forma na filosofia de Immanuel Kant e teve um papel importante na superação da condenação platônica da arte, mesmo que o filósofo francês ainda considerasse o sublime da arte inferior (ou de segunda ordem) frente ao sublime da natureza.

tempo. Essa mistura de sentimentos é própria da experiência sublime e provoca deleite, ou, um horror deleitoso, segundo Burke (SCHMITT, 2015, p. 95).

O medo, causado pelo sublime, não é paralisante e niilista. A sabedoria de que somos todos condenados a ser outra coisa que não nós mesmos e, por fim, a apodrecer, nos leva à urgência de marcar o mundo, de transformá-lo. O *memento mori*, que estamparia as famosas naturezas mortas, no início da modernidade, radicalizou a possibilidade de serenidade frente à certeza da morte. Os crânios e ossos, estranhos anônimos perante a arte e o olhar, marcas da nossa intersubjetividade, logo seriam apreendidos pela ciência forense como ferramentas capazes de levar à identidade (começando a prevalecer uma visão mais objetiva sobre os ossos). Em contrapartida à brevidade do tecido, que também nunca é individualidade absoluta, os ossos têm persistência e longevidade. De acordo com a historiadora da arte Rose Marie San Juan (2012), todas essas marcas de ambiguidade expõem uma transitoriedade inexorável entre os vivos e os mortos, presença e ausência e visualidade e invisibilidade, de modo que um não é nada sem o outro. Em todos os lugares, o corpo morto é para vivos um chamado de atenção à brevidade e mutabilidade da vida.

Como os escritores do *roman-charogne* (literatura gótica e macabra) desafiavam as lógicas racionalistas e denunciavam o estado geral de neurastenia causado pelo estilo de vida capitalista (SCHMITT, 2015) e o *memento mori* punha expressividade no inanimado – o crânio que nos fita e a natureza morta que é viva, como na obra “*Skulls*” de Ludovico Carracci –, questionando as concepções antigas e modernas de pessoa e materialidade, a arte macabra moderna também passa suas mensagens.



Imagem 9 – “*Skulls*” de Ludovico Carracci, feita por volta de 1590
Fonte: San Juan (2012, p. 961).

As luvas confeccionadas por Danny Devos já estão em uma época que a ideia de materialidade se concretizou como objetividade, apesar dos protestos daqueles que viram a racionalidade ocidental transformar tudo em preto no branco e bravamente resistiram. As luvas reforçam essa ideia do corpo morto como objeto – ou, pelo menos, do seu caráter mais passível de objetificação –, mas também escancaram a nossa relativa pequenez e vulnerabilidade sem os exageros ou as obviedades de muitas outras obras inspiradas em Ed Gein.

As intenções de Ed Gein permanecerão um grande mistério para a maioria de nós, não só porque nunca coincidimos com o outro, mas porque não compartilhamos a mesma condição psíquica que afetava tão fortemente a sua consciência tética, sua capacidade de discernir o real do imaginário e de “organizar o

mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 161). Por esse motivo, não é estranho que, aos seus olhos, as coisas parecessem acontecer como em um passo de magia e que ele tenha criado lógica onde não há, incorporando e radicalizando o proceder moderno e essencialmente violento de objetificação dos corpos (vivos ou mortos) e de dessacralização da vida.

As obras que se referem à sua história não têm uma inclinação predefinida, nem a favor e nem contra seus atos. Podem ou não ter preocupação com a fidedignidade, com a precisão dos fatos ou com realismo estético. As próprias luvas não são nem confusão doentia e nem uma ode ao crime contra a mulher. Até mesmo a feminilidade nelas é questionável, proveniente do fato da modelo do molde ter sido uma mulher (a artista Danny Devos) (DEVOS, [201-]) ou ilusória, um vício advindo da popularização da história de Ed Gein. De qualquer modo, elas chocam, justamente, pelo seu teor cru e indefinido, alcançando um sublime pelas avessas: são retratos simples da morte, se aplicam a qualquer um e, para isso, empregam a sutileza – o que, em um mundo super estimulado, não poderia causar maior estranhamento.

A VULVA | ENTRE O AMOR E O ÓDIO DE PERDER ALGUÉM

[...] Eu quero ser sempre aquilo com quem sympathiso,
Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
Aquilo com quem sympathiso, seja uma pedra ou uma ansia,
Seja uma flôr ou uma idéa abstracta,
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
E eu sympathiso com tudo, vivo de tudo em tudo
[...] Sympathiso com alguns homens pelas suas qualidades de character,
E sympathiso com outros pela sua falta d'essas qualidades,
E com outros ainda sympathiso por sympathisar com eles,
E há momentos absolutamente orgânicos em que esses são todos os homens.
Sim, como sou rei absoluto na minha sympathia,
Basta que ella exista para que tenha razão de ser.
Estreito ao meu peito arfante num abraço commovido
(No mesmo abraço comovido)
O homem que dá a camisa ao pobre que desconhece,
O soldado que morre pela pátria sem saber o que é pátria,
E...
E o matricida, o fraticida, o incestuoso, o violador de creanças,
O ladrão de estradas, o salteador dos mares,
O gatuno de carteiras, o sombra que espera nas viellas –
Todos são a minha amante predileta pelo menos um momento na vida
(DE CAMPOS, 1988, p. 13-14).

É um pouco injusto usarmos a arte apenas para florear. Se pensamos por palavras, por imagens, sons e cheiros (e a arte é sempre algo disso ou tudo isso), por que colocamos algumas obras como mera ilustração do que já tínhamos para dizer? Todas as obras nos pedem atenção, nos pedem que a ouçamos e, mesmo assim, é comum que as passemos com pressa em nossos filtros, deixando apenas vestígios sensíveis (como se o sensível sempre precisasse ser escondido ou justificado).

Repetimos que arte é conhecimento e, ao mesmo tempo, calamos sua voz. Outras vezes, parece que é só aos cânones que nos interessa agradar. Por que escondemos que uma obra (principalmente uma menos estimada, como uma novela) é capaz de engatar o pensamento? Além disso, por que achamos que a racionalidade deriva apenas dos “bons” pensamentos?

Depois de cada dissecação, talvez deixemos pelas páginas um poema ou um quatro bonito (quem sabe?), como enfeites ou restos, escondendo as motrizes do

pensamento, perdendo de vista todo elo de inspiração. Fazemos de Clarice Lispector a Candido Portinari: flores.

Sáímos e entrarmos na arte (esta meretriz!) sem escrúpulos, pela sua capacidade vulgar de dar apoio à nossa própria expressão. Quando ela, entretanto, vem ao nosso encontro e nos arremata, o mundo parece muito maior. Ele se expande e nos leva junto. De repente, coincidimos com um assassino ou com um duende apaixonado. Com Fernando Pessoa ou, melhor, Álvaro de Campos (1988), em “A Passagem das Horas”, aprendemos que, ao nos entregarmos à obra de arte, coincidimos com tanto e com tantas coisas!

Esse poema, às vezes, vem ao meu encontro para me fazer enxergar as dores do mundo e, como algodão, estancar meu sangue. Algodão industrializado, esterilizado e quimicamente tratado para o sangue ferroso, rejeitado e pagão. Esconde a sujeira que se força a sair de mim, dessa pessoa sorridente, companheira e aparentemente despretensiosa que, de alguma maneira, não é muito mais do que gentia, obscena e sórdida. Quer dizer, Álvaro de Campos? Um personagem? Um pseudônimo melindroso e chorão? Sim, ele que, perto de mim, é uma banheira quente, lotada em sais.

Desde quando comecei a escolher minhas leituras... Charles Bukowski. Augusto dos Anjos. Jerome David Salinger. Homens que faziam-me sentir patética. Masoquista, porém, adorava ser um pouco aqueles homens monótonos e relativamente desprezíveis. A arte não deveria ser essa ligação direta, não deveria nos fazer sentir que falamos pela boca suja, pela leitura suja. As pessoas acham que o encanto da arte está sempre e apenas no fascínio pelo diferente, mas essa é a forma mais fácil de se enganar. Como mostra Álvaro de Campos, há uma coincidência/simpatia a nos tomar, um senso de proximidade, que vem de tudo e de todas as coisas sensíveis, imaginativas.

Lembro-me quando passeava com meus amigos e, ao voltar para casa, me tornava pura melancolia. Parece mesmo que a vida sempre foi muito disso: estampas de gatinhos na camiseta e “O Apanhador no Campo de Centeio” (SALINGER, 2016)

me comendo por dentro. Tenho medo de ser atacada na rua, lembrando de como as vítimas de Ed Gein foram atacadas e, então, sinto que se trata muito mais de mim do que delas.

Sempre se tratou de mim, da minha vulnerabilidade e dessa escrita leve que disfarça o peso da dor e me deixa a desejar. Sou, integralmente, esse desastre que chora de barriga cheia e, ainda assim, não sou alguém que desenterra a mãe e faz objetos com seus restos mortais. Como Álvaro de Campos (1988), contudo, simpatizo porque imagino. Porque ainda posso compreender o sofrimento inexplicável da perda, que nos faz ter atitudes precipitadas e sem sentido, como gritar com um morto no caixão ou beijar o focinho de um gato doente que acabou de partir.

Me identifico com o serviço meio mal feito, feio, e com a estética do submundo que é, de certa forma, do mundo próprio. Como alguém sente menos pelas vítimas do passado do que pelas do presente e do futuro? Esse sentir é suficiente? Tem muita gente por aí que parece não sentir nada.

A arte parece sentir demasiadamente. Ela diz, sem rodeios, o que temos de melhor e o que temos de pior. Diz sobre o que amamos e o que odiamos e sobre aquilo nos fazem bem ou mal. A arte é sempre e abertamente nós. Diferente da ciência que, muito persistentemente, se fez distante e imaculada. Para a ciência, nada é sobre ela; tudo é sobre um outro. Cresce o mito do cientista neutro, que está por trás, onipresente, onisciente, manipulando as variáveis em ambiente controlado. Fazer ciência é saber manipular.

Obviamente, não a ciência que quero e acredito. Quero a ciência rasgada, exposta, como a arte é. Esconde-esconde de luz e trevas, daquilo que somos: o progresso civilizatório e a violação das mulheres indígenas. A genialidade artística de Da Vinci e sua dissecação de cadáveres (SILVA, 2013). As vulvas úmidas de prazer e aquelas na caixa de Ed Gein, fétidas, podres, mortas. Somos a virgem e as pernas arregaçadas. A vagina estourada e pintada de prata.

A arte, ela sabe, que todos somos Robin Hood e Hannibal Lecter. Isso nos assusta, nos tira o sono. Esse mal-estar da arte tosca e da vida tosca. Se imagino a

vulva salgada de Augusta Gein (mãe de Ed Gein) pintada de cor prata, imagino a morte. O que poderia ser muitas coisas. Poderia, por exemplo, ser o alívio pelo moribundo que finalmente se foi ou poderia ser só dor. De qualquer modo, é sempre o “pneu furado” de que falara Bukowski (2003, p. 168): embaraçosa e desconcertante. Nada tem a se fazer e o pneu fica, fica... O pneu careca, indesejado, irritante, doloroso. Há nenhuma regra para o que vem depois e até mesmo os nossos rituais não dão conta do que vem depois.



Entre outras coisas, o debate iniciado por Gabriel Tarde e Émile Durkheim, em 1903, simboliza a aversão furtiva que a academia carrega dos discursos muito emocionais ou sentimentais. O sociólogo menos famoso dessa dupla, Gabriel Tarde, não era apenas um sentimentalista ou um demagogo, seus argumentos e propostas tinham fundamento. Mesmo assim, era ele, querendo ou não, quem falava de conteúdos considerados demasiadamente filosóficos: egoísmo e solidariedade; manifestações da escolha individual (como o ajoelhar de um devoto); esforços humanos e força inventiva; hibridez dos fatos (sociais, psicológicos e físicos); imitação como comunicação de alma (psíquica); laços sociais de relações livres; conteúdo vivo da sociologia; irracionalidades e aleatoriedades; limites da ciência; uma sociologia modesta e dignamente simples; também e primeiramente, do “amor vivo e alegre pelo tema” (TARDE apud VARGAS et al, 2014, p. 56).

A primeira condição para ser sociólogo é amar a vida social, simpatizar com os homens de todas as raças e de todos os países reunidos em torno de um lar, buscar com curiosidade, descobrir com prazer o que há de devoção afetuosa na cabana do mais feroz dos selvagens, às vezes mesmo covil de vilão; enfim, de jamais crer facilmente na estupidez, na absoluta malícia do homem em seu passado, nem em sua perversidade presente, e de jamais se desesperar quanto ao seu futuro (TARDE apud VARGAS et al, 2014, p. 56-57).

Durkheim, em contrapartida, tinha uma fala controlada (o que não necessariamente se alinhava aos sentimentos que transbordavam) e falava em termos de objetividade, sistemas de realidade, pureza, estatística, definições, interrogações e determinações metódicas, poder coercivo do fato social, regras, comprovações, sínteses e de uma “regulamentação positiva da conduta” (DURKHEIM apud VARGAS, 2014, p. 55). Se hoje falamos de um período pós-durkheimiano e pós-determinista (CONSOLIM, 2010), está claro quem foram os “vencedores” do debate em questão: Durkheim e o determinismo.

O resgate do debate, cerca de um século depois, como parte de um esforço para legitimar a obra de Tarde, é justificável pelo poder de suas falas, que têm mais do que apenas valor histórico, visto que apontam necessidades ainda presentes nas ciências sociais (mais do que só na sociologia) e possibilidades interdisciplinares. O discurso de Tarde, o modo de condução e as palavras escolhidas, não é alheio à sua práxis, ou seja, condiz com sua proposta perversa e atenta aos atos individuais – o que acabou fortalecendo a imagem de uma abordagem “pouco científica”, em uma época em que a sociologia, buscando diferenciação e reconhecimento, acreditou que a objetividade e o purismo levariam ao *status* almejado.

Com acadêmicos e políticos, aprendemos a rejeitar discursos abalados, inflamados, desesperados ou revoltados, por exemplo. Em relação aos políticos, é possível que tenhamos medo de sermos persuadidos ou enganados. Já os acadêmicos, o motivo mais óbvio de nossa desconfiança é que esses discursos são a evidência de uma falha no princípio científico da impessoalidade. De acordo com o professor-doutor em Letras, Afrânio Garcia (2003, p. 189, destaques no original),

O que irá caracterizar o **discurso científico** são dois fatores: a necessidade de um **glossário próprio** (e apropriado) e a **impessoalidade** (sempre buscada, nem sempre alcançada) do discurso. Qualquer livro acadêmico pode confirmar essas duas características [...]. O **discurso emocional** exibe a característica de transmitir sua mensagem muito mais pelo viés da emoção do que do significado presente no texto. Isso não o impede de ser extremamente eficiente como persuasão. Muitos políticos foram eleitos com discursos totalmente **vazios de significado**, apelando unicamente para a

emoção, como o deputado que dizia “Eu te amo” ou a senadora que dizia “Sou negra, mulher e favelada”. No primeiro caso, a frase qualificaria um potencial marido, nunca um deputado; no segundo, as qualidades exibidas são absolutamente independentes de qualquer esforço e totalmente desvinculadas das competências esperadas de uma senadora. Crianças e adultos que se comportam mal ou afetam doença para pedir atenção também são exemplos típicos do **discurso emocional**.

Aprendemos que as emoções e os significados são mutualmente excludentes e que não é possível haver conteúdo em uma expressão emocionada ou sentimental, mas não existe discurso que não queira comunicar algo e nem expressões emocionais ou sentimentais que nos sejam um mistério absoluto. O outro é livre e nunca pode ser absolutamente possuído, nos recorda o filósofo Ronaldo Manzi Filho (2014) em seu artigo “O que seria o amor na fenomenologia de Merleau-Ponty?”. Porém, “a percepção da conduta de outrem não é, por isto, uma pura fantasia: seus gestos nos motivam um sentido que podemos compreender; sua fala nos dá acesso à sua história” (MANZI FILHO, 2014, p. 3).

Concordando ou não com as motivações ou as intenções de quem discursa, o ato de compartilhar as emoções e os sentimentos é sempre algo muito significativo. Dizer que se é “negra, mulher e favelada” pode não indicar uma competência em si, mas arrasta uma carga experiencial que inclui dores, medos, alegrias e esperanças compartilhados e situa esse sujeito no mundo. Em meio à totalidade das propostas, essa fala transmite ao seu eleitorado a possibilidade de uma representação mais próxima e diversificada do que aquela atuante, mais branca, masculina e rica.

Referente à academia, o geógrafo Peter Hopkins (2016) resgata um ponto importante acerca do banimento prolongado das emoções e dos sentimentos nos comentários críticos e nas ciências (principalmente, nas ciências sociais), que é a produção de conhecimento masculina, pretensamente imune a essas questões (HOPKINS, 2016). O pensamento feminista logo notou, como também fez Bourdieu (apud SILVA; ORNAT; CHIMIN JR., 2016), que não há ciência desinteressada ou alheia às relações de poder. Tratar o cientista como um ser não situado e

emocionalmente neutro apenas gera violência epistêmica e perpetua uma ciência indiferente, que nega a multiplicidade humana (SILVA; ORNAT; CHIMIN JR., 2016).

Evidentemente, nossas emoções **importam**. Elas afetam a maneira como sentimos a substância do nosso passado, presente e futuro; tudo pode parecer claro, banal ou obscuro em função do nosso enfoque emocional. Quer ansiemos por equilíbrio emocional ou por descargas de adrenalina, as geografias emocionais de nossas vidas são dinâmicas, transformadas pela nossa trajetória através da infância, da adolescência, da maturidade e da velhice, e por eventos mais imediatamente desestabilizantes como o nascimento de um filho ou o luto por uma perda, ou ainda pelo início ou o fim de um relacionamento. Por mais alegre, doloroso ou paralisante que seja, a emoção tem o poder de transformar os perfis das nossas vidas, expandindo ou contraindo nossos horizontes, criando novas fissuras ou reparações que nunca esperávamos encontrar (DAVIDSON; BONDI; SMITH apud HOPKINS, 2016, p. 119, destaque no original).

Às vezes disfarçamos as emoções ou as expressamos turvamente, o que não significa que elas sejam indecifráveis aos olhos dos outros ou, pior, que nada digam. Em *Signos*, Merleau-Ponty (1991b) lembra o que aprendeu com o contido e cínico amigo Paul Nizan, enquanto seguia o fio estendido por Sartre e, concomitantemente, o rebatia: a potência mobilizadora do ódio, do trágico e da angústia. Se o ódio não pode ser um fim em si mesmo, visto que não é desconhecido o seu poder destrutivo, de aniquilação do outro, é igual verdade que nem todo ódio é ilegítimo.

Muitos fenômenos que atingem por dentro (experiências particulares) e causam dor e, igualmente, aqueles que atingem por fora (o coletivo) convocam o ódio, a raiva e a revolta, como a discriminação e a injustiça. Ainda que essas palavras não signifiquem o mesmo para todos, sabemos o que é sentir ódio frente a essas situações, sabemos o que é o amor, mesmo que cada um tenha os seus amores; sabemos o que é agir com ódio e o que é agir com amor.

Isso não quer dizer que as emoções esperam o tempo de cada uma, como se elas não se sobrepusessem ou se intercalassem. Pode-se amar muito uma pessoa e ter ódio por tê-la visto partir. A morte é, para os que ficam, um desses eventos

conflituosos, potencialmente ambíguos. Justamente por essa razão, atraem os mesmos tipos de atos.



Imagem 10 – “Boi esquartejado” de Rembrandt van Rijn, 1655

Fonte: Schama (2010, p. 170).

Rembrandt van Rijn (ou apenas Rembrandt), que buscava pintar cada vez com mais liberdade, apostou alto com um quadro considerado de incrível mal gosto para a época: “Boi esquartejado”, de 1655. Apesar de ser “importante não pré-datar ou predeterminar seus problemas”, como ressalva Schama (2010, p. 170), a ousadia de Rembrandt não é mero produto do acaso. Ela tem a ver, substancialmente, com o novo Rembrandt que se desvelou a partir da doença e da morte de sua esposa (e musa) Saskia.

O artista registra a doença devastadora em gravuras de linhas fundas e, quando ela morre, faz uma coisa insólita. Retoma um retrato que iniciara muitos anos antes, na primavera em que se casou: Saskia com chapéu

vermelho [...]. É a única ocasião em que a retrata sem sinal de sorriso. E — o que é incomum em sua carreira — retrata-a de perfil, os contornos bem marcados, como um camafeu renascentista. Pela última vez, envolve-a em peles e tecidos nobres; coloca-lhe pérolas e prata no pescoço, nas orelhas, nos braços — como se não conseguisse parar de enfeitá-la com joias, transformando-a num tesouro perdido. O chapéu vermelho, com a grande pluma imergindo na escuridão, é o último e pungente resquício de sua época de esplendor. Saskia aconchega a capa de pele ao peito, como que se protegendo do frio da mortalidade. [...] A partir de meados da década de 1640, alguma coisa se modifica na obra de Rembrandt — e não se trata de nenhuma projeção romântica. É impossível não perceber essa alteração, a abordagem de temas mais sombrios. Como se o pintor tivesse baixado o volume do mundo. Sua luz escura começa a se espargir, lenta e lúgubre (SCHAMA, 2010, p. 170).

Quando o quadro “Boi esquartejado” nasce, Rembrandt teria passado por um longo e progressivo período de sofrimento, desilusão e de declínio na carreira, iniciado com a morte de sua amada. Questionava o mundo e as convenções sociais (que pareciam nada além bobagem), abusava de certa “feiura tosca” e provocava os aristocratas esbanjadores da nova Holanda (que também eram seus clientes!) (SCHAMA, 2010, p. 175).

Rembrandt oferecia era comoção em estado bruto, uma espécie de emocionalismo terra a terra que cada vez mais se considerava embaraçoso ou mesmo excêntrico. [...] Mas eis o que ele faz com um dos principais emblemas da Holanda puro-sangue: a vaca. Nas mãos de pintores da sociedade como Aelbert Cuyp, belas reses robustas são um acessório da moda para cavaleiros elegantes que deparam com elas enquanto cavalgam corcéis impecavelmente bem tratados. O gado pasta; o céu do fim da tarde reluz em dourado fulgor. O cenário é bucólico e encantador. Agora vejamos o que Rembrandt faz com um boi [...]: manejando a espátula como um açougueiro, abre-o de alto a baixo, transforma-o em carne crua, expõe costelas, tendões e bolsas de gordura. Manchas de sangue se espalham pelo corpo, e as pernas estão amarradas e afastadas num martírio animal. Comam minha carne, diz o boi morto. Um século antes, pintores holandeses retrataram açougues, mas nunca com esse prazer selvagem; é como se Rembrandt exultasse agressivamente por lhes jogar na cara a verdade nua e crua. Muita gente rica preferiria desviar os olhos (SCHAMA, 2010, p. 174-175).

Na história, muitas coisas embaraçosas — às vezes geniais, como a arte de Rembrandt, e outras vezes inescrutáveis, como é a de Ed Gein — se iniciaram a partir

da dificuldade humana de lidar com a morte em suas diferentes faces. Dificuldade esta que é, sobretudo, emocional. A morte próxima, de alguém que se tem afeto, dá medo, espanta e modifica o enlutado (e sua expressão ordinária). Seguindo a linha deixada pelo geógrafo Henrique Fernandes Moreira Neto (2018, p. 36), todo esse medo, esse enredo, faz parte da tamanha “estranheza da falta de alguém que está aí e logo depois não está mais”.

Na sua premiada tese “O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem*”, Carolina Junqueira dos Santos (2015, p. 33) resume uma das características principais da morte, de maneira bastante precisa: “[...] a morte é sempre dessa ordem estrangeira, de uma alteridade absoluta e voraz, e quando estamos em contato imediato com ela, com o que ela nos leva, resta encontrar o que ela fez de nós, os sobreviventes”. Foi em meio a um forte sentido conjunto de sobrevivência e de trato direto com a morte, em vista da alta taxa de mortalidade do século XIX, que as fotos *post-mortem* foram criadas. Às vezes guardas em relicários, com mechas do cabelo do falecido (principalmente de crianças), as fotos *post-mortem* presentificariam os entes queridos, cujos corpos logo desapareceriam.

A morte de um próximo é uma experiência particular e incompartilhável. O espaço vazio que fica na casa, a estranha sensação de deixar o morto sozinho no cemitério, a brutalidade de um corpo que desaparece – não se diz. As palavras – vazias como a casa – parecem não alcançar ninguém. Um mundo mágico começa a se tecer, então, no sobrevivente, em suas memórias, nos objetos que restaram, nas fotografias, cartas, fitas cassetes, filmes. Ele começa a compor um novo corpo para ocupar o lugar vazio (SANTOS, 2015, p. 31).

Ed Gein, que sempre foi uma pessoa introvertida, iniciou seus roubos em lápides após a morte da mãe. Acreditou que, de algum modo, pudesse ressuscitar a pessoa na qual ele tinha uma relação mais próxima e até dependente. Com desequilíbrio psicológico e emocional, Ed Gein desenterrou corpos de estranhos e tomou atitudes insólitas, como pintar de prata uma das vulvas anônimas de sua coleção que começava a esverdear em podridão (GOLLMAR, 1990). Colocando em

perspectiva tudo que Ed Gein fez com cadáveres, estaria ele, a seu modo, criando para lidar com a perda?

Compartilhar o sentir pelo criar é encontrar uma realidade e ir além dela – o que não tem a ver, necessariamente, com fazer o bem ou o mal, pois na arte, como na pintura, o tema central é sempre o próprio artista. Seguindo a deixa de Merleau-Ponty (2013, p. 83), como um artista expressaria “outra coisa que não o seu encontro com o mundo? Do que fala a própria arte abstrata, a não ser de uma negação ou de uma recusa do mundo?”.

O artista entrega seu corpo ao mundo, nem que se for para recusá-lo ou modificá-lo. Por isso, é uma questão de liberdade e, para alguns, de vida ou morte. Já diria o cantou Lou Reed (apud MCNEIL; MCCAIN, 2009, p. 40) sobre a sua forma eleita de criação, a música: “As pessoas simplesmente devem morrer pela música. As pessoas estão morrendo por tudo o mais, então por que não pela música? Morrer por ela. Não é bárbaro? Você não morreria por algo bárbaro?”.

O inconformismo de Ed Gein teve um papel central em suas ações, assim como o seu amor infantil ou patológico. Infantil porque a criança, ainda com pouco controle da “feitiçaria” que o outro tem sobre ela (em específico, a mãe), busca fundir-se a ele. Um adulto que ama como uma criança continua “vivendo num estado de medo de ser abandonado, de agressividade, de subestimação de si e, principalmente, num estado de angústia” (MANZI FILHO, 2014, p. 3).

Um adulto não patológico busca uma relação diferente da adesão, ele assume “o risco de uma vida a dois, uma espécie de experiência alienante em que decido por outrem e outrem decide por mim, assumindo ambos a obscuridade dessa invasão entre-dois” (MANZI FILHO, 2014, p. 4). Tão paradoxal foi a arte de Ed Gein que ele, envolvendo um dos mais belos sentimentos, que é o amor, destruiu alteridades na potência do ódio e transformou o sofrimento de sua perda em sofrimento do mundo.

NÓS, OS MONSTROS

“Há igual fraqueza em atribuir as culpas só a si mesmo e em acreditar só nas causas exteriores. De um modo ou de outro, não se **acerta** o alvo. O mal não é criado por nós ou por outros, nasce nesse tecido que tecemos entre nós e nos sufoca” (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 37, destaque no original).

Esse trecho de Merleau-Ponty (1991b), em “Signos”, foi inserido no contexto de uma discussão política do autor ou, em outras palavras, de uma compreensão dos atos coletivos. Apesar das particularidades, a filosofia política de Merleau-Ponty perpassa os pivôs do seu pensamento, como o entendimento da insuficiência de se discutir estruturas sem levar em consideração a liberdade humana e as particularidades espaço-temporais, simbólicas e culturais ou, por outro lado, ignorar o problema do outro (intersubjetividade), das formas e das estruturas do comportamento.

A ação é uma sentença do humano frente à história, ainda que ninguém consiga, objetivamente, projetar-se inteiramente para fora de seu tempo. Os corpos (não consciências fechadas em si) agem situacionalmente, sendo a própria ação política fundada desde relações entre consciências corporificadas (MERLEAU-PONTY, 2006).

Só há percepção porque sou do mundo por meu corpo, e só dou um sentido para a histórias porque ocupo nela um certo ponto de estacionamento [...]. A consciência realmente engajada num mundo e numa história sobre os quais ela exerce um poder, mas que a ultrapassam, não é insular. Na espessura do tecido sensível e histórico, ela já sente mexerem-se outras presenças, tal como a equipe que abre um túnel escuta o trabalho de uma outra equipe que vem ao seu encontro. [...] Entre sua perspectiva e a de outro, há uma articulação e uma passagem estabelecida, pelo simples fato de que cada uma pretende abarcar as outras. Nem na história privada nem na história pública a fórmula de suas relações é o “ou ele ou eu”, a alternativa entre o solipsismo e a abnegação pura, porque essas relações não são mais o tête-à-tête de dois Para Si, mas a engrenagem, uma sobre a outra, de duas experiências que, sem jamais coincidirem, provêm de um único mundo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 263).

A vida humana navega por situacionalidades, é intersubjetiva e livre ao mesmo tempo: “A liberdade existe no contato com o mundo, não fora dele” (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 148, tradução livre³⁷). Dessa forma, o nosso poder (e, por extensão, nossa responsabilidade) é maior em nosso meio do que fora dele – mesmo que a contingência revele fragilidades e disparidades de poderes. Como formulou Merleau-Ponty (1968, p. 16), é “essencial à liberdade existir somente em ato, no movimento sempre imperfeito que nos junta aos outros, às coisas do mundo, às nossas tarefas, misturadas aos acasos de nossa situação”.

Isso não quer dizer que o humano viva em harmonia, como se fosse possível, em algum lugar, viver sem violência. Ela está nos governos, nas leis e por todos os lados. Ao ignorarmos a violência, apenas compactuamos com aquela que é vigente. A questão “não é saber se aceita-se ou se recusa-se a violência, mas se a violência com qual se pactua é ‘progressiva’ e propende a suprimir-se ou se ela propende a perpetuar-se” e se essa violência é favor da reconciliação humana, da pluralidade, ou não (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 37). Diante desse cenário, só nos resta transformar nossa liberdade em “liberdade de compreender” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 17), uma atitude filosófica que “nos desperta para a importância do acontecimento e da ação” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 183).

Procurar o acordo conosco e com outrem, numa palavra a verdade, não somente na reflexão *a priori* e no pensamento solitário, mas ainda na experiência das situações concretas e no diálogo **com** outros vivos sem o qual a evidência interior não pode buscar o seu direito universal, esse método é todo o contrário do irracionalismo, visto que conserva como definitivos a nossa incoerência e o nosso desacordo com o outro e que ela [essa filosofia] nos supõe capazes de reduzi-los. [...] A dúvida e o desacordo são fatos, mas também essa estranha pretensão que temos todos de pensar verdadeiramente, o nosso poder de colocar-nos no outro para nos julgar [...]. **O mundo humano é um sistema aberto ou inacabado e a própria contingência fundamental que o ameaça de discordância o subtrai também à fatalidade da desordem e impede de desesperar**, com a condição somente de que nos lembremos de que os elementos são homens e que se mantenha e

³⁷ Tradução livre de: “Freedom exists in contact with the world, not outside it” (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 148)

multiplique as relações de homem a homem (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 182-183, destaques no original).

Nem toda violência é legítima e, certamente, nenhuma violência prática³⁸ – “angústia, sofrimento e morte” – é bela (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 37). Entretanto diferentemente de um posicionamento pacifista ou de uma filosofia que legitimaria tiranos, a filosofia política de Merleau-Ponty ajuda a compreender que ninguém nasce sozinho, tampouco os monstros, e que o mal, longe de ser uma construção sem significado, é algo vivido. Apenas no embate com o outro que nós, relutantes ou não, produzimos e encaramos nossos próprios abismos.

Na Flórida (EUA) do final do século XIX, nascia Carl von Cosel, conhecido como Carl Tanzler, um radiologista que ficou famoso por “relacionar-se” com o cadáver de uma mulher. De acordo com a historiadora Julie Peakman (2013), a necrofilia é antiga, com registros explícitos desde o Egito antigo, mas difícil de ser detectada. Uma das razões é que guardamos os corpos em lugares reservados, o que torna difícil o contato e o flagrante.

Apesar da necrofilia ser tratada diferentemente em cada época e em cada sociedade, ela costuma ser repudiada, principalmente aos olhos daqueles que têm no cadáver violado uma série de significações (religiosas, por exemplo) e possíveis afetos (família e amigos). Além disso, com o passar dos anos e cada vez mais, o cadáver foi sendo apreendido como algo sujo e insalubre, o que reforçava o tabu (PEAKMAN, 2013).

Esse contexto deixa o caso de Tanzler ainda mais curioso, pois foi quando a desenvolvimentista e puritana sociedade estadunidense simpatizou explicitamente com um necrófilo. Conforme a classificação do especialista forense Anil Aggrawal (2009), Tanzler poderia ser considerado (entre as dez classes sugeridas pelo autor) um necrófilo iniciado como necrófilo romântico.

³⁸ Palavra usada para concordar com Merleau-Ponty (1968) de que talvez existam exceções, como nas artes ou na literatura que, pelos aspectos imaginativos, criativos e estéticos, tornam a questão do belo muito mais complexa.

Pessoas enlutadas, que mumificariam uma parte do corpo de seus entes queridos recentemente falecidos e a manteriam com eles para obter um estímulo psicosexual. Não mostraria um interesse semelhante em qualquer outro cadáver, ou seja, o corpo de uma pessoa com quem não estavam romanticamente envolvidos na vida (AGGRAWAL, 2009, p. 319, tradução livre³⁹)

Em seu exercício profissional, Tanzler tratou uma jovem mulher de tuberculose até que ela não resistiu à doença. A essa altura, ele tinha se apaixonado pela paciente e, incapaz de lidar com sua perda, convenceu a família da jovem a colocar seu cadáver em um mausoléu feito por ele mesmo. Quando seguro, Tanzler exumou o cadáver e, por anos, foram feitos diversos reembalsamentos com conservantes e produtos químicos, tecidos, ceras, gessos e perfumes (para disfarçar os maus cheiros). Do corpo biológico, coberto com texturas sintéticas, restaram apenas os ossos e os fios cabelos (que Tanzler havia retirado e feito uma peruca). Fez de tudo para que sua vida com o cadáver fosse o mais normal possível (conversava, dava presentes e até inseriu um tubo no canal vaginal com o intuito de manter relações sexuais com aquela que, desde quando simulara o casamento, acreditava ser sua esposa). Quando descoberto, Tanzler esclareceu seus atos e, diferentemente do que poderíamos imaginar, foi amplamente acolhido (PEAKMAN, 2013).

Sua história de amor provocou uma onda de simpatia e cartas de apoio choviam sobre ele. Estranhos e amigos o visitavam na prisão, trazendo-lhe comida e presentes. Ele foi multado, mas solto, pois, após ser examinado por um psiquiatra por ordem do juiz, foi considerado são, apesar de sua obsessão (PEAKMAN, 2013, p. 267, tradução livre⁴⁰).

³⁹ Tradução livre de: *"Bereaved people, who would mummify a part of the body of their recently departed loved ones, and keep it with them in order to get a psychosexual stimulation. Would not show a similar interest in any other dead body, i.e. body of a person with whom they were not romantically involved in life"* (AGGRAWAL, 2009, p. 319).

⁴⁰ Tradução livre de: *"His love story provoked an outpouring of sympathy for him and letters of support poured in. Strangers as well as friends visited him in prison, bringing him food and gifts. He was fined but released, since, after being examined by a psychiatrist at the order of the judge, he was found to be sane despite his obsession"* (PEAKMAN, 2013, p. 267).

O caso de Tanzler pode não ser comparável ao de outros necrófilos, como do cavaleiro Gilles de Rais⁴¹, todavia, é próximo de nossa realidade e igualmente interessante para ratificar a cumplicidade que a sociedade consegue ter com alguns de seus monstros – e, sim, apesar de Tanzler ter sido absolvido por sua época (e seus atos terem cessado com o enterro do corpo de sua amada em local anônimo), ainda podemos falar em termos de monstruosidade, pois, segundo o antropólogo Jorge Leite Júnior (2007, n.p):

[...] cada monstro só pode nascer, crescer e gerar descendentes dentro de uma cultura que o alimente e sustente, seja com carinho e glória, seja com ódio e medo, mas sempre lhe dando atenção. [...] O termo monstro não possui uma origem muito clara. O que se sabe com certeza é que sua origem é latina, podendo vir tanto de *monstra* que significa “mostrar, apresentar”, quanto de *monstrum*, com significado de “aquele que revela, aquele que adverte”, ou mesmo de *monstrare* que possui a ideia de “ensinar um comportamento, prescrever a via a seguir”. O importante é que “monstro” é aquele que “mostra” algo: uma revelação divina, a ira de Deus, as infinitas e misteriosas possibilidades da natureza ou aquilo que o homem pode vir a ser. É, portanto, a manifestação de algo fora do comum ou esperado. Representa uma alteração maldita ou benfazeja das regras conhecidas. Mas não é apenas o terror que a figura monstruosa provoca. É também fascínio, encanto, dúvida, fonte de curiosidade e desejo.

A monstruosidade, antes associada a deformidades físicas curiosas, passou a ser entendida como encarnação demoníaca, maligna e destrutiva apenas na baixa Idade Média, com o domínio da ideologia cristã. No século XIX, a concepção de monstro se deslocou do corpo para se encontrar com a mente “anormal” (LEITE JR., 2007).

As deformidades que passam a impressionar o público agora vêm da mente grotesca: são os assassinos psicopatas, os masoquistas, os maníacos, e toda a enorme variedade de estranhezas psíquicas. [...] Da mesma forma, no campo

⁴¹ O cavaleiro Gilles de Rais, companheiro de batalha de Joana d'Arc, foi confessadamente estuprador e assassino de mais de 800 crianças. As investigações sobre a sua pessoa não se iniciaram logo que os rumores começaram, mas quando, com sua falência progressiva (de dinheiro e poder), surgiu um forte interesse em arrematar sua propriedade. Condenado à excomunhão e à morte, seu corpo passou apenas simbolicamente pelas chamas de uma fogueira, sendo devolvido incólume à sua família para um convencional enterro cristão (PEAKMAN, 2013).

dos estudos sobre sexualidade, aparecem os conceitos de “perversões” ou “perversidades” sexuais. [...] Assim, na virada do século XIX para o XX, [...] a psiquiatria, a psicologia e a psicanálise ganham relevância social graças ao seu próprio “circo dos horrores”. Enquanto os *freaks shows* apresentam seus anormais como a mulher barbada, o homem elefante, a família lobo ou o menino crocodilo, as ciências da psique constroem e apresentam tanto às conferências médicas quanto ao imaginário ocidental, a criança masturbadora, a mulher histérica, o homem neurótico, a família degenerada e, claro, os perversos sexuais (LEITE, JR., 2007, n.p).

Com rejeição, medo, fascínio e proclamação, falamos de Tanzler, Ed Gein e de outros tantos necrófilos, como o anatomista Robert Knox que, por três meses, expôs orgulhosamente e com deleite sexual o corpo nu de uma adolescente assassinada⁴². Os monstros têm o poder de nos passar mais de um ensinamento por vez, isso não é mentira, porém, o interessante nesses três casos é que eles mostram algo em comum: o uso e o abuso de corpos femininos após a morte vêm das mesmas tendências e estruturas que objetificam as mulheres em vida.

No consenso científico, a conduta necrófila é a realização de uma fantasia psicosssexual desviante, motivada por: associações entre prazer e violência, adquiridas em experiências pessoais passadas; imaturidade emocional e psicológica para enfrentar uma perda; dificuldade para atrair o sexo oposto e para lidar com rejeições; atração pela ideia de um sexo sem resistência e/ou a busca por uma sensação de poder; possessão ou vingança. Dos poucos casos conhecidos, aqueles com mulheres necrófilas são ainda mais raros do que com homens necrófilos (PEAKMAN, 2013; PETTIGREW, 2019).

A teoria apresentada por Peakman (2013) para justificar a disparidade é, contudo, insuficiente. Diz-se que as mulheres teriam dificuldade de execução do ato sexual, pois, para haver penetração, as necrófilas necessitam aproveitar o curto

⁴² Quando a anatomia, no início do século XIX, ganhou o gosto popular e a escassez de cadáveres gritava às portas das escolas de medicina, o cirurgião Robert Knox foi expulso da academia por ter aceitado, em cumplicidade, cadáveres de pessoas propositalmente assassinadas. De tudo que foi justificado pelo avanço da ciência, a mais chocante das ocasiões foi quando Knox guardou e conservou por três meses o corpo de uma adolescente assassinada, expondo-o nu para quem quisesse ver: “O fato de que ela era bonita e estava nua, sem dúvida, ajudou a aumentar o número de inscrições para as aulas de Knox” / “*The fact that she was both beautiful and naked no doubt helped swell the numbers signing up for Knox’s classes*” (PEAKMAN, 2013, p. 253, tradução livre).

período de enrijecimento do corpo (*rigor mortis*). O problema é que já se sabe que a penetração não é a única fonte de prazer de um necrófilo, podendo ser a apreciação visual, o tocar, o conviver amorosamente, o mutilar ou mesmo o masturbar-se na frente do cadáver (AGGRAWAL, 2009).

Seja como for, a necrofilia tem uma certa solidariedade com o masculino, em detrimento do feminino. Os homens também são responsáveis pela maioria dos casos de necrofilia associados a homicídios sexuais e, não surpreendentemente, as vítimas mulheres são predominantes (PETTIGREW, 2019; STEIN; SCHLESINGER; PINIZZOTTO, 2010). Quando a filha ou a esposa de um membro da elite do Egito antigo morria, a família guardava o cadáver até que o processo de decomposição se acentuasse, buscando evitar que os cadáveres fossem violados em seu destino. A necrofilia praticada por homens a cadáveres femininos era um perigo implícito (PEAKMAN, 2013).

Nós, modernos (e principalmente as mulheres), nos preocupamos mais com aquela necrofilia associada a homicídios sexuais. O receio, paradoxalmente acompanhado de certa curiosidade, é reforçado pela mídia através de casos famosos (e não tão antigos), como os de Ted Bundy (Theodore Robert Bundy, Vermont/EUA, 1946-1989), Ed Kemper (Edmund Emil Kemper III, Califórnia/EUA, 1948-...) ⁴³ ou do próprio Ed Gein. Isso não é reflexo de uma preocupação da indústria midiática que, a essa hora, sabe que esses casos não são tão comuns quanto eles gostariam que acreditássemos (embora recorrentes por toda a história). Seu estímulo é a audiência garantida por quem não resiste ao gozo de reviver seus monstros.

Até mesmo nos mitos, na literatura e nas artes visuais, as mulheres são as grandes preferidas pelo exotismo macabro relacionado à necrofilia – o que é

⁴³ Há gravações de entrevistas de ambos os *serial killers*, filmes sobre as suas histórias e, frequentemente, eles são citados ou reencenados em séries e filmes policiais, de suspense ou de horror. Duas produções interessantes para entender um pouco desse uso de imagem são: 1) A minissérie documental “Conversando com um *serial killer*: Ted Bundy”, dirigida por Joe Berlinger e lançada em 2019, que utilizou como referência as entrevistas que Bundy concedeu ao jornalista Stephen Michaud; 2) A série de suspense “*Mindhunter*”, criada por Joe Penhall e lançada em 2017, que traz, a partir do segundo episódio, Ed Kemper como um de seus personagens, oscilando propositalmente entre realidade e ficção.

inversamente proporcional à quantidade de autoras para essas produções. São séculos de obras retratando o cadáver de belas mulheres com apelo ou violação sexual explícita; desde a conhecida Ophelia ([201-?]) feita por John Everett Millais em 1851 (aproximadamente) e os primeiros modelos anatomicos do escultor italiano Clemente Susini (1754–1814) retomados por Peakman (2013) ou, para citar algo mais recente, o curta de horror “*Aftermath*” (1994). Quando não, mulheres atraentes se entregam a cadáveres hediondos como no filme “*NEKRomantik*” (1987), dirigido e produzido por Jörg Buttgereit.



Imagem 11 – “*Anatomical Venus*” de Clemente Susini, final do século XVIII

Fonte: Peakman (2013, p. 258).

As referências e os caminhos de uma obra de arte são oblíquos, o que a permite trabalhar a violência de diversas maneiras, com intencionalidades diferentes: “Toda obra digna deste nome retira-se do mundo, reflete-se em si mesma, e no entanto, mesmo estando voltada sobre si mesma, como que mostra um mundo, faz ver de um modo novo nosso universo cotidiano” (HAAR, 2007, p. 6). Por isso, a obra de arte é também um tipo de conhecimento sobre o humano e o mundo.

O fato de, na arte e no imaginário sobre a necrofilia, se perpetuar a tendência de dominação do masculino sobre o feminino e de objetificação das mulheres evidencia uma certa continuidade lógica e comportamental – apesar da criatividade artística e apesar da mediação concreta entre homens e mulheres ser uma possibilidade (se as relações entre homens e mulheres fossem sempre objetificadas, falar de alteridade nem mesmo seria possível). A filósofa Angela Ales Bello (2000, p. 18), ao relembrar algumas contribuições de Edith Stein, reforçou que:

“A espécie varonil e feminina manifesta-se nos indivíduos de modo diferente. Antes de mais nada, eles são realizações mais ou menos perfeitas da espécie; pois, eles exprimem com mais força os traços de um ou da outra. O homem e a mulher têm os mesmos traços humanos fundamentais na sua essência, e alguns destes traços predominam não só nos sexos, mas também nos indivíduos deste ou daquele sexo”, e a conclusão é de grande interesse: “Por isso algumas mulheres podem apresentar uma forte aproximação à espécie varonil e vice-versa”.

A própria distinção moderna entre homens e mulheres (cisgêneros ou transgêneros) só é possível se considerarmos essas tendências e traços. Eles não são imutáveis, já que se constroem na alteridade, e nem seriam puramente biológicos, pois atravessam questões sociais, culturais, de identidade e espaciais. Além disso, essas tendências e traços têm força no comportamento, mas se manifestam fenomenicamente, sendo imprescindível um olhar atento também às experiências mais particulares.

A existência de mulheres necrófilas e de vítimas homens não anula o fato do comportamento em questão se associar mais facilmente ao masculino, visto que parte com maior intensidade de homens, “realizações mais ou menos perfeitas” da espécie varonil de que falava Edith Stein (apud ALES BELLO, 2000). Além do mais, se a espécie varonil compõe todos os corpos e é múltipla em suas manifestações, não é surpreendente quando mulheres apresentam comportamentos masculinos.

O caso de Ed Gein é, sem dúvidas, complexo. Várias vezes ele demonstrou ter uma certa disforia de gênero (desconforto com o gênero que lhe foi atribuído ao

nascer), mas sua feminilidade sempre lhe foi podada (GOLLMAR, 1990). De qualquer forma, se tanto homens quanto mulheres podem apresentar comportamentos masculinos, nada impede que uma mulher (cisgênera ou transgênera) tenha um jeito depreciativo de tratar o feminino, a si mesma ou a outras mulheres.

A necrófila praticada por Ed Gein não se encaixa facilmente nas classificações de Aggrawal (2008), o que tem a ver com a sua própria inventabilidade artística. Afinal, ele buscou alcançar sua satisfação de uma forma bem particular, com vestes de pele humana/feminina que ele pressionava contra o seu corpo ou, ainda, com objetos com peles e ossos que enfeitavam a sua casa e lhe agradavam o olhar. Essa criação intencional não havia em Tazler, por exemplo, já que este queria apenas preservar o corpo que conhecera.

Mesmo com suas particularidades, não dá para tratar a obra de Ed Gein como se ela não marcasse um modo cultural e simbólico de lidar com o feminino e com as mulheres. É improvável que sejamos bem-sucedidos se carregarmos o peso do mundo nas costas ou, em alternativa, vivermos sem considerar o nosso papel em nossas próprias feridas. As ações institucionais baseadas no ressentimento e na vingança, desde a tortura policial até a perversidade manicomial – sobre corpos que não são menos humanos do que os nossos e que, porventura, também sofreram ou foram amados –, jamais trouxeram vislumbres de mudança desse comportamento que já causou dor a tantas mulheres; nunca deram nada além de um prazer selvagem que atinge até os maiores legisladores do certo e do errado.

A arte é um sentir de pouca escolha e poderosa pelo seu poder de expressão e de mudança. Até mesmo a má arte, a antiga arte monstruosa que não se aprende nos livros de estética e de história da arte, nos coloca em perspectiva com a diferença e a semelhança e expõe a história dos vencedores e dos opressores em paralelo à história dos vencidos e dos oprimidos. Há algo nela, não puramente estético, que a relega a um submundo e essa falta de reflexão (ou ocultamento) pode estar relacionada ao fato de que, diante dessas obras, somos capazes de vermos a nós

mesmos como uma Górgona. Petrificarmo-nos de horror e medo diante do que essas imagens revelam de nós, humanos, e esse é um desfecho difícil, porque todos estamos sempre nos cegando diante da nossa própria Górgona.

EPÍLOGO

Uma arte feita com peles e ossos de corpos mortos – desenterrados ou assassinados – não age exatamente no mesmo curso daquelas, como as literaturas medievais ou os filmes de horror, que trabalham mais diretamente com a morte apenas no campo do simbólico. Tampouco uma arte dessa natureza poderia ser colocada em pé de igualdade (em questão de intencionalidade) com uma taxidermia qualquer (tradicional ou artística), que utiliza despojos (relativamente frescos) de animais não-humanos (MARBURY, 2014).

Quadros de tatuagens extraídas direto da pele morta, como as feitas pelos estadunidenses Michael Sherwood e Kyle Sherwood (pai e filho), teriam alguma confinidade com as obras de Ed Gein apenas se a prática não tivesse o consentimento dos entes mais próximos e/ou provas de que essa era a vontade do falecido. Seja com uma cara moderna (como nesse caso) ou mais antiga (como no Egito antigo), o embalsamamento e a tanatopraxia existem como formas de respeito (sacro ou não) aos mortos e também “como um lembrete de que a vida continua após a morte, embora os que ficaram nunca esquecerão as pessoas que perderam” (MURPHY, 2019, n.p). Sendo assim, a arte de Ed Gein tem algo que garante a ela uma diferença significativa dessas outras: a violência.

A prática das cabeças encolhidas dependia de cenários de guerra, porém, ela tinha um significado espiritual e cultural compartilhado, que não partia da anulação do inimigo, mas da crença de que o artefato valorizaria e ajudaria efetivamente os guerreiros que tinham lutado pela sua comunidade. Ao mesmo tempo, os protegeriam de uma possível vingança por parte dos mortos (GARCÍA, 2016). Como concluiu Eduardo Viveiros de Castro (2010) em sua exposição no programa “Café Filosófico”, há nesse medo dos mortos/inimigos, que se propaga por algumas culturas, uma sabedoria latente de que a vida dos sobreviventes deve seguir, apesar da falta ou dos danos que a morte deixa para trás.

O que se faz depois que alguém morre? Como isso muda quem somos? Os ritos após a morte, com toda a sua diversidade, são indispensáveis por causa disso: existem aqueles primeiros momentos, de lamentação ou de homenagem festiva, e também aqueles momentos de encerramento ou de recomeço que colocam um ponto provisório na história para se possa pensar no futuro. A exumação de cadáveres é um tema delicado exatamente porque prejudica o próprio andar desse ciclo.

Em “Humanismo e Terror: Ensaio sobre o Problema Comunista”, Meleau-Ponty (1968) lembra que devemos sempre questionar a violência estabelecida e também entender as diferenças entre os tipos de violência. Por isso, é relevante ressaltar que as cabeças encolhidas, em sua essência, não apresentavam uma violência motivada pela anulação do outro. Elas eram importantes, justamente, porque o inimigo era reconhecido; diferentemente dos muitos livros que foram encapados com pele humana (*anthropodermic bibliopegy*) desde o século XVI, normalmente com peles de indigentes, criminosos e toda sorte de grupos marginalizados. Dois exemplos são emblemáticos: 1) O livro, hoje na biblioteca da Universidade de Harvard (EUA), feito pelo médico Ludovic Boulard no século XIX, com a pele de uma de suas pacientes psiquiátricas cujo corpo morto (“causas naturais”) não fora reclamado. Não existindo alguém que se preocupasse com ela, o médico não encontrou nenhum problema em usar sua pele para estampar um livro cujo tema, a alma humana, combinaria tanto (MULLEN, 2014; NAMBU DIRI; NAMBU DIRI, 2014); 2) O *photo album*, hoje no Museu Memorial de Auschwitz (Alemanha), feito por Ilse Koch com pele dos judeus que ela e seu marido exterminaram durante a Segunda Guerra Mundial (FIORATTI, 2020). Antes mesmo da descoberta desse livro, Koch já era conhecida por ter feito abajures, luvas e outros objetos com pele humana (JACOBSON, 2010).

A morte chega para todos, todavia, os seus processos, anteriores e posteriores, podem revelar uma série de desigualdades, como lembrou a escritora e agente funerária Caitlin Doughty (2020). Nos livros encapados com pele, há, além das desigualdades explícitas, uma objetificação do outro que trabalha por sua

anulação – o que é diferente de Ed Gein que, apesar da objetificação dos corpos femininos, sua criação era como um meio difuso de alcançar um outro (a mãe que quem perdera, o feminino que lhe foi podado).

A arte macabra é diversa, com aproximações e distanciamentos, sendo que o elo comum entre as obras supracitadas, a própria morte, se apresenta com maior ou menor grau de imaginação, literalidade, afetividade ou consciência ética. A princípio, não há moralidade definida para a arte macabra seguir – e, se depender dos artistas, nunca haverá. De certa maneira, isso é algo bom, porque foi “arrebentando a ‘pele das coisas’” que os artistas sempre nos fizeram ver tanto do mundo (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 45), com obras que mudaram o curso da história e marcaram a humanidade.

Como todo conhecimento, contudo, a arte tem sua potência ampliada se for refletida – não racionalizada, mas realmente refletida⁴⁴, desde o momento em que ela nos arremata até os pensamentos que engendra, em um movimento único que acolhe as dúvidas interiores a esse encontro e cria com ele (MERLEAU-PONTY, 2014). É com esse “ser ‘vertical’, aquele que está em pé diante de meu corpo em pé” que “conhecemos uma dimensão em que também as ideias obtêm sua verdadeira solidez” (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 20).

Tomados por forças maiores do que eles mesmos, sob o que podemos chamar de inspiração, “um fenômeno que a que assistem e que neles surge de forma manifesta” (HAAR, 2007, p. 108), os artistas delineiam os caminhos de suas criações, enquanto nós, pegos como que de surpresa, somos levados pelo seu sentir transversal. É tarefa árdua mantermo-nos abertos à arte, que tem essa capacidade de

⁴⁴ A diferença entre reflexões metafísicas ou intelectualistas para reflexões a partir da carnalidade é que essas últimas só são possíveis de serem concebidas na “condição diacrítica da posição do corpo no mundo” que se “liga ao tema do circuito que se forma entre o corpo, outrem e as coisas” (VERISSIMO, 2013, p. 599), recusando, justamente, a ideia de que somos um eu absoluto, uma consciência fechada em si. Dessa mesma forma, a reflexão pela carnalidade também amplia a razão, em comparação à racionalidade científica naturalista, porque ao mesmo tempo que não se limita ao empírico, não se permite ser uma “perspectiva impessoal que se revela na abordagem científica do corpo, da percepção, da memória, que os reduz a uma soma de fatos ou de eventos naturais a partir da pretensão de determinar o ser das coisas” (VERISSIMO, 2013, p. 600).

nos subtrair o controle, e, ao mesmo tempo, ficarmos atentos ao que se segue após cada uma de nossas descobertas.

Ed Gein nos deixou com aquele tato de carne ferida, com uma arte que se desloca do posto de redentora para algo que abre e expõe a nossa carnalidade. Ed Gein não foi Michelangelo. Com muito menos sucesso e conhecimento técnico, ele pode até ter vislumbrado, de longe, um Caravaggio, “o cristão devoto e criminoso, que entende a redenção pelo sangue porque vivenciou seu derramamento” (SCHAMA, 2010, p. 13). Para nós, entretanto, fica a sensação de que não é apenas a violência da morte fictícia que nos delicia – como os leitores da idade média poderiam admitir (SCHIMITT, 2015) –, mas também a violência concreta, sem a qual nem mesmo a violência fictícia seria possível.

Qualificamos a arte e as obras como boas, más, belas ou mediócras. Sendo uma atividade essencialmente humana, a arte é nosso retrato às avessas. Homens monstruosos (como estupradores ou assediadores) podem fazer obras à sua semelhança ou podem fazer verdadeiras obras-primas, belas, empáticas e surpreendentemente sentimentais. Questionamos, como fez a escritora norte-americana Claire Dederer, “*What Do We Do with the Art of Monstrous Men?*” (DEDERER, 2017, n.p), ou seja, “o que fazemos com a arte dos homens monstruosos?”. O que fazemos com a má arte?

O mal, o desumano, sempre compôs a totalidade e a complexidade do que é humano. Existe, aqui, algo oculto que nos fascina, como se a má arte fosse capaz de alcançar a nossa zona abissal, aquilo que pouco conhecemos de nós e que tememos conhecer. A ferida causada por obras hemorrágicas, de consciências hemorrágicas, nos deixa com o desejo de fugir (de quem?... não sabemos muito bem). Seja como for, isso assusta. Sentimos nossa integridade em risco, mesmo que logo compreendamos que é impossível pegar da vida apenas o que se quer – um oposto perece sem o outro. A vida precisa da finitude, ela precisa de encerramentos para continuar sendo vida, assim como a pele e o osso precisam um do outro. Quando o foco do nosso olhar é a pele,

[...] fundo de circulação do sangue e dos humores, assim como superfície de deposição das vibrações da vida, as questões suscitadas, a lição de “anatomia em vida” ministrada são da ordem de uma curiosidade da desilusão: por um lado, ela instaura a realidade no saber de substratos, no que “vai por baixo”; por outro, ela fundamenta uma verdadeira arqueologia dos sentimentos que se alimenta do superficial, do que “vai por cima” (FONTES FILHO, 2012, p. 10).

Entre essa nossa face da diferença e do conhecimento do mundo, a pele, e o nosso lembrete de igualdade, que são os ossos, tem essa estrutura de mediação, sensível e material, que é a própria sustentação de nosso ser: a carne. É nela que se instala essa ferida que mistura nossas concepções e que, algum dia, também sucumbirá ou será outra coisa. “Que seja no momento certo”, desejamos.

REFERÊNCIAS

- A MORTE como ritual | Eduardo Viveiros de Castro. **Café Filosófico CPFL**. Direção: Marta Maia e Sérgio Zeigler. Produção: Daniela Ortolani Pagotto. CPFL Cultura, 2010. Youtube (46m52s), son., color. Disponível em: <https://cutt.ly/6gdKe3n>. Acesso em: set. 2020.
- ABREU, Caio Fernando. **Contos Completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- AFTERMATH. Direção: Nacho Cerdà. Produção: Nacho Cerdà. Waken Prods, 1994. DVD (31m52s), son., color.
- AGRAWAL, Anil. A new classification of necrophilia. **Journal of Forensic and Legal Medicine**, n. 16, p. 316-320, 2009.
- ALES BELLO, Angela. Introdução. In: ALES BELLO, Angela. **A fenomenologia do ser humano**. Bauru: EdUSC, 2000. p. 07-32.
- ARANHA, Carmen. Paul Cézanne abriu caminhos para a arte do século 20. **Jornal da USP**, 2016. Cultura. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/paul-cezanne-abriu-caminhos-para-a-arte-do-seculo-20/>. Acesso em: abr. 2020.
- ARENA, Kayla. Sure is! One of the first peices [mensagem pessoal]. **Facebook**: kaylaarenafx. Mensagem recebida por stephaniearesmaldonado em mai. 2020.
- ARENA, Kayla. This is my first Ed Gein chair which is still reaching millions of people to this day. Defiantly my most well known piece. This chair is sold, and loved to this day. 2016. **Facebook**: kaylaarenafx. Disponível em: <https://cutt.ly/EyQtvS4>. Acesso em: mai. 2020.
- BARROS, Helem. Olho Clínico – Rubor Facial. **UFPR TV**, 2015. Disponível em: <http://www.tv.ufpr.br/portal/edicao/olho-clinico-080615/>. Acesso em: mai. 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. Uma carniça. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. E-book.
- BERNARD, Emile. Paul Cézanne. **ARS**, ano 7, n. 14, p. 16-29, 2009.
- BRANDÃO, Verônica Guimarães. O monstro, o cinema e o medo ao estranho. **Revista Universitária do Audiovisual**, v. 12, n. 48, p. 116-126, 2012.

BUKOWSKI, Charles. **Numa fria**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

BURKE, Edmund. Sobre o sublime. In: BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993. p. 48.

CASOY, Ilana. **Serial killer**: louco ou cruel? São Paulo: WVC, 2002.

CHAVEZ-BUSH, Leigh. The Macabre Art of Baking ‘People Pot Pies’: Crafting skin and flesh from the sweet and tasty. **Atlas Obscura**, 2018. Disponível em: <https://www.atlasobscura.com/articles/pies-that-look-like-people>. Acesso em: ago. 2020.

CAMPOS, Álvaro de. **A Passagem das Horas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

CÉZANNE: o fundador da arte moderna. **Jornal Brasileiro de Patologia e Medicina Laboratorial**, v. 46, n. 4, capa, 2010.

CONVERSANDO COM um serial killer: Ted Bundy. Direção: Joe Berlinger. Produção: Sara Enright. Distribuidora Netflix Studios. RadicalMedia e Third Eye Motion Picture Company, 2019. Netflix (4h55m48s), son., color.

DA ROCHA, Aline Afonso Silva. O Uso Medicinal do Pó de Múmia na França de Luís XIV. In: PEREIRA, Ronaldo Guilherme Gurgel; MIRANDA, Catarina Bernardes Neves (Orgs.). **ÆGYPTOLOGUS**: Cadernos de Divulgação Científica. Lisboa: [s.n.], 2018. v. 2. p. 33-38.

CONSOLIM, Marcia. Émile Durkheim e Gabriel Tarde: aspectos teóricos de um debate histórico (1893-1904). **História: Questões & Debates**, n. 53, p. 39-65, 2010.

DAMASCENO, Renan. Conheça a tanatopraxia, técnica de preparar cadáveres para velórios e enterros. **Estado de Minas Gerais**, 2017. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/05/29/interna_gerais,872448/conheca-a-tanatopraxia-tecnica-de-preparar-cadaveres-para-velorios.shtml. Acesso em: mai. 2020.

DE OLIVEIRA, Luiz Fernando Cappa; EDWARDS, Howell; FROST, Ray; KLOPROGGE, Theo; MIDDLETON, Paul. Caput mortuum: spectroscopic and structural studies of an ancient pigment. **Analyst**, v. 127, n. 4, p. 536-541, 2002.

DEL GUERCIO, Antonio. **Teodoro Géricault**. Buenos Aires: Codex, 1964.

DEDERER, Clair. What Do We Do with the Art of Monstrous Men? **The Paris Review**, 2017. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/20/art-monstrous-men/>. Acesso em: ago. 2019.

DEVOS, Danny. Ed Gein Gloves. **Performan**, [201-]. Works. Disponível em: <https://www.performan.org/works/ed-gein-gloves/>. Acesso em: ago. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A dúvida (a sapiência) do pintor. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012. p. 19-30.

PICTOGRAMA [OLHO]. **PNGWing**, [201-?]. Disponível em: <https://www.pngwing.com/pt/free-png-maamc>. Acesso em: nov. 2020.

DOUGHTY, Caitlin. Why Are Black & White Funeral Homes STILL Separate? **Youtube**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W4-0iAzFIcI>. Acesso em: out. 2020.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ED BOOK Teaser. Direção: Christopher Sun. Slaughter FX, 2015. Youtube (3m07s), son., color. Disponível em: <https://cutt.ly/Kynyi5Q>. Acesso em: mai. 2020.

ED GEIN: A história de um dos mais famosos e crueis Serial Killer's do mundo. **Curiosidade Subjetiva**, 2013a. Disponível em: <https://cutt.ly/2ym6jUx>. Acesso em: abr. 2020.

ED GEIN Chair. **Getty Images**, [201-?]. Fotos. Disponível em: <https://cutt.ly/vphsCtq>. Acesso em: mai. 2020.

ED GEIN Chair. **Slaughter FX**, 2013b. Ed Gein Props/Furniture / Ed Gein inspired art. Disponível em: <https://cutt.ly/Oym8n6v>. Acesso em: mai. 2020.

EPISÓDIO 2 (Temporada 1, Episódio 2). **Mindhunter**. Direção: Joe Penhall. Produção: Jim Davidson e Mark Winemaker. Distribuidora Netflix Studios. Denver and Delilah Productions, 2017. Netflix (36m14s), son., color.

FIORATTI, Carolina. Álbum da Alemanha nazista foi feito com pele de vítimas do holocausto. **Superinteressante**, 2020. História. Disponível em: <https://cutt.ly/9gezo3p>. Acesso em: set. 2020.

FLORENCIO, Sergio. Fiesta. In: FLORENCIO, Sergio. **Os mexicanos**. São Paulo: Contexto, 2014. E-book.

FONTES FILHO, Osvaldo. Prefácio à edição brasileira. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012. p. 9-18.

FRUGOLI, Ricardo; REJOWSKI, Mirian; COBUCCI, Leila. Dia dos mortos no México: comemoração, comensalidade e espetacularização. In: FÓRUM INTERNACIONAL DE TURISMO DO IGUAÇU, 10., 2016, Foz do Iguaçu. **Anais...** Foz do Iguaçu: [s.n.], 2016, n.p.

GALLI, Lorena Bogner. Sinais abióticos: putrefação, autólise, maceração, fauna cadavérica, mumificação e saponificação. **Revista Jus Navigandi**, 2014. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/33919>. Acesso em: mai. 2020.

GARCIA, Afrânio. Tipos de discurso. **SOLETRAS**, ano 3, n. 5-6, p. 186-190, 2003.

GOLLMAR, Robert Howard. **Edward Gein**: America's most bizarre murderer. New York: Pinnacle Books, 1990.

GOENDER, Miriam Elza. Serial killer: o novo herói da pós-modernidade. **Estudos de Psicanálise**, n. 34, 2010, p. 117-122.

HAAR, Michel. **A obra de arte**: ensaios sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

HASTA LOS huesos. Direção: René Castillo. Produção: Alejandra Guevara e René Castillo. Calavera Films, 2002. Youtube (12m01s), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Jaox1nnMc0>. Acesso em: abr. 2020.

HOME. **Slaughter FX**, 2017. Disponível em: <https://www.slaughterfx.com.au>. Acesso em: mai. 2020.

HOPKINS, Peter. Mulheres, homens, posicionalidades e emoções: fazendo geografias feministas da religião. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JR.,

Alidades Baptista (Orgs.). **Geografias feministas e das sexualidades**: encontros e diferenças. Ponta Grossa: Todapalavra, 2016. p. 109-130.

JACOBSON, Mark. One. In: JACOBSON, Mark. **The Lampshade**: A Holocaust Detective Story from Buchenwald to New Orleans. New York: Simon & Schuster, 2010. E-book.

JULCA, Pedro Ruiz. Tanatopraxia y tanatoestética. Todo un arte de conservar y embellecer al cadáver. **Morfolia**, v. 8, n. 2, p. 6-11, 2016.

KELLER, Robert. **Unhinged**: The Shocking True Story of Ed Gein, The Butcher of Plainfield. [s.l.]: [s.n.], 2017.

KNORR, Eliane. A ameaça do canibalismo. **Verve**, v. 15, p. 273-290, 2009.

KRISTENSEN, Tore; MICHELSEN, Anders; WIEGAND, Frauke. Introduction. Reconfiguring Visual Studies and Visual Competencies: Observations and Propositions. In: KRISTENSEN, Tore; MICHELSEN, Anders; WIEGAND, Frauke (Eds.). **Transvisuality**: The Cultural Dimension of Visuality. Liverpool: Liverpool University Press, 2013. v. 1. p. 1-24.

LABRODE, Rebecca Taylor. Etiology of the Psychopathic Serial Killer: Na Analysis of Antisocial Personality Disorder, Psychopathy, and Serial Killer Personality and Crime Scene Characteristics. **Brief Treatment and Crisis Intervention**, v. 7, n. 2, p. 151-160, 2007.

LEITE JR., Jorge. O que é um monstro? **ComCiência**, 2007. Disponível em: <http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=340>. Acesso em: ago. 2020.

LIVROS (Temporada 1, Episódio 14a). **Teen Titans Go!**. Direção: Peter Rida Michail. Produção: Aaron Horvath e Michael Jelenic. Warner Bros, 2014. Netflix (10m50s), son., color.

MAGALHÃES, Fábio. Vídeos e Processos. **Fábio Magalhães**, [201-]. Disponível em: <http://fabiomagalhaes.com.br/videosprocesso/>. Acesso em: out. 2020.

MANZI FILHO, Ronaldo. O que seria o amor na fenomenologia de Merleau-Ponty? **Revista Reflexões**, ano 3, n. 4, p. 1-13, 2014.

MARANDOLA JR., Eduardo. Morte e vida do lugar: experiência política da paisagem. **Pensando**, v. 8, n. 16, p. 33-50, 2017.

MARBURY, Robert. **Taxidermy art**: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and how to Do it Yourself. New York: Artisan, 2014

MARLAN, Stanton. The absolute that is not absolute: an alchemical reflection on the caput mortuum, the dark other of logical light. **International Journal of Jungian Studies**, p. 1-14, 2016.

MARTINEZ, João Marcos. Os Objetos feitos pelo Serial Killer Ed Gein. **Medo B**, 2018. Disponível em: <http://www.medob.com.br/2018/04/os-objetos-feitos-pelo-serial-killer-ed.html>. Acesso em: mai. 2020.

MATOS, Daniel Ivori de. Serial Killers e imaginários sociais: uma crescente filmografia. **Revista de História da UEG**, v. 2, n. 1, p. 59-82, 2013.

MCCOUAT, Philip. The life and death of mummy brown. **Journal of Art in Society**, 2019. Disponível em: <http://www.artinsociety.com/the-life-and-death-of-mummy-brown.html>. Acesso em: mai. 2020.

MCMAHON, Jack. Not So Black and White: Media Coverage of the Ed Gein Homicides [Research Seminar]. **MINDS@UW**, 2014. MINDS@UW Eau Claire. UWEC Department of History. History B.A. Theses. Disponível em: <https://cutt.ly/vgo0qOx>. Acesso em: ago. 2019.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. Prólogo – Todas as festas de amanhã: 1965-1968. In: MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. Porto Alegre: L&PM, 2009. v. 1. p. 13-41.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A união da alma e do corpo em Malebranche, Biran e Bergson**: notas tomadas no curso de Maurice Merleau-Ponty na Escola Normal Superior (1947-1948); recolhidas e redigidas por Jean Deprun. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **As aventuras da Dialética**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Humanismo e Terror**: Ensaio sobre o Problema Comunista. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sense and Non-Sense**. Evanston: Northwestern University Press, 1991a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991b.
- MICHELSSEN, Anders. Fleshy creativity: matterings beyond the determinate body. In: International Seminar on Literature Studies: matterings beyond the determinate body, 15., 2019. **Anais...** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e Edições Loyola, 2020.
- MOREIRA NETO, Henrique Fernandes. Geografias do fim da vida: fenomenologia do ser-geográfico na enunciação da morte. 2018. 108 f. **Dissertação** (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- MULLEN, Jethro. Reader warning: Harvard experts say book is bound with human skin. **CNN**, 2014. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2014/06/05/us/harvard-book-human-skin/index.html>. Acesso em: set. 2020.
- MURPHY, Jessica. Por que decidi emoldurar pele tatuada de meu marido após sua morte. **BBC**, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48181418>. Acesso em: set. 2020.
- NAMBUDIRI, Navya; NAMBUDIRI, Vinod Easwaran. Anthropodermic bibliopegy: Lessons from a different sort of dermatologic text. **Journal of the American Academy of Dermatology**, v. 70, n. 5, p. 8171, 2014.
- NEKROMANTIK. Direção: Jörg Buttgereit. Produção: Jörg Buttgereit. Produção Independente, 1987. DVD/BD (1h11m9s), son., color.
- NIITTYNEN, Miranda. Animal Magic: Sculpting Queer Encounters through Rogue Taxidermy Art. **Gender Forum**, n. 55, p. 14-38, 2015.

- NISHITANI, Keiji. *La religión y la nada*. Madrid: Siruela, 1999.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, gestos e expressão: notas sobre uma ontologia sensível em Merleau-Ponty. **Pro-Posições**, v. 21, n. 2, p. 87-100, 2010.
- OLIVEIRA, Wanderley. As cores e as palavras: Orientações do pensamento de Merleau-Ponty. **Princípios**, v. 19, n. 31, p. 65-78, 2012.
- OPHELIA. **Google Arts & Culture**, [201-?]. Disponível em: <https://cutt.ly/Ij0mRl7>. Acesso em: nov. 2020.
- PAJUELO, Patricia Alonso. La exposición de restos humanos en museos: el caso de las tsantsas (cabezas reducidas). In: GARCÍA, Francisco Gil; PAJUELO, Patricia Alonso (Coords.). **Anales Del Museo Nacional De Antropología**. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, v. 18. p. 109-141.
- PEAKMAN, Julie. Loving the Dead. In: PEAKMAN, Julie. **The Pleasure's All Mine: A History of Perverse Sex**. London: Reaktion Books, 2013. p. 239-270.
- PETTIGREW, Mark. Serial killing and homosexual necrophilia, an exploration. **The Journal of Forensic Psychiatry & Psychology**, v. 30, p. 409-418, 2019.
- PHILIPPOV, Karen. A Balsa da Medusa de Théodore Géricault: Uma questão de método, uma encruzilhada de interpretações. In: Encontro de História da Arte, 8., 2012. **Anais...** Campinas: [s.n.], 2012, p. 296-304.
- SALINGER, Jerome David. **O apanhador no campo de centeio**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2016.
- SAN JUAN, Rose Marie. The Turn of the Skull: Andreas Vesalius and the Early Modern Memento Mori. **Art History**, v. 35, n. 5, p. 958-975, 2012.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Ciência e senso comum. In: SANTOS, Boaventura de Souza. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989. p. 31-46.
- SANTOS, Carolina Junqueira dos. O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. 288 f. **Tese** (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

- SARTRE, Jean-Paul. A Existência do Outro. In: SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 289-384.
- SCHÄFFER, Benno; PESCHEL, Oliver. The Differential Diagnosis of Light-Red Livor Mortis. **Deutsches Ärzteblatt International**, v. 115, n. 35-36, p. 585, 2018.
- SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHECHTER, Harold. **Deviant**: The Shocking True Story of Ed Gein, the Original Psycho. New York: Pocket Books, 1989.
- SCHMITT, Juliana. O imaginário do cadáver em decomposição: das Danças Macabras ao roman-charogne. **Ilha do Desterro**, v. 68, n. 3, p. 83-97, 2015.
- SCHMITT, Juliana. O estudo das Danças Macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. **Revista ARA**, n. 3, p. 233-253, 2017.
- SILVA, Alessandro. Leonardo da Vinci, o desbravador do corpo humano. **Jornal da Unicamp**, n. 568, 2013.
- SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da. **A carnalidade da reflexão: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2009.
- SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JR., Alidades Baptista. Sobre as desobediências epistemológicas e o testamento intelectual de Milton Santos. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JR., Alidades Baptista (Orgs.). **Geografias feministas e das sexualidades**: encontros e diferenças. Ponta Grossa: Todapalavra, 2016. p. 109-130.
- SILVA, Rosemeri Maurici da; MACHADO, Carlos Alexandre. Avaliação semiológica da palidez: concordância entre observadores e comparação com níveis séricos de hemoglobina. **Revista Brasileira de Hematologia e Hemoterapia**, v. 32, n. 6, p. 444-448, 2010.
- SLAUGHTER. **Cambridge Dictionary**, 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/slaughter>. Acesso em: abr. 2020.
- STEIN, Michelle; SCHLESINGER, Louis; PINIZZOTTO, Anthony. Necrophilia and Sexual Homicide. **Journal of Forensic Sciences**, v. 55, n. 2, p. 443-446, 2010.
- SUN, Christopher. **ED**. [s.l.]: Slaughter FX, 2015.

TASSINARI, Alberto. Posfácio. Quatro esboços de leitura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 153-174.

THE SEVERED Heads. **Nacional Museum**, [201-?]. Disponível em: <https://cutt.ly/Rpi2QGq>. Acesso em: mai. 2020.

VAYSSE, Jocelyne. Coração Estrangeiro em Corpo de Acolhimento. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 39-48.

UCHOA, Pablo. A mórbida coleção de cabeças humanas que museu no Reino Unido decidiu deixar de exibir. **BBC**, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54259767>. Acesso em: nov. 2020.

VERISSIMO, Danilo Saretta. Considerações sobre corporeidade e percepção no último Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, v. 18, n. 4, p. 599-607, 2013.

VOGT, Jonas. Hermann Nitsch. **Vice**, 2010. Tecnologia. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/pgedmv/hermann-nitsch-v2n10>. Acesso em: out. 2020.

WEGIEL, Barbara; OTTERBEIN, Leo. Go green: the anti-inflammatory effects of biliverdin reductase. **Frontiers in pharmacology**, v. 3, art. 47, p. 1-8, 2012.

WELLS, Thereza. Introduction. In: RICHTER, Irma (Org.). **Leonardo da Vinci Notebooks**. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. xiii-xxxiii.