



Notas sobre a abjeção: por uma estética da diferença

Matheus Araujo dos Santos¹

Resumo: Neste texto, propomos, através da obra do escultor Ron Mueck e do filme *Freaks*, uma discussão sobre as possibilidades de uma estética da diferença apoiada no conceito de abjeção. A partir das discussões de Julia Kristeva e Judith Butler, propomos a saída de um entendimento da abjeção enquanto improdutiva para, através da sua politização, vislumbrarmos possibilidades de existências marginalizadas como locais de potência criativa

palavras-chave: abjeção; estética; diferença

O Gigante-sem-nome e outros Outros

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated.

Julia Kristeva, 1982

Um homem nu e de dimensões gigantescas senta-se com ar pensativo, apoiando a cabeça em uma das mãos enquanto dirige seu olhar fixo ao vazio. Uma mulher deitada encara aterrorizada o filho que acaba de nascer e repousa sobre o seu ventre; os dois ainda estão ligados pelo cordão umbilical. Um homem morto queda estendido no chão.

O trabalho do escultor australiano Ron Mueck impressiona pelo grau de realismo alcançado. Mas não apenas por isso. Há, em sua obra, um quê de sentimentos partidos, solidão, abandono e

¹ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-Pós/UFRJ) e integrante do grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade da Universidade Federal da Bahia (CuS/UFBA)

rejeição que toma o espectador de forma contundente. Um certo horror que, como argumentamos no decorrer deste texto, pode ser associado àquilo que expelimos, expulsamos de nós mesmos na tentativa ilusória de nos mantermos puros, um “Eu” sólido, livre da ameaça do Outro. O que nos remete ao conceito de *abjeção*.

Em 1993, o Whitney Museum, de Nova Iorque, exibiu uma mostra intitulada *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. Nela, artistas como Kiki Smith, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Paul McCarthy, dentre outros, apresentaram trabalhos que dialogavam com estéticas repulsivas e que colocavam em jogo questões ligadas ao corpo, ao desejo e à sexualidade. A exposição, que divulgou notavelmente o conceito de abjeção e sua associação com as artes, foi inspirada pelo trabalho de Julia Kristeva, filósofa e psicanalista búlgaro-francesa que dedicou o seu famoso ensaio, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* (1980), à discussão sobre o tema, associando-o à literatura, mais precisamente, a alguns textos bíblicos e à obra do romancista Louis-Ferdinand Céline.

Segundo a autora, o abjeto não seria sujeito, impossível sê-lo. Tampouco seria objeto:

O abjeto tem apenas uma qualidade do objeto - a de ser oposto ao Eu. Se o objeto, através de sua oposição, coloca-me dentro da frágil textura de um desejo por significado que, de fato, faz-me infinitamente homólogo a ele, o que é *abjeto*, ao contrário, o objeto alijado, é radicalmente excluídos e me lança ao lugar em que o significado entra em colapso. (KRISTEVA, 1982, p.1)²

Assim, o abjeto estaria num limbo. Seria aquilo que não poderia pertencer a nenhum lugar, dejetos cuja possibilidade de “ser” é rigorosamente negada. Enquanto o sujeito é movido por desejos, entendidos pela autora na acepção da psicanálise tradicional, como falta, com o abjeto as coisas não se dariam do mesmo modo pois, segundo ela, “existem vidas que não são sustentadas pelo desejo, uma vez que o desejo é sempre por objetos. Tais vidas são baseadas na exclusão” (*ibid.* p.6).

Com a marca da exclusão, o abjeto não se perguntaria quem ele é, mas a sua maior inquietação seria saber para onde ir, numa constante tentativa de fuga de locais que nunca poderão lhe pertencer (para onde vão os dejetos, os excluídos?). O lugar da abjeção, de acordo com Kristeva (*ibid.* p.8), “nunca é apenas *um*, nem *homogêneo*, nem *totalizável*, mas essencialmente divisível, dobrável e catastrófico”. Localizações fluídas e eternamente em questão, que demarcam fronteiras e criam abismos sempre em movimento, gerando incertezas constantes e ameaçando a solidez dos que não se permitem devir-outro. Para o abjeto a des/reterritorialização é condição de existência.

Assim parecem se sentir muitos dos personagens criados por Mueck, que os captura em um instante preciso de angústia e despertamento. O homem gigante (*Untitled*, 2000) parece

2 Esta e todas as traduções seguintes são nossas.

impotente, e o contraste entre ele, que sentado mede mais de dois metros de altura, e as dimensões mínimas dos visitantes dos museus, torna-se contraditório: não deveria o gigante se impor? O que o torna oprimido apesar do seu tamanho? Quem o faz abjeto?

A transformação da diferença em monstruosidade, conceito com o qual o abjeto parece estar sempre em diálogo, é uma antiga estratégia de subjugação de sujeitos e mesmo de populações inteiras. E a imagem do gigante, usada para este fim, também não é nova. Como nos lembra Jeffrey Jerome Cohen, em uma de suas sete teses sobre a cultura dos monstros,

o processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar. A distorção mais famosa ocorre na Bíblia, onde os habitantes aborígenes de Canaã, a fim de justificar a colonização hebraica da Terra Prometida, são imaginados como gigantes ameaçadores (Números, 13). Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica o seu deslocamento ou extermínio [...] (COHEN, 2000, p.33)

Aqui, acreditamos ter chegado às duas “opções” dadas ao monstruoso e ao abjeto. A primeira delas seria, como apontamos anteriormente, a de fuga: “este aqui não é o seu lugar e aquele outro também não, não... não... não...”. O abjeto vê-se impelido, geralmente pela violência, a pôr-se em movimento constante: é preciso camuflar-se, procurar sempre novos esconderijos. Mas para onde ir o gigante-sem-nome? Onde escondê-lo?

Se o abjeto é relegado ao reino da não-identidade e do não-representável (e, aqui, o fato da obra de Mueck não ter um título parece-nos mais que simples ironia), uma reflexão por vias psicanalíticas parece, ao menos de início, ser interessante para discutirmos a sua condição permanente de reparação. De acordo com Kristeva (1982, p.12), o abjeto seria o “objeto”, ou melhor, o “pseudo-objeto” de uma repressão primária, definida pela autora como “a habilidade do ser falante, sempre assombrado pelo Outro, de dividir, rejeitar, repetir”. Assim, de acordo com ela, todos os sentimentos e atos de abjeção que lidamos no decorrer de nossas vidas são, no fim das contas, um retorno a um trauma inicial: o da separação do corpo materno, entendido por Kristeva como um corpo pré-linguístico; o corpo feminino como marco de exclusão privilegiado dentre tantos outros.

A mãe encara aterrorizada o filho que acaba de nascer e repousa sobre seu corpo (*Mother and Child*, 2002). O Outro que, apesar de expulso de mim, não me permite uma total separação. “O monstro é uma incorporação do Fora, do Além – de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes ou distintos, mas que se originam no Dentro” (COHEN, 2000, p.32).

A outra “opção” dada ao monstruoso-abjeto, numa perspectiva kristeviana, não deve ser entendida como tal, assemelhando-se muito mais a uma imposição do que a uma escolha: Se não a fuga, a morte.

A primeira obra de Mueck a chamar a atenção de críticos trata-se de uma reprodução fiel do

cadáver do seu pai em escala um tanto reduzida (*Dead Dad*, 1996-1997). Este é o único trabalho onde o autor usa fios do próprio cabelo na sua feitura, misturando o seu corpo, vivo, ao do seu pai, morto. De acordo com Georges Bataille (1987, p.55), “como sucessor do homem vivo, o cadáver não significa mais nada: igualmente, nada de tangível nos dá objetivamente a náusea, nosso sentimento é de um vazio que experimentamos na falta”. Kristeva (1982, p.3), seguindo Bataille, complementa o seu pensamento, tornando o corpo sem vida um grande abjeto que põe o sujeito constantemente em questão: “cadáveres me mostram o que eu permanentemente coloco de lado para poder viver”.

Mas, se o cadáver já tem o seu destino traçado, outros seres abjetos, ainda em vida, continuam sendo cotidianamente violentados e estigmatizados, expelidos da sociedade, não-inteligíveis e privados de *status* ontológico: *corpos que não importam*.

Gooble-gobble: One of us!

...até que grau de deformação permaneceremos ainda homens?
José Gil, 2000

Sobre um fundo negro, um letreiro branco anuncia: “Antes de procedermos à exibição da próxima atração, altamente incomum, algumas palavras devem ser ditas sobre o seu surpreendente conteúdo”. O filme *Freaks* (Tod Browning, 1932) dirige-se ao espectador de forma a alertá-lo sobre o que este verá nas próximas cenas. No entanto, não se trata de um alerta sensacionalista, como que para prepará-lo para o terror das imagens de aberrações, como sugere o título do filme. O que lemos trata-se, na verdade, de um manifesto a favor da diferença.

Ao contar uma breve história de como alguns sujeitos são marginalizados pela sociedade dos “normais”, o texto inicial de *Freaks* carrega uma posição clara em relação ao processo de abjeção, narrando as alternativas de vida desses sujeitos, que se resumem a mortes cruéis, mendicância e exibições em circos, lembrando o espectador de todas as injustiças que os transformam em corpos monstruosos e abjetos, ainda que eles, como outras pessoas, tenham ideias e sentimentos.

Em resumo, o filme conta a história de uma companhia circense na qual os *freaks* sofrem constantes humilhações por parte de alguns colegas de trabalho que se consideram “normais”: Os *pinheads* são enxotados de um lado a outro, dentro e fora do circo. A mulher que é metade homem (ou seria o contrário?) é agredida/o com um soco no rosto por um dos vilões, que incomoda-se com o seu olhar. Hans, protagonista da história, sofre continuamente a ridicularização dos colegas por conta da sua baixa estatura, tentando, a todo momento, afirmar-se como um “homem”, com seus mesmos desejos e atitudes.

Assim, mesmo estando noivo de Frieda, pequena como ele, Hans se apaixona por Cleopatra, trapezista que, ao perceber o seu fascínio, usa a sedução para conseguir empréstimos e jóias do pequeno apaixonado, chegando a tramar sua morte ao descobrir que este é herdeiro de uma generosa fortuna, envenenando, aos poucos, aquele com quem acabara de se casar.

Em determinado momento, Madame Tetrallini, uma das donas do circo, brinca com alguns dos *freaks*, a maioria deles crianças, à beira de um lago. Um dos empregados de Monsieur Dubois, dono do lugar, se encaminha ao local com a finalidade de mostrar ao seu patrão as “aberrações” que lá estão, no intuito de expulsá-las da propriedade. É quando diz: “A princípio, não pude acreditar nos meus próprios olhos: Um monte de coisas horríveis, distorcidas, rastejando, lamuriando...”. E continua, dando seu parecer: “Deveria existir uma lei na França para exterminar coisas como estas quando nascessem... ou trancafiá-las!”.

Aqui nos perguntamos: o que faz o empregado de Monsieur Dubois colocar-se em posição de não apenas julgar, mas proferir sentenças de morte e encarceramento às crianças que estão a brincar? Que espécie de horror acomete tais sujeitos? De que ameaças são capazes os abjetos, os monstros?

Segundo José Gil (2000, p.176), em texto intitulado *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*, o “nascimento do monstruoso mostraria como, potencialmente, a humanidade do homem configurada no corpo normal, contem o germe de sua inumanidade”. Deste modo, o que apavora o empregado de Monsieur Dubois não é a falta de “humanidade” do Outro, mas é o seu próprio *status* de humano que, diante dos *freaks*, se vê ameaçado. Assim, de acordo com ele, é preferível que tais sujeitos sejam mortos ou condenados à eterna exclusão, não podendo jamais estar diante dos seus olhos, desafiando a sua integridade humana e dialogando com o monstro que ele, o empregado, pode vir a ser. Ainda nas palavras de José Gil, estes seres que não são dignos de existência nos provocam horror, pois há

qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – [que] nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondido, mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde (GIL, 2000, p.176-177).

Ao ouvir de Madame Tetrallini que aquelas são as crianças que trabalham em seu circo, Monsieur Dubois pede desculpas pelo ocorrido, permitindo que eles continuem a desfrutar do local. Embora não tenha decidido expulsá-los, é apenas quando localiza exatamente a esfera de pertencimento daquelas pessoas que ele toma tal decisão. Como nos letreiros iniciais, mais uma vez

está claro o lugar aos quais é permitida a existência de tais sujeitos: “Ah, vocês são circenses... Eu entendo”, diz Monsieur Dubois, tolerante.

Um ponto importante deve ser salientado: o fato de que, ainda nos anos 30, o diretor Tod Browning tenha optado por utilizar atores realmente encarados como “anormais”, ao invés de apelar para efeitos especiais e técnicas avançadas de maquiagem como é comum no cinema, seja em filmes da mesma década, como *O Corcunda de Notre Dame* (The Hunchback of Notre Dame, William Dieterle, 1939) ou, mais recentemente, *O Homem Elefante* (The Elephant Man, David Lynch, 1980). Lembremos, também, que na tragédia grega, por exemplo, homens atuavam como mulheres, a quem o acesso ao palco era negado e, até bem pouco tempo atrás, era extremamente comum vermos brancos com a face pintada em papéis de negros, sujeitos-abjetos não dignos de auto-representação, o que torna a atitude de Browning e dos produtores do filme, além de corajosa, política.

Ao trazer tais sujeitos à visibilidade em um filme hoje considerado clássico, e por isso visto e revisto a todo momento, opera-se, através das imagens de *Freaks*, o que Judith Butler (1993, p.133) chama de *cinematic performativity*. O conceito de performatividade, em Butler, procura explicar o modo como sujeitos tornam-se inteligíveis, tomam corpo, se materializam. Em sua definição do conceito, a autora escreve:

[...] a performatividade não pode ser entendida fora do processo de iterabilidade, uma repetição de normas forçada e regularizada. E esta repetição não é realizada por um sujeito; esta repetição é o que possibilita a existência de um sujeito e constitui a sua condição temporal. Esta iterabilidade implica que “performance” não é um “ato” ou evento singular, mas uma produção ritualizada, um ritual reiterado sob e através da força, sob e através da proibição e do tabu, com a ameaça do ostracismo e mesmo da morte controlando e constringendo a forma da produção, mas não, insisto, determinando-a antecipadamente. (BUTLER, 1993, p.95)

É importante darmos atenção ao fato de que a autora insiste que apesar das ameaças que constringem sujeitos a determinada performatividade hegemônica, elas não podem assegurar nenhum resultado pré-determinado. Deste modo, há sempre resistência. E é esta mesma que é posta em jogo em *Freaks*: outros modos de vida que o processo de abjeção exclui socialmente, ou que causa horror se, por ruptura imprevista ou uso sensacionalista, alcança visibilidade.

No documentário *Examined Life* (Astra Taylor, 2008) alguns filósofos são convidados a andar pelas ruas de Nova Iorque enquanto discutem a aplicabilidade de suas teorias no mundo contemporâneo. Em determinado momento, Butler passeia pela cidade acompanhada por Sunaura Taylor, ativista *handiqueer* que, em sua cadeira de rodas, discute com Butler a sua condição social. Taylor afirma que ela pode ir a um café e mover o copo usando apenas a sua boca, no entanto, por

conta do entendimento estandardizado dos movimentos humanos, tal atitude causa um certo desconforto nas outras pessoas. Em suas palavras: “ quando eu faço coisa com partes do corpo que não são necessariamente as coisas que assumimos como sendo sua função, isto parece ser muito difícil para as pessoas lidarem”.

Em *Freaks*, o “Homem-lagarta”, também conhecido como “*The Living Torso*”, conversa com um amigo enquanto, usando apenas a boca, enrola um cigarro, acende-o e põe-se a fumar. A “Mulher-sem-braços” senta-se à mesa de jantar, movendo habilidosamente copos e talheres usando somente os seus pés. Violet, uma das irmãs siamesas, beija o seu futuro marido e percebemos, pela expressão de satisfação de sua irmã, que esta também pode sentir o seu prazer.

Se, como afirma Taylor, a possibilidade de utilização do corpo de formas não permitidas socialmente causa assombro e constrangimento, em *Freaks* tais ações se dão em meio a situações banais, permitindo ao espectador vislumbrar outros modos de vida e fazendo ver a suas próprias limitações, causadas pelas territorializações estanques dos seus corpos “normais”.

Ao contrário da afirmação de Kristeva (1982, p.6) de que as vidas dos abjetos não são sustentadas pelo desejo, estando marcadas apenas pela exclusão, a proposta de Butler (1993, p.21) é exatamente a de um “um esforço para reescrever a história do termo e forçá-lo a uma significação em demanda”, politizando a abjeção através da exaltação de seu lugar enquanto potência criativa, ao invés da reduzi-lo à infrutífera posição de mera vítima improdutivo. Neste sentido, a aceção do desejo negativo, entendido enquanto falta, dá lugar a um desejo criador e produtivo, como pensado por filósofos a exemplo de Deleuze e Guatarri (2010), e os personagens de *Freaks*, ao expandirem os limites impostos às práticas corporais, parecem reforçar tal entendimento do desejo positivo e produtor.

Após o casamento de Hans e Cleopatra, os amigos do casal, em sua maioria os rejeitados *freaks*, sentam-se numa longa mesa. Ela bebe muito e gargalha, dirigindo-se a Hans de forma bastante pejorativa; ele parece incomodado com a atitude da sua esposa. Em uma das cenas mais emblemáticas do filme, um dos amigos do noivo enche uma grande taça de bebida e proclama: “Atenção, atenção! Nós vamos torná-la uma de nós!”, diz em relação à aceitação de Cleo pelo grupo. Todos, então, iniciam o coro enquanto, com os talheres, golpeiam a mesa repetindo: “Nós a aceitamos! Nós a aceitamos! Gooble, gobble! Gooble, gobble! Uma de nós! Uma de nós!”.

Enquanto todos compartilham a taça, Cleopatra levanta e, chegada a sua vez de beber o que simbolizaria a sua inserção no grupo, é tomada por um acesso de fúria, colocando em risco os seus planos em relação à fortuna de Hans ao, violentamente, gritar em direção a todos: “Seus imundos! Repugnantes! Aberrações! Aberrações! Aberrações! Saiam daqui!”

Uma vez que já discutimos aqui os motivos que levam sujeitos a condenar aqueles que denominam “anormais”, cremos que a cena aponta para outras questões, neste momento, mais profícuas. Ainda nos letreiros iniciais, somos informados dos códigos de ética dos *freaks* que, devido às insalubres condições de vida as quais são submetidos, se aliam estrategicamente, considerando que “a dor de um é a dor de todos; a alegria de um é a alegria de todos”. No entanto, percebemos, no filme, que tal aliança não se forma a partir de identidades fixas, de modo que não vemos a divisão do grupo de acordo com suas especificidades corporais: *pinheads* de um lado, pequenos de outro etc. Os *freaks* são mais do que estas categorias e, assim, podem fazer parte do grupo, inclusive, aqueles considerados “normais”, como o palhaço que sempre os acompanha e, caso aceitasse, também o faria Cleopatra.

Se muitos movimentos políticos das minorias tornadas abjetas apostam na coalizão a partir de identidades essenciais, a crítica de Butler, que vale também para a posição de Kristeva e o seu entendimento do corpo materno como marco de exclusão privilegiado, direciona-se exatamente para o fato de que tal privilégio da diferença sexual (e este é apenas um exemplo),

implica não somente que a diferença sexual deve ser entendida como mais fundamental que outras formas de diferenças, mas que outras formas de diferenças são *derivadas* da diferença sexual. Esta visão também presume que a diferença sexual constitui uma esfera autônoma de relações ou disjunções, e não pode ser entendida como articulada através ou *como* outros vetores de poder implies not only that sexual difference should be understood as more fundamental (BUTLER, 1993, p.167).

O que vemos em *Freaks* é o abrir mão da essência em proveito de um maior número de excluídos. Certamente há identificação, mas esta não é imutável, e sim estratégica. Tem lugar, no filme, o que Beatriz Preciado chama de coalizão das *multidões queer*, a multidão de “anormais” que se unem por afeto, sendo a tomada de voz de tais sujeitos, segundo a autora, “um advento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação dos corpos. (PRECIADO, 2011, p.17). Assim, *Freaks* contribui para pensarmos não apenas outros modos de vida, como também outras estratégias políticas que nos permitam pensar a diferença em toda sua pluralidade, dando vazão às potências criativas da existência dos que, hoje, são considerados abjetos.

Por uma estética da diferença

Por muito tempo, o pensamento estético esteve interessado exclusivamente em relações de harmonia, simetria e beleza. O conceito de *kalokagathia*, na cultura grega, designava aquilo que era

belo e, por isso, virtuoso. A associação imediata entre o que é “bom” e o que pode ser definido como “belo” revela a tendência seguida pela estética ocidental de valorização de ideais de regularidade. Como comenta Mario Perniola (2002, p.31), para a existência de tal pensamento estético era fundamental, em princípio, “la prefiguración de un fin del conflicto, de una paz venidera, en la que el dolor y la lucha sean, si no definitivamente suprimidos, al menos temporalmente suspendidos”.

Mas como pensar esteticamente o abjeto – o Outro entendido aqui não como o outro dialético, apoiado na contradição ou extrema oposição, mas como Outro plural – sem que nos desloquemos de tais interesses ou, ao menos, questionemos parâmetros como beleza e harmonia? Se o pensamento da diferença, que tem como arautos filósofos como Nietzsche, Guatarri, Deleuze, Derrida, dentre outros, rechaça a identidade aristotélica e a dialética hegeliana, como pôr tais questões em jogo através da interferência em determinado regime estético?

Perniola (*ibid*, p.41) parece nos dar pistas sobre como fazê-lo ao aproximar-se do conceito de *psicose*. Segundo o autor, “es característico de la psicosis la identificación con el mundo exterior: estoy fascinado por la exterioridad. Me convierto en lo que veo, siento, toco: de este modo, por así decir, la superficie de mi corpo se identifica con la superficie del mundo exterior”. É a característica da não-identidade, somada à possibilidade constante de devir-outro, que faz com que a psicose possa nos ajudar a pensar uma estética da diferença.

Ao discutir a aproximação das artes com o *real*, Perniola identifica, no início dos anos 90, o fenômeno contemporâneo de produção de obras que buscam uma “experiência sem mediação”, na qual as duas esferas – a da arte e a da realidade - se confundem, não interessando mais a sua oposição. Tais obras, nomeadas pelo autor como pertencentes a um *realismo psicótico*, se aproximariam do pensamento da diferença uma vez que, assim como este, se inspirariam

en este tipo de sensibilidad que mantiene relaciones de parentesco con los estados psicopatológicos y los éxtasis místicos, con las toxicomanias y las perversiones, con los *handicaps* y las minusvalías, con los “primitivos” y las “otras” culturas. En definitiva, se trata de un sentir que no tiene nada que ver con aquellas exigencias de perfección y de conciliación que caracterizan el pensamiento estético moderno. (*ibid*, 2002, p.32)

São estas qualidades que cremos ter evidenciado ao usarmos como exemplo as obras de Ron Mueck, a qual, ao inserir-se numa estética hiperrealista, põe o espectador em contanto direto com o real, fazendo com que o abjeto, o Outro, a diferença, passe por este, podendo provocar, como acreditamos, agenciamentos políticos que operem a favor de uma dissolução do “eu” e do “outro” entendidos como oposições imutáveis e em eterno conflito.

No entanto, Perniola mostra-se um tanto reticente quanto a real potência de uma estética do abjeto em relação a uma estética da diferença. Segundo o autor, a “poética do abjeto” correria o risco de trazer à tona, justamente, aquilo que evita o pensamento da diferença: “¡Si el ser humano sólo es una inmundicia, quiere decir que lo único esplendente el lo trascendente!”.

Acreditamos que a ressalva de Perniola só faz sentido se apoiada no conceito de abjeto a partir da perspectiva de Kristeva, a quem, de fato, o autor se refere (*ibid*, p.43). No entanto, como discutimos neste texto, a abertura do conceito, em busca de um entendimento que não o reduza a “una manifestación de absoluta hostilidad respecto al mundo y al corpo humano, considerado como males”, como afirma o autor (*ibid*, p.44), mostra-se de grande importância para que, a partir do seu deslocamento e politização, pensemos, como em *Freaks*, em outros usos dos locais do horror.

Bibliografia

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.

COHEN, Jeffrey Jerome. A Cultura dos Monstros: Sete Teses In: SILVA, Tomáz Tadeu da (org.). *Pedagogias do Monstro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

GIL, José. Metafenomenologia da Monstruosidade: O Devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogias do Monstro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

PERNIOLA, Mario. *El Arte y Su Sombra*. Madrid: Cátedra, 2002.

PRECIADO, Beatriz. Multidões Queer: Notas Para Uma Política dos Anormais. In: *Revista Estudos Feministas* 19(1), p.11-20. Florianópolis, 2011.