

## EN/CARNAÇÕES TERRENAS E PO/ÉTICAS SECRECIONAIS

*Earthly in/carnations and po/ethics of secretion*

*En/carnaciones térreas y po/éticas secrecionales*

Ileana Diéguez<sup>1</sup>

Tradução: Felipe Polydoro<sup>2</sup> e João Vitor Leal<sup>3</sup>

DOI: [doi.org/10.31501/esf.v1i33.15961](https://doi.org/10.31501/esf.v1i33.15961)

**Resumo:** O presente artigo analisa práticas artísticas que recorrem ao sangue e a resíduos corporais como forma de denúncia da violência no México e na América Latina. A partir de referências teóricas como Benjamin, Kristeva, Didi-Huberman e Artaud e de obras de artistas como Ana Mendieta, Rosemberg Sandoval, Rosa María Robles e Teresa Margolles, refletimos sobre como a arte pode transformar vestígios abjetos em gestos de memória, resistência e religação comunitária. O texto articula estética e política para pensar o sangue como presença espectral e sintoma da violência contemporânea.

**Palavras-chave:** Poéticas secrecionais. Violência. Abjeto. Memória. Performance.

**Abstract:** This article examines artistic practices that use blood and bodily residues as a means of denouncing violence in Mexico and Latin America. Drawing on theoretical references such as Benjamin, Kristeva, Didi-Huberman, and Artaud, and considering works by artists including Ana Mendieta, Rosemberg Sandoval, Rosa María Robles, and Teresa Margolles, we reflect on how art can transform abject traces into gestures of memory, resistance, and communal re-connection. The text intertwines aesthetics and politics to conceive blood as both a spectral presence and a symptom of contemporary violence.

**Keywords:** Poetics of secretion. Violence. Abject. Memory. Performance.

**Resumen:** El presente artículo analiza prácticas artísticas que recurren a la sangre y a residuos corporales como forma de denuncia de la violencia en México y en América Latina. A partir de referencias teóricas como Benjamin, Kristeva, Didi-Huberman y Artaud, y de obras de artistas como Ana Mendieta, Rosemberg Sandoval, Rosa María Robles y Teresa Margolles, reflexionamos sobre cómo el arte puede transformar vestigios abyectos en gestos de memoria, resistencia y religación comunitaria. El texto articula estética y política para pensar la sangre como presencia espectral y síntoma de la violencia contemporánea.

**Palabras-clave:** Poéticas secrecionales. Violencia. Abyecto. Memoria. Performance.

<sup>1</sup> Doutora; Universidad Autónoma Metropolitana de México, Cidade do México, CDMX, México. [luainsular55@gmail.com](mailto:luainsular55@gmail.com) | <https://orcid.org/0000-0002-7890-2958>

<sup>2</sup> Doutor, Universidade de Brasília, Brasília (DF), Brasil. [felipepolydoro@gmail.com](mailto:felipepolydoro@gmail.com) | <https://orcid.org/0000-0003-4909-2498>

<sup>3</sup> Doutor; Instituto Federal de Brasília, Brasília, DF, Brasil. [joao.leal@ifb.edu.br](mailto:joao.leal@ifb.edu.br) | <https://orcid.org/0000-0003-0897-577X>

Artigo submetido em: 08/2025. Aprovado em: 08/2025

Esferas, ano 15, vol. 02, nº 33, maio/agosto de 2025 | ISSN 2446-6190

Revista Esferas tem seu conteúdo sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



## Dossiê Cultura Visual e Violências

Para pintar um homem ferido, ou a própria ferida, pegue cinábrio puro; aplique-o como cor de fundo onde quiser que haja sangue. Apanhe um pouco de laca fina, bem temperada, como te ensinei; e marque as sombras sobre esse sangue, desenhando gotas, incisões ou as formas que deseje.  
Cennino Cennini

Começo com uma pergunta que emerge da impossibilidade de separar nosso pensamento e nossa escrita das condições em que se produzem. Quero dizer, das circunstâncias precisas que moldam os temas e problemas que decidimos abordar. Que vínculos aproximam o trabalho de pesquisa da própria ideia de escavação? Fiz essas perguntas a mim mesma por viver em um país onde se escava a terra para buscar corpos e vidas. E me pergunto sobre como dar lugar a essas buscas desde os espaços do pensamento e da investigação artística ou acadêmica. Rosenberg Sandoval, por exemplo, considera que “a arte é uma escavação da realidade” (2015, p. 202). Em diferentes circunstâncias, interessa-me o possível entrelaçamento entre criação, pesquisa e escavação.

Essa é uma trama que já foi abordada por filósofos e artistas. Walter Benjamin fez uma contundente analogia entre pesquisa e escavação, entre terra e memória como territórios de vida (2011, p. 128). Assim, cavar a terra e desenterrar são modos de lembrar revolvendo camadas de nossa circunstância vital. Escava-se para encontrar objetos, vestígios das condições de vida, para arrancar imagens do tempo. No México, escavar é desenterrar. E é também exumar para poder encontrar. Mas nem sempre se encontra o que se busca. Escavar nem sempre é desenterrar ou encontrar. É difícil imaginar a possibilidade de uma vida espalhada nos cenários das buscas.

## Dossiê Cultura Visual e Violências

O aparecimento público de restos mortais em povoados e cidades do México e a irrupção dos exércitos — estatais e paramilitares — na vida cotidiana foram os sinais irrefutáveis de uma situação profundamente inquietante que havia começado a se manifestar desde os últimos meses de 2006. Nessas circunstâncias, emergiu em 2011 o *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, que reuniu familiares e cidadãos em geral cansados da violência desenfreada e da impunidade. Em sete de agosto do mesmo ano, realizou-se a *Primera Jornada de Arte y Cultura del Movimiento por la Paz* (Gargallo, 2014, p. 55). Surgiram iniciativas e coletivos que foram tomando os espaços públicos para visibilizar as perdas, constituindo-se, mais do que em espaços de lamentação, em gestos de indignação e em ações de luta e resistência em prol da memória e da justiça. Uma dessas iniciativas foi a ação “*Paremos las balas, pintemos las fuentes*”, que convidava a tingir de vermelho as fontes da Cidade do México. Com tinta vegetal, foram pintadas de vermelho algumas fontes localizadas na Avenida Álvaro Obregón, na esplanada de Bellas Artes e na Avenida Reforma. Essa ação marcou o início do coletivo *Fuentes Rojas*, conformado por ativistas e artistas visuais (Gargallo, 2014, p. 60).

O Fuentes Rojas depois lançaria uma convocatória para bordar lenços de maneira coletiva em espaços públicos. “Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo”<sup>4</sup>, como foi nomeada a iniciativa, constituiu-se como um “memorial cidadão” (Olalde, 2019, p. 16). Bordaram-se com fio vermelho os nomes das pessoas assassinadas pela violência desencadeada pela suposta declaração de guerra ao narcotráfico lançada pelo Estado mexicano. Os coletivos de familiares, que desde aqueles anos já buscavam seus entes queridos, também bordaram publicamente e incluíram o fio verde de esperança que até hoje continua sendo utilizado para bordar os nomes das pessoas desaparecidas.

---

<sup>4</sup> Em português: “Bordando pela paz e a memória. Uma vítima, um lenço” (NT).

## Dossiê Cultura Visual e Violências

A cor vermelha com que se tingiram as fontes do México e com a qual continuam sendo bordados os nomes das pessoas assassinadas é uma mímese do sangue derramado em um país que, em pouco mais de quinze anos, perdeu mais de duzentas mil pessoas, sem contar os mais de cento e onze mil desaparecidos. A mímese do sangue pode ser entendida como a mímese dos corpos que nos faltam: uma encarnação vermelha e espectral da ausência. Interessa-me propor a emergência do sangue como mímese da perda de corpos e vidas, mas também como impregnação espectral da ausência por meio de ações artísticas realizadas no México no contexto de violência crescente que seguimos vivendo. A presença do sangue comprometeu estratégias metafóricas ancoradas em figuras de semelhança com as cenas da vida cotidiana. E comprometeu ainda o próprio sangue como fluxo abjeto, invocando estratégias metonímicas que encarnam poéticas secrecionais<sup>5</sup>. Para além dos cenários da arte, busco também pensar o que se pinta, o que se perturba nos cenários abjetos tingidos pela catástrofe dos corpos desencarnados.

### Cantutas de vermelho cinábrio

Na história da pintura, a aproximação mimética do sangue como manifestação de vida tem sido pensada a partir da técnica do encarnado. Encarnar, no vocabulário técnico da pintura, é colorir de modo semelhante à carne, que é também semelhante ao sangue. Georges Didi-Huberman afirmou que “um fantasma de sangue reticular percorre (...) toda a história da pintura” (2007, p. 12). Com isso, assinala o encarnado da pintura como um fantasma (2007, p. 29). O encarnado é “a voz da carne”,

---

<sup>5</sup> Abordei essa questão em textos anteriores. Veja a seção “Poéticas secrecionais” (no livro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*), onde refleti sobre a dimensão abjeta na obra do performer colombiano Rosenberg Sandoval, que retomo mais adiante.

Diéguez, I. En/carnações terrenas e po/éticas secrecionais

Esferas, ano 15, vol. 02, nº 33, maio/agosto de 2025 | ISSN 2446-6190

## Dossiê Cultura Visual e Violências

segundo Fulvio Pellegrino em seu tratado *Del significato de colori*, de 1535. “É uma coloração mediante a qual a pintura pôde se imaginar como corpo e como sujeito” (*apud* por Didi-Huberman, 2007, p. 31). Mediante o efeito do encarnado, a pintura imagina um corpo. Nas antigas receitas de Cennino Cennini — *O Livro da Arte*, escrito no final do século XIV —, obtinha-se o encarnado para pintar figuras em muros e trabalhá-las em afrescos misturando e moendo um tipo de vermelho chamado “sinopia” com o “branco de São João” (Cennini, 1988, p. 67).

Segundo Cennini, o cinábrio “é a melhor cor para imitar o sangue” e, quanto mais aplicado, maior profundidade daria à superfície das carnes, imitando à perfeição a pele esfolada, ou “encarnada no sentido de uma intromissão na carne interna” (1988, p. 28). Partindo das elaborações teóricas desenvolvidas por Didi-Huberman — que retomou autores que escreveram entre os séculos XIV e XVI, desejo abordar o vínculo imaginário entre en/carnar e sangrar por meio do efeito do vermelho cinábrio. Mediante esse efeito, pretende-se assinalar um indício de corpo, um indício de vida na pintura: “É uma coloração graças à qual se imagina a pintura como se pudesse ser afetada” (Didi-Huberman, 2007, p. 30). Em um contexto de violência excessiva produzida pelos necropoderes e pelas necropolíticas, imagino uma recorrência metafórica: como se a arte recorresse ao vermelho cinábrio para figurar a perda da vida. Já não para vestir os corpos da pintura por meio do encarnado feito com o vermelho cinábrio. Mas sim para manchar/sinalizar espaços em que se espalharam e desapareceram restos e fluxos corporais.

Cantuta é o nome de uma flor originária dos Andes. Conhecida como a flor sagrada dos Incas, é a flor nacional do Peru. A crença de que o conteúdo de água da flor pode servir para acalmar a sede dos defuntos determinou seu uso em alguns ritos fúnebres. É utilizada para realizar oferendas aos Apus,

## Dossiê Cultura Visual e Violências

ou os montes sagrados. A cantuta é também conhecida como “sangue de Cristo”, segundo aponta Gustavo Buntinx (2010, p. 54), por florescer durante o período da Páscoa da Ressurreição.

No momento mais crítico da chamada guerra suja no Peru<sup>6</sup>, o artista visual Ricardo Wiese fez uma intervenção com vermelho cinábrio em um dos morros de Cieneguilla, distrito da província de Lima, a 28 quilômetros da cidade de mesmo nome, capital do país. Poucos dias após a promulgação da Lei de Anistia, em junho de 1995, que isentava os militares de quaisquer acusações, Wiese realizou uma oferenda de cantutas pintadas com vermelho cinábrio na encosta do morro. Nesse local, foram atirados os corpos de nove estudantes e um professor da Universidade Nacional de Educação Enrique Guzmán y Valle, conhecida como La Cantuta, alusão às flores que abundam ali. Eles foram sequestrados e assassinados na noite de 18 de julho de 1992 por um comando do Grupo Colina<sup>7</sup>, que ocultou os restos das vítimas em uma fossa clandestina. Esse acontecimento ficou conhecido como o Massacre de La Cantuta.

Utilizando moldes de papelão e dez quilos de areia misturados com vermelho cinábrio puro, Wiese “semeou” dez cantutas artificiais no local onde haviam sido encontradas as fossas<sup>8</sup>. Dispostas em diferentes direções, as silhuetas das flores alegorizavam as tumbas. A intervenção insistia na

---

<sup>6</sup> Como já mencionamos em textos anteriores, trata-se do período marcado pelo confronto entre o Exército, suas forças paramilitares e os grupos guerrilheiros e armados que atuavam no Peru desde 1980. Como resultado desses quase vinte anos de violência, a sociedade civil foi a mais afetada. De acordo com o relatório da Comisión de la Verdad y Reconciliación, divulgado em agosto de 2003, nesse período morreram ou desapareceram mais de 69 mil peruanos e peruanas. Desses números, uma alta porcentagem era da população camponesa de língua quéchua. O relatório pode ser consultado em: [www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe).

<sup>7</sup> Esquadrão da morte que operava dentro do Serviço de Inteligência do Exército peruano e foi responsável por muitos massacres, assassinatos e desaparecimentos durante a guerra suja.

<sup>8</sup> “A tragédia parecia ter configurado seu próprio cenário, uma esterilidade radicalmente nua, estática, muda. Concebi um manto florido que a vivificasse, mesmo que fugazmente, oferecendo-lhe vermelho cinábrio, como nos antigos ajuares do mundo andino. A operação foi realizada na terça-feira, 27 de junho [de 1995], pouco antes das quatro da tarde, quando as sombras rastejavam sob as valas” (Wiese, 2010, 64).

## Dossiê Cultura Visual e Violências

tragédia. As manchas vermelhas sobre as encostas do morro anunciavam a exumação sangrenta da memória. Quando, em *A pintura encarnada*, Didi-Huberman destrincha as antigas receitas de Cennino Cennini para precisar certas intensidades nos usos do vermelho cinábrio e especifica — citando Cennini — que o uso intenso do pigmento “pode se converter de repente em uma imitação da chaga” (2007, p. 28), ele nos fornece uma estratégia para olhar a evocação pictórica de uma das tantas tragédias vividas pelos peruanos naqueles anos. Os quilos de pigmento que Wiese espalhou com as próprias mãos, traçando as cantutas no morro, criaram manchas vermelhas que inevitavelmente apontavam para a ferida, para a carne rompida e abandonada entre as areias.

A ação de Ricardo Wiese foi um gesto arriscado, pois foi realizada quase de modo solitário, em um terreno sob vigilância oficial e sob uma Lei de Anistia que eximia os militares de toda a responsabilidade pelos fatos do passado recente. Nesse contexto, a ação de Wiese emergia como um desafio ao Estado, que buscava a todo custo se livrar da responsabilização por esse e por muitos outros massacres. Mas leio também nessa ação um gesto de oferenda, uma forma de oferecer e arriscar o corpo com o uso do vermelho cinábrio, uma substância muito tóxica que, na cultura peruana, detém uma poderosa capacidade de evocar os mortos (Buntinx, 2010, p. 51). Wiese manipulou o produto sem nenhuma proteção, em contato direto com seu corpo.

### Poéticas secrecionais

O sangue, sem qualquer mediação pictórica, tomou conta dos palcos da arte desde a segunda metade do século XX, quando os Acionistas Vienenses iniciaram seus rituais e ações performáticas buscando uma troca de energias e fluxos por meio de um ato sacrificial. Três décadas antes, a poética

## Dossiê Cultura Visual e Violências

radical de Antonin Artaud insistia no compromisso corporal do ator/poeta/performer como produtor de uma arte secrecional que envolvia seus fluidos, resíduos e matérias orgânicas, propondo também uma complexa relação entre arte, corpo e dor. É possível pensar que, em diálogo com o pensamento de Artaud, Bataille e Deleuze, os artistas exploraram a materialidade, os fluxos e as secreções corporais. Abordo a prática de alguns artistas buscando pensar o devir conceitual das corporalidades e dos fluidos.

Em algumas de suas peças, a artista visual Ana Mendieta usou o sangue como materialidade central, sobretudo durante as primeiras décadas de seu trabalho artístico. Nascida em Cuba, Ana Mendieta foi exilada à força em 1961<sup>9</sup>, pouco antes de completar treze anos. Ela viveu uma vida curta e prolífica que terminou tragicamente em 1985, com apenas 37 anos, em circunstâncias que apontam para um possível assassinato. Apesar da curta duração de sua produção, a obra amplíssima e radical de Ana Mendieta a situam na posição de artista bastante estudada, comentada e revisitada. Nos cenários predominantemente masculinos e assépticos da arte conceitual — como ela mesma declarou (em Ruido, 2002, p. 24) —, optou por trabalhar com seu sangue e seu corpo: “Comecei imediatamente a usar o sangue, suponho, porque acho que é algo com um grande poder mágico. Não o vejo como uma força negativa” (Mendieta *apud* Merewether, 1996, p. 90).

Desde as suas primeiras performances, o sangue foi um elemento essencial com o qual ela interpelou os espectadores de muitas maneiras, não apenas a partir de dimensões rituais, mas também evidenciando a violência com sua provocação abjeta, talvez desejando conjurar essa mesma violência

<sup>9</sup> “Ana e eu fizemos parte da infame Operação Peter Pan. Entre 14.000 e 25.000 crianças foram enviadas para os EUA, sem seus pais ou parentes, sob a tutela de várias organizações religiosas, em grande parte, organizações católicas de caridade. Em 11 de setembro de 1961, deixamos Cuba e a família em um avião da KLM, cujos passageiros, exceto a tripulação, eram crianças entre 5 e 17 anos. Ana estava a dois meses de completar 13 anos, eu tinha completado 15 no mês anterior” (Raquel Mendieta, irmã, 1996, 228).



## Dossiê Cultura Visual e Violências

que acabaria com a sua própria vida. É a partir dessa energia que interpreto a série de ações em que utilizou sangue e transformou seu próprio corpo em pincel, entre elas *Body tracks* (1974), uma peça em que a artista deixava as marcas sangrentas de suas mãos e antebraços em uma parede enquanto descia lentamente o corpo. Entre as várias leituras possíveis, destaco duas de suas primeiras performances: *Death of a Chicken* (1972) e *Rape scene* (1973), realizadas quando ainda era estudante da Universidade de Iowa<sup>10</sup>. Ambas estavam relacionadas ao ato de violação. Em *Death of a Chicken*, ela apresenta o tema da violação a partir de um sacrifício animal supostamente ligado a uma prática cultural, os sacrifícios de animais na religião afro-cubana. No entanto, como comenta Charles Merewether de modo lúcido:

Ainda que a ação pareça uma transgressão da civilidade cotidiana, o fato de Mendieta se recusar a defini-la como costume ou ritual de outra cultura sugere que essa violência do sacrifício se situa no mundo profano em que vivemos (1996, p. 90).

*Rape scene* foi realizada em abril de 1973 após o estupro e assassinato de uma estudante, ocorrido um mês antes no campus da universidade onde Mendieta estudava. Na representação dessa cena<sup>11</sup>, a artista assumiu o lugar da vítima, situação que foi apontada como uma saída diante das recorrentes representações anônimas que estereotipavam as vítimas. Sua nudez ensanguentada, exposta ao olhar dos espectadores, implicava o próprio ato de testemunhar o estupro “no acontecimento-tendo-lugar” e de ser “testemunhas imediatas da cena de violência” (Merewether, 1996, p. 92).

<sup>10</sup> Essas ações também foram documentadas, a primeira por meio de um curta-metragem em Super 8 e a segunda por meio de fotografias.

<sup>11</sup> “Mendieta havia convidado seus amigos e colegas de estudo para visitá-la e, como a porta estava entreaberta, assim que entraram, encontraram-se em uma sala iluminada exclusivamente por uma luz colocada sobre uma mesa. Acima dela estava Mendieta: amarrada, nua da cintura para baixo e manchada de sangue. No chão ao seu redor, havia pratos quebrados e sangue” (Merewether, 1996, 90).

## Dossiê Cultura Visual e Violências

Em 1973, Ana Mendieta realizou uma série de ações em espaços públicos nas quais também utilizava sangue e seu próprio corpo. Ao serem expostos repentina e publicamente, ambos os elementos, o sangue e o corpo, produziam situações muito inquietantes. Em uma dessas performances, *People looking at blood*, uma câmera previamente instalada registrava as reações das pessoas que passavam em frente à porta pela qual o líquido vermelho se infiltrava. Para María Ruido, a ação expressa o desejo de tornar visível o “sangue produto da violência privada, escondido na intimidade de sua própria casa” (2002, p. 25); insistindo em interpelar os espectadores em seu papel de testemunhas silenciosas da violência cotidiana.

Nessas e em muitas outras ações, a utilização do sangue por Ana Mendieta assumia um caráter político explícito. Como refletiu Charles Merewether, a obra de Ana Mendieta centrou-se na transgressão social e “no tema do sacrifício e do crime em torno do corpo da mulher” (1996, p. 89). Segundo ele, é difícil refletir sobre a obra de Ana Mendieta e não ser interpelado “pela presença informativa de sua morte violenta” (1996, p. 83). E, acrescento, pelas experiências de sua vida e pelas condições estranhas e suspeitas de sua morte. Penso que a obra de Mendieta foi uma secreção dolorosa da violência e da dor que cercaram sua própria vida<sup>12</sup>.

Penso na ideia de uma poética secrecional profundamente ligada à poética e ao gesto vital de Antonin Artaud, “como uma relação da carne com as substâncias e matérias do performativo” (Martel,

---

<sup>12</sup> No lúcido texto que Merewether escreveu sobre um período da obra de Mendieta, várias vezes citado aqui, ele se refere à influência que o livro *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, exerceu sobre ela. E cita um trecho escrito pela artista entre 1973 e 1975, no qual se misturam frases de Paz, mas no qual ela recupera as frases para dar conta de sua profunda solidão: “Todo desprendimento ou separação provoca uma ferida. Uma ruptura, seja com nós mesmos, com o que nos rodeia ou com o passado e o presente, produz um sentimento de solidão. No meu caso, em que fui separada dos meus pais e do meu país aos doze anos e meio, essa sensação de solidão foi identificada como uma forma de orfandade. E se manifestou como consciência de pecado. Os castigos e a vergonha da separação me impuseram sacrifícios necessários e a solidão como uma forma de me purificar. Você vive isso como uma prova e uma promessa de comunhão” (Mendieta *apud* Merewether, 1996, 98).

## Dossiê Cultura Visual e Violências

2001, p. 49). O corpo como produtor e expulsor de secreções não pode prescindir da própria morte. Para Artaud, a obra artística constitui-se a partir das próprias dores e deve ser considerada uma secreção do próprio corpo<sup>13</sup>. Na obra poética de Artaud, produziu-se uma textualidade sustentada na palavra como meio para representar os dramas corporais, configurando o que Gabriel Weisz denominou “uma textualidade do corpo” (Weisz, 1997, s/p).

Alguns criadores trabalham em diálogo com zonas de dor ativadas pelas violências e exclusões sociais que reduzem os corpos a materialidades abjetas. Julia Kristeva definiu a abjeção como “o que sai do corpo” (1988, p. 143), assinalando ao mesmo tempo a infinitude do corpo e o seu limite quando se torna cadáver. Considerando o estado de fragilidade que representa, a abjeção “é coextensiva à ordem social e simbólica” (Kristeva, 1988, p. 92). Penso que o corpo abjeto pode ser visto como um corpo social que se estende e evidencia a constituição de um sistema que o provoca e dissimula. Se o abjeto nos situa na fragilidade dos limites, sua configuração social fala dessas margens onde se negocia e se joga a vida e a morte (Diéguez, 2014, p. 158). Situada nesse interstício corpo/cadáver/sociedade, pensei nas práticas de alguns artistas em territórios onde a vida é exposta. A partir dessa mesma trama, penso também nas práticas e materialidades das violências em dimensões nem sempre artísticas, ainda que estéticas.

O performer colombiano Rosemberg Sandoval construiu sua obra assimilando uma variedade de materiais e fluidos corporais produzidos pelas formas violentas de vida em um país que sobreviveu a um conflito iniciado em meados do século XX, sustentado por práticas bélicas produzidas por grupos

---

<sup>13</sup> “Queridos amigos: O que vocês trataram como minhas obras eram apenas os resíduos de mim mesmo, aqueles arranhões da alma que o homem comum não acolhe” (Artaud, 1998, 62). “Cada uma das minhas obras, cada um dos meus projetos, cada um dos brotos gelados da minha vida interior expele sobre mim sua baba” (Artaud, 1998, 11).

## Dossiê Cultura Visual e Violências

políticos, insurgentes, paramilitares e narcotraficantes<sup>14</sup>. Nas obras de Sandoval emergem secreções de corpos humanos e urbanos, mas essa matéria residual representa o declínio e a expulsão de um imenso *corpus* social. Cito apenas um pequeno exemplo das muitas ações e performances em que o artista implicou fluxos corporais. Em ações como Yagé (1992)<sup>15</sup> e Rose-Rose (2001 e 2003), o corpo do artista oferece seu próprio fluxo vital.

Em ambas as performances, o sangue que jorra das feridas feitas *in situ* torna-se uma oferenda real e simbólica da própria dor, ao mesmo tempo em que emerge como “um ato de consciência” que converte a dor “em ultra-potência moral” (2004). Em Rose-Rose, descalço, vestido de branco e sentado sobre um metate, ele tritura doze dúzias de rosas vermelhas cheias de espinhos, inscrevendo nas mãos uma “cartografia incerta e doentia da dor”. Definida por ele mesmo como “descenificação” de uma “ação de moral superior”, essa ação-rito-oferenda “dedicada a todos aqueles em quem a dor e a barbárie puderam mais que o tempo” (Sandoval, 2015, p. 89) também foi realizada na Praça de Tlatelolco, na Cidade do México, em junho de 2003. Executada e percebida a partir desse espaço da Cidade do México, penso que essa ação atingiu sua plenitude expressiva como *communitas* de aflição e dor.

---

<sup>14</sup> “Vivo e trabalho escavando a realidade, empunhando minha alma em um dos países mais conflituosos e perigosos do mundo, com uma população violentamente ingênua, abnegada, pobre e ativa que resiste ao extermínio em massa, à corrupção, ao desaparecimento forçado, ao deslocamento, gerados pelo caldeirão fervente do Estado, pela delinquência comum, o narcotráfico, a insurgência, as multinacionais e a igreja pedófila com sua fé...” (Sandoval, 2015, 108).

<sup>15</sup> “O yagé é a planta mágica por excelência que existe na Amazônia colombiana. A raiz do yagé é preparada pelos indígenas do sul do país em uma poção que eles bebem e, então, têm alucinações. A partir do conceito de retroalimentação do ritual do yagé, elaborei esta peça em que, com um pedaço de vidro, corto-me abaixo do umbigo, recolho sangue na minha mão e bebo-o. É um ciclo, e enquanto recolho o sangue vou lendo um texto de Julio Cortázar, Casa Tomada, que amarra e solta a ideia. A primeira versão de Yagé eu fiz com um fragmento de vidro e a segunda versão com um crucifixo no qual eu amarrei um bisturi cirúrgico” (Sandoval, 2015, 180-181).

## Dossiê Cultura Visual e Violências

Artaud associou a crueldade a um “determinismo superior” (1969, p. 135), uma ação “terrível e necessária” (1969, p. 110) que permitiria transgredir os limites comuns da arte para realizar secretamente atos de criação total. Nas ações de Rosemberg Sandoval, apontadas pelo próprio artista como atos de transgressão consciente — “consciência extrema”, dizia Artaud — em direção a uma ordem moral superior — “determinismo superior”, segundo Artaud —, percebo o tecido da crueldade artaudiana. Na ideia de uma “moral superior”, habita uma utopia ética: a necessidade de comprometer-se com uma busca radical. A vontade que eleva a própria vida acima dos detritos, da indiferença à dor, é uma crueldade necessária que deve pagar à vida o preço que ela exige, parafraseando Artaud. Convivendo com a dor, a contaminação e a morte, as performances de Sandoval podem ser concebidas a partir de uma dimensão de oferenda. Percebidas como práticas de um xamanismo pessoal, essas ações nas quais se reúnem o performer e o oferente, o *phármakos* e o *katharmos*, o sacrificado e o xamã, tornam-se atos religatórios com a dor própria e coletiva: “Produzo uma arte para ninguém em um país sem Estado e com muito medo” (Sandoval, 2015, p. 14)<sup>16</sup>.

A proximidade entre experiências de vida e violência cotidiana produz práticas inseparáveis da condição experiencial que as gera. Os processos de representação a partir de espaços e situações concretas são permeados por vivências e experiências específicas. Penso que a espetacularização da violência nos espaços cotidianos, com sua dose alta de morte e dor, pode ter incidido nos padrões estéticos e na necessidade de trabalhar com as materialidades e fluxos gerados em excesso pelas condições de vida sob a violência. Penso que o excesso sensorial imposto pela visão das atrocidades

---

<sup>16</sup> Esses fragmentos correspondem a um texto do artista sobre as paredes e o piso da Sala Mutis, na Universidade do Vale de Cali, como parte da ação *Margen* (1996), com curadoria de Carlos Jiménez. O texto também foi lido no “Simpósio sobre a situação social e artística na Colômbia”, na Kunst Haus. Daros Latinoamérica, Zurique, Suíça, 2005. América Latina.

Diéguez, I. En/carnações terrenas e po/éticas secrecionais

Esferas, ano 15, vol. 02, nº 33, maio/agosto de 2025 | ISSN 2446-6190

## Dossiê Cultura Visual e Violências

praticadas sobre os corpos contaminou boa parte dos discursos e práticas artísticas. Se os excessos ferozes dão conta da densidade iconofílica em que submergimos, as configurações da arte emergem entre os vestígios desses excessos com uma densidade espectral que evoca e conjura as celebrações necrófilas.

Em alguns artistas, o trabalho com sangue traz uma certa conotação de oferenda, uma aposta na transmutação da própria vida. Ana Mendieta e Rosenberg Sandoval apelaram, em algumas de suas obras, ao sentido ritual e religador do sangue a partir de seus próprios fluidos. Interessa-me o manejo do sangue como manifestação abjeta de um corpus social, também inerente à obra de Mendieta e Sandoval; mas estendo essa consideração às obras de duas artistas mexicanas cujos trabalhos foram produzidos em diálogo com as materialidades e excessos gerados pela violência. Em todos esses casos, o uso do sangue implica um olhar crítico sobre determinadas circunstâncias pelas quais os corpos são expostos, silenciados e submetidos, daí minha insistência na possibilidade de pensá-lo como “sangue político”.

Rosa María Robles e Teresa Margolles, originárias do estado de Sinaloa, no norte do México, realizaram obras significativas a partir da contaminação sanguínea de tecidos que envolvem os corpos de pessoas assassinadas no contexto da guerra do narcotráfico, desde 2006. Ocasionalmente, esse tipo de obra foi censurada. Penso que as proibições buscam instalar um argumento moral para justificar omissões e inações por parte das autoridades chamadas a fazer justiça. De acordo com Julia Kristeva, o abjeto nos coloca em uma relação complexa com a moral ao exhibir a fragilidade do legal, perturbando a ordem (1988, p. 11). Lá onde as provas e os vestígios do crime são desaparecidos pelos próprios elementos da ordem pública, diversos criadores se obstinam em expor o abjeto e o obsceno.

## Dossiê Cultura Visual e Violências

Desde 2006, a artista sinaloense Rosa María Robles vem desenvolvendo o Projeto Navajas, realizado a partir da agonia da violência e da crise generalizada que vivemos no México. Uma obra crucial desse projeto é *Alfombra Roja*, uma instalação que inclui cobertores manchados com o sangue dos corpos assassinados, enrolados e enviados como mensagens de terror entre os cartéis<sup>17</sup>. Os cobertores foram dispostos diante de um espelho, de modo a refletir a imagem do público que caminhava sobre eles. Esses cobertores foram obtidos pela artista por meio de processos complexos em um contexto em que a justiça é uma ausência imensa. Os cobertores nunca foram objeto de investigação forense, mas, quando exibidos no Museu de Arte de Sinaloa, a Procuradoria do Estado<sup>18</sup> os retirou e confiscou. Em resposta, Rosa María Robles criou um Novo Tapete Vermelho com o sangue que extraiu publicamente naquela ocasião.

Uma vez que a lei proíbe a exibição de cobertores autênticos de pessoas assassinadas e enroladas recentemente em Sinaloa, deixo aqui este cobertor manchado com meu próprio sangue para continuar propondo uma reflexão profunda sobre a crescente violência e o doloroso silêncio com que nossa sociedade a enfrenta dia após dia (Robles, 2007, p. 88)<sup>19</sup>.

*Alfombra Roja* se transformou com a resposta irada da artista diante da esquizofrenia das instituições, incapazes de fazer justiça, mas sempre tentando limpar a imagem do Estado. Construída sobre os vestígios da transgressão violenta dos corpos, a obra problematiza uma realidade que as instituições tentavam manter fora de cena a todo custo. Na abertura de cada uma de suas exposições,

<sup>17</sup> As práticas utilizadas pelo narcotráfico no México são enunciadas a partir de termos que fazem parte da chamada “narcolinguagem”, desenvolvida entre os grupos criminosos e disseminada nos espaços sociais. O uso de cobertores (*cobijas*, em espanhol) ou de mantas populares — normalmente usados para se proteger do frio — para envolver os corpos das pessoas assassinadas pelos cartéis e abandoná-los em espaços públicos ou semiurbanos deu origem ao termo “encobijado”.

<sup>18</sup> O desmantelamento da obra pelo Ministério Público ocorreu em junho de 2007. No dia 22 do mesmo mês, Rosa María Robles convocou a imprensa e realizou um ato público de extração de seu sangue para instalar um novo manto ensanguentado, no mesmo local onde os cobertores originais haviam sido removidos.

<sup>19</sup> Texto autógrafo que fez parte da obra.

## Dossiê Cultura Visual e Violências

Rosa María Robles realizava sempre a mesma performance, na qual vertia o próprio sangue em bacias e cálices para depois manchar cobertores, mantos e lençóis. A ação foi gerando instalações sangrentas realizadas como um gesto testemunhal, uma enunciação do corpo da artista como mancha sintomática do destino de milhares de corpos. Os mantos sangrentos foram instalados e expostos como traços do acontecimento, evocando as dores e os martírios do corpo, prescrevendo a aparição de uma ordem sacrificial e fantasmagórica.

Vários acontecimentos interferiram na transformação de *Alfombra Roja*. Primeiro, irromperam os fragmentos corporais, os cobertores contaminados pelo fluxo abjeto. Irromperam também os personagens chamados a representar um teatro asséptico e moral, encarregados de higienizar a cena. Irrompeu o sangue da própria artista, na impossibilidade de expor o sangue dos que foram assassinados. A disseminação daquilo que se pretendia controlar se transfigurou em novos gestos, novos mantos e texturas fantasmáticas que reiteravam um mesmo e perturbador sintoma. Da proibição de expor o sangue e os cobertores nasceu também uma nova série, *La rebelión de los íconos*. A partir de imagens muito conhecidas na história da arte ou da cultura — *A Maja nua*, *A Pietá*, *A Estátua da Liberdade*, entre outras —, Robles criou situações performáticas que foram fotografadas. Nessas novas imagens, ela sempre incluiu um cobertor manchado ou ensanguentado, semelhante aos cobertores proibidos na exposição. Através das fotografias da série *La rebelión de los íconos*, a artista continuava expondo o manto abjeto. Os cobertores continuavam falando, não mais diretamente (exibidos em sua materialidade), mas através da recuperação fotográfica.

O encarnado na pintura foi pensado como manifestação de um sintoma, na medida em que esse colorido busca dar conta das características próprias de um corpo “habitado por mudanças de humor”



## Dossiê Cultura Visual e Violências

(Didi-Huberman, 2007, p. 30). Usar o sangue para manchar tecidos enfatiza a materialidade fúnebre e fantasmática que os impregna. Em um contexto onde o fantasma da morte violenta determina nosso cotidiano e modifica nossos hábitos, essa é também uma maneira de pensar o uso do encarnado diretamente, através do próprio sangue – e não mais do vermelho cinábrio – para dar conta da ausência e do massacre dos corpos; e não mais para dar conta da vida, como buscava a pintura renascentista. Os cobertores en/carnados colocados por Rosa María Robles em suas instalações e depois em suas fotografias são a manifestação de um resto corporal demasiadamente barulhento. Ele scandaliza não só o olhar, mas também o conhecimento sobre o que acontece com os corpos, a vergonha de um saber tácito que a arte explicita. Os cobertores carregados de informação corporal, impregnados de vestígios que deveriam ser objeto de investigações periciais, aparecem na arte como um sinal incompreensível e violento, justamente por todas as evidências que revelam.

A imagem, insistiu Didi-Huberman, é uma forma de conhecimento. Esse mesmo teórico deslocou brilhantemente a noção de sintoma dos territórios freudianos e psicanalíticos para o campo da arte, considerando-o uma fissura nos signos capaz de nos interpelar quando não podemos saber “de onde um conhecimento pode extrair seu momento decisivo” (Didi-Huberman, 2012, p. 24). A partir daí, podemos pensar o sintoma como uma interrupção no suposto saber que as imagens comunicam. Os mantos manchados pelo sangue dos corpos martirizados nos cenários de violência questionam as narrativas e figuras da arte contemporânea. São o sintoma que desloca o olhar artístico e interpela o sentido da vida sob os regimes dos necropoderes.

Essa também é a zona de tensão para pensar a ampla produção exposta por Teresa Margolles no Pavilhão dedicado ao México durante a 53ª edição da Mostra Internacional de Arte da Bienal de

## Dossiê Cultura Visual e Violências

Veneza, em 2009. O título dessa exposição foi altamente sintomático ao sugerir uma referência inevitável: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* O sangue derramado nas ruas de Ciudad Juárez (Chihuahua) e Culiacán (Sinaloa), com o qual tecidos foram manchados, foi também a substância usada para pintar as telas e contaminar os salões do Palazzo Rota Ivancich, em Veneza. Os tecidos foram mergulhados nos locais onde ocorreram os assassinatos, após a realização das perícias. Um grupo de colaboradores e a própria artista realizaram a imersão dos tecidos nos restos ainda úmidos de sangue. Depois de secos, os tecidos foram transportados para Veneza, onde foram umedecidos e reidratados “com a água local”. Essa água contaminada com sangue foi usada diariamente para lavar os pisos do Palazzo. Como expressou a artista, a ideia dessa ação surgiu a partir da pergunta: “quem lava as ruas? Quando é um corpo, quando são três, quando são 6.000 pessoas assassinadas em um ano: quem lava os restos que sobram?” (Margolles, 2009, p. 90).

Os tecidos e o sangue, suportes “do que restou de uma vida”, foram, por sua vez, o suporte da maioria das peças que integraram a exposição da artista em Veneza, uma obra realizada pela encarnação dos corpos assassinados no México. Os tecidos, contaminados pela lama e pelo sangue, foram expostos diretamente na peça *Sangre recuperada*; pendurados como bandeira nacional em *Bandera*; bordados com fios de ouro na forma de textos que reproduziam as sentenças ou mensagens do crime organizado em *Narcomensajes*; ou usados em ações públicas nas ruas de Veneza, em *Bordado*<sup>20</sup>.

Embora seja inevitável reconhecer que a dinâmica de contaminação foi uma estratégia fundamental na transferência e instalação das peças, o objetivo de Margolles era envolver mais do que

<sup>20</sup> As obras desta exposição, acompanhadas de ensaios críticos produzidos por diferentes autores notáveis, foram integradas no livro-catálogo com o mesmo nome: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (De que outra coisa poderíamos falar?), publicado pela editora RM (Madri e México, 2009).

Diéguez, I. En/carnações terrenas e po/éticas seccionais

Esferas, ano 15, vol. 02, nº 33, maio/agosto de 2025 | ISSN 2446-6190

## Dossiê Cultura Visual e Violências

contaminar, como declarou na entrevista que faz parte do catálogo da exposição: “Eu nunca penso em provocar ‘uma contaminação’, nem tento que as pessoas se contaminem. Quero que as pessoas se envolvam” (2009, p. 89). Essas práticas inevitavelmente interpelam, perturbam e transtornam as supostas narrativas confortáveis que, muitas vezes, se procura na arte<sup>21</sup>. Como não pensar nas visões, nas materialidades e nos corpos que vêm ocupando os espaços da arte? Como não questionar o que essas materialidades, instaladas no coração da prática artística, têm a dizer?

### Fantasmas e espaços desencarnados

Para além do campo da arte, quero expor meu pensamento acerca de espaços não artísticos nos quais operam intervenções materiais da violência. Desejo pensar o que se pinta, o que se perturba, o que se encarna nos territórios tingidos pela catástrofe dos corpos desencarnados, abjetos, abandonados pelos fluxos e pelas carnes. Se a encarnação na pintura foi pensada por Cenini como “uma intromissão na carne interior” (*apud* Didi-Huberman, 2007, p. 28), pensemos a des/encarnação dos corpos como uma saída e um abandono das carnes, mas também como uma contaminação, uma

---

<sup>21</sup>A propósito da opinião crítica sobre as maneiras como a arte — mexicana e latino-americana — trabalha e se posiciona diante das violências, considero importante compartilhar as palavras de Cuauhtémoc Medina, que foi o curador da exposição de Teresa Margolles nessa edição da Bienal de Veneza, a única representação da produção artística mexicana no certame de 2009: “Eu estava pensando que, na América Latina, uma tarefa comum de muitos artistas é operar abertamente em relação à região mais desigual do mundo. Ao envolver a obra artística nas tensões, impedindo que a arte evite a textura social, os artistas contemporâneos buscam questionar as taxonomias e os limites simbólicos de seu entorno. É por isso que o conceito de crítica institucional parece, frequentemente, um pouco importado: as questões efetivas das obras estão relacionadas à constituição social. Artistas como Teresa buscam produzir um atrito entre setores sociais desiguais e, com isso, respondem à evidência da falsidade da distância que as elites mantinham em relação aos demais. Quanto à violência que a obra produz, esta é uma anedota diante da violência que a obra se encarrega de submeter a um certo tipo de reflexão. Como diziam os anarquistas mexicanos do início do século XX, não somos causadores de nenhum conflito, mas apenas sintomas de um mal-estar muito amplo” (2009, p. 99).

## Dossiê Cultura Visual e Violências

coloração, uma perturbação, uma mutação dos ambientes onde se dissipam os fluxos e as carnes dos corpos; ambientes que não podem senão gerar um profundo mal-estar.

Existe um terreno no México<sup>22</sup> que parece pintado por esse terrível vermelho cinábrio. Ali, é como se a declaração feita por Ludovico Dolce no século XVI tomasse uma forma sinistra: “Acredito que neste corpo Ticiano tenha usado carne para fazer as cores” (*apud* Didi-Huberman, 2007, p. 24); é como se imaginássemos, nas palavras de Didi-Huberman, “um Apolo esfolando Marcias para criar sua paleta de cor” (2007, p. 25). O território ao qual me refiro se chama “La Gallera”<sup>23</sup> e fica no bairro Maclovio Rojas, na cidade fronteiriça de Tijuana, no estado de Baja California. Ele era usado por Santiago Meza, conhecido desde 25 de janeiro de 2009 como “El Pozolero” por seu trabalho como exterminador de cadáveres humanos em ácido, trabalho que realizava a serviço de um dos cartéis mexicanos localizados na região, o cartel dos Arellano Félix. De acordo com as declarações feitas pelo próprio Meza, ele operou ao longo de nove anos em três locais diferentes, tendo dissolvido mais de trezentos cadáveres em soda cáustica para apagar a identidade das vítimas<sup>24</sup>. Os locais são Velle Bonito, Maclovio Rojas e Ojo de Agua, bairros periféricos da zona leste de Tijuana nos quais tinha se desenvolvido uma “estrutura de extermínio” (Ovalle, Díaz e Ongay, 2014, p. 295).

Com base nas declarações de Meza, familiares que buscavam seus desaparecidos por conta própria – especificamente a Asociación Unidos por los Desaparecidos de Baja California, liderada por

<sup>22</sup> Embora eu me refira a um local específico, é muito importante dizer que o território não representa nenhuma exclusividade. Os inúmeros massacres e processos de extermínio que ainda precisam ser recontados e estudados no México para nossa memória cívica implicam uma terrível multiplicação desse tipo de situação como a que agora me refiro, sempre mantendo as distâncias que marcam as circunstâncias de cada massacre e extermínio.

<sup>23</sup> O nome do local se deve ao fato de que antigamente funcionava como um criadouro e espaço para organizar lutas de galos.

<sup>24</sup> O apelido de Santiago Meza, “El Pozolero”, está ligado a um dos pratos da culinária mexicana, o chamado *pozole* (ou *pozolli*, do *náhuatl*), um caldo tradicional que inclui basicamente milho, carnes, vegetais e especiarias, entre elas o pimentão, que geralmente lhe dá uma cor avermelhada. Por dissolver os corpos em tanques com ácido, Santiago Meza foi chamado de “el Pozolero” ou pessoa que “cozinhasse” cadáveres.

Diéguez, I. En/carnações terrenas e po/éticas secrecionais

Esferas, ano 15, vol. 02, nº 33, maio/agosto de 2025 | ISSN 2446-6190

## Dossiê Cultura Visual e Violências

Fernando Ocegueda, que busca seu filho desaparecido em 2007 — tiveram acesso a informações ministeriais. Seguindo as pistas dessas revelações — apesar do impacto que elas tiveram sobre eles —, esses familiares encontraram, três anos depois, em 2012, o que havia se tornado um local de extermínio: a fazenda “La Gallera”, no bairro Maclovio Rojas. Em 2018, após uma série de discussões e decisões comunitárias, o local foi transformado em um memorial para as vítimas, gerido pelos vizinhos em colaboração com familiares das vítimas, acadêmicos e pesquisadores, alguns deles ligados à Universidade Autônoma da Baja Califórnia (UABC).

Nessa universidade, foi criado o coletivo RECO, um projeto de pesquisa e ativismo comunitário cujo trabalho tem sido muito importante para o processo coletivo de recuperação e transformação de “La Gallera” em memorial. O RECO promoveu diversas intervenções e ações gráficas durante os anos de 2013, 2014 e 2016 com o objetivo de colaborar, junto com a comunidade, na criação de um local de encontro para lembrar as pessoas desaparecidas cujos corpos foram exterminados e cujos restos mortais incorporavam o terreno. De acordo com as informações fornecidas, em “La Gallera” encontram-se 17 mil litros de restos humanos desintegrados em ácido<sup>25</sup>. Todos os anos, familiares e grupos civis dedicados à busca de pessoas desaparecidas no estado se reúnem ali para celebrar uma missa pelas pessoas que foram exterminadas. As investigações para identificar os restos mortais têm sido muito ineficientes, com um evidente abandono por parte das autoridades.

---

<sup>25</sup> “Neste terreno, havia um sistema rústico, artesanal e rudimentar para o extermínio humano. Tratava-se de uma estrutura arquitetônica expressamente concebida e construída para desintegrar corpos e ocultar os resíduos: uma sala de aproximadamente quarenta metros quadrados onde estavam dispostos os tambores e os fogões para a desintegração, e uma estrutura onde se podia esvaziar o conteúdo dos ácidos, com tubulações que se comunicavam com uma grande fossa subterrânea fabricada com lajes de cimento. Os membros da SEIDO afirmaram que, segundo seus cálculos, nas fossas da propriedade encontram-se 17.000 litros do que chamam de “emulsão”: 17.000 litros de restos humanos desintegrados” (Ovalle, Díaz e Ongay, 2014, p.284).

## Dossiê Cultura Visual e Violências

O coletivo RECO também produziu uma série de curtas-metragens documentais dedicados a informar sobre a existência desses espaços de horror, também com o objetivo de divulgar o trabalho incansável das famílias na busca e na memória de seus entes queridos. Um desses curtas, *Pie de Página* (2014)<sup>26</sup>, realizado por Paola Ovalle e Alfonso Díaz, dedicou-se a mostrar os três locais de extermínio com o desejo de incomodar e colocar em discussão pública o problema do desaparecimento forçado. Naquele momento, essa realidade era pauta internacional em função dos acontecimentos trágicos na Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos (conhecida como Escola Normal Rural de Ayotzinapa), em Iguala, estado de Guerrero, onde 43 estudantes haviam desaparecido na noite de 26 de setembro de 2014.

Em uma imagem difícil do documentário dedicado ao extermínio em “La Gallera”, um familiar introduz um galho na terra avermelhada, impregnada pelas matérias e fluidos corporais dissolvidos em ácido. A coloração e a textura da terra revelam, quase ao nível do solo, as práticas que ali ocorreram e que continuam a falar conosco no presente. Como sugere Claude Lanzmann, qualquer relato sobre os processos de extermínio (embora ele se refira ao Holocausto, prefiro falar no plural) diz respeito ao presente<sup>27</sup>. *Pie de Página*, com suas imagens documentais perturbadoras, expõe uma realidade que continua presente, que continua acontecendo apesar da terrível normalização da violência que permitimos no México.

As mudanças na coloração e na textura da terra, reconhecidas nas imagens documentais de “La Gallera”, fazem parte dos relatos que integram o conhecimento das famílias que procuram seus entes

<sup>26</sup> Para acessar este documentário, sugiro consultar o texto “Historia oficial vs. memoria colectiva. La desaparición forzada”, de Hipatia Argüero Mendoza, na Revista Código: Arte-Arquitectura-Diseño, publicado em 2 de maio de 2018 e disponível neste link: <https://revistacodigo.com/columna-desaparicion-forzada/>

<sup>27</sup> O relato de Lanzmann é exposto por Didi-Huberman no livro *Phasmes*, de 1998. Em espanhol, *Fasmas*, 2015a, 246.

Diéguez, I. En/carnações terrenas e po/éticas seccionais

Esferas, ano 15, vol. 02, nº 33, maio/agosto de 2025 | ISSN 2446-6190

## Dossiê Cultura Visual e Violências

queridos. Em suas experiências, aqueles que se dedicam a buscar seus entes desaparecidos aprenderam a ler a terra, a caminhar observando qualquer remoção ou transformação na paisagem, uma vez que qualquer mudança de cor e textura pode indicar que a terra foi remexida recentemente e que pode haver uma vala clandestina nas proximidades. Pesquisadores experientes apontam que, no México, restos mortais podem ser encontrados em territórios que nem sempre são valas clandestinas. Por todo o país, abundam terrenos transformados em campos de extermínio, onde é difícil encontrar fragmentos corporais que permitam obter amostras de DNA para identificar os corpos. São muitos os territórios transmutados pela barbárie no México, feridos, impregnados com os restos mortais de milhares de pessoas, de centenas de milhares.

A partir dessas narrativas inquietantes, apresento o relato de uma mãe mexicana que vasculhou a terra em busca do corpo do filho. Araceli Rodríguez Nava é mãe de Luis Ángel León Rodríguez, policial federal desaparecido junto com outros seis policiais e um civil em Zitácuaro, Michoacán, México, em 16 de novembro de 2009. No relato que retomo<sup>28</sup>, Araceli mostra um frasco de vidro entre as mãos: “Este é o corpo de Luis Ángel”. O frasco contém a terra que ela havia recolhido no local onde os assassinos indicaram que talvez ela pudesse encontrar o corpo do filho. Após realizar uma investigação exaustiva, repreender as autoridades que facilitaram o desaparecimento forçado e até mesmo entrevistar alguns detidos envolvidos no caso, ela viajou até o território onde lhe informaram que poderia encontrar os restos mortais de seu filho. Entre 25 e 30 de abril de 2016, Araceli percorreu terrenos do

---

<sup>28</sup> Em 19 de maio de 2016, ocorreu a sessão ““Agenciamiento de la subjetividad I” en el marco del Seminario Preguntas para una práctica fronteriza: curso de estética y política, coordenado por Laura Valencia e realizado na Cidade do México. Participei de uma mesa de reflexões junto com Araceli Rodríguez, que procura seu filho Luis Ángel León, e Juan Carlos Trujillo, que junto com sua mãe María Herrera procura seus quatro irmãos desaparecidos, Gustavo, Jesús Salvador, Luis Armando e Raúl Trujillo. As referências aqui citadas foram fornecidas e autorizadas por Araceli Rodríguez, a quem expressei minha imensa gratidão.

## Dossiê Cultura Visual e Violências

Cerro La Coyota, em Zitácuaro. Ela remexeu a terra com galhos e folhas de abacate, abundantes na região, procurando indícios do corpo, peneirando o pó para que algum fragmento do ente querido lhe fosse devolvido; mas ela nunca encontrou nada. Essa terra remexida é a que ela guarda no frasco, a mesma terra que levou para casa e sobre a qual colocou uma fotografia de Luis Ángel. O frasco com terra contém, para ela, o corpo de seu filho. A partir dos mínimos restos, aquela mãe imaginava o que um dia havia sido um corpo, desejando tocá-lo novamente e, de certa forma, invocando sutis ligações entre imaginação e exumação. A imagem que ela sustentava não se impunha por sua dimensão figurativa, mas pelo fato de que apenas a terra pode devolver um vestígio dos corpos. Araceli pressente, intui o corpo do filho no volume de terra que guarda no frasco cristalino. O que nasce, o que emerge nesse gesto de revolver a terra supostamente encarnada para procurar o filho, para imaginá-lo? A des/semelhança dos corpos se instala entre o que se procura e o que emerge.

Em um texto muito breve incluído entre os ensaios publicados na revista *Documents*<sup>29</sup>, Georges Bataille critica os usos do termo *informe* por parte de uma academia excessivamente preocupada com as formas: “Seria necessário, de fato – para que os acadêmicos ficassem satisfeitos – que o universo ganhasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de vestir o que existe, um traje matemático” (2003, p. 55). Pelo olhar transgressor de Bataille, o *informe*, assim como o não classificável, “não é apenas um adjetivo com determinado sentido, mas também um termo que serve para desqualificar” (2003, p. 55). O *informe* também pode ser entendido como uma espécie de operador teórico que busca desmontar um pensamento ensimesmado que exige “que cada coisa tenha sua forma” (Bataille, 2013, p. 55). Didi-Huberman considerou que, ao deslocar forma e semelhança,

<sup>29</sup> *Oeuvres complètes. Tome I*. Editions Gallimard, 1970. Em espanhol publicado em *La conjuración sagrada. Ensayos* (1929-1939). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, p. 55. Com seleção, tradução e prólogo de Silvio Mattoni.

Diéguez, I. En/carnações terrenas e po/éticas secrecionais

Esferas, ano 15, vol. 02, nº 33, maio/agosto de 2025 | ISSN 2446-6190



## Dossiê Cultura Visual e Violências

Bataille realizava um desmonte teórico da clássica noção de “semelhança”<sup>30</sup>. Transgredir as formas não significa reivindicar a não-forma, mas produzir “formas transgressivas” ou transgressoras, “semelhanças dilacerantes” (2015, p. 30) que o filósofo e historiador da arte optou por nomear “semelhança informe” (2015, p. 36). A “semelhança informe” é capaz de perturbar o conhecimento taxonômico e transbordar a imaginação. O *informe* em Bataille, segundo Didi-Huberman, opera “contra todas as noções tradicionais de forma, de semelhança ou de antropomorfismo” (2015, p. 148).

Interessado em continuar refletindo sobre essas questões três anos após seu ensaio sobre Bataille, Didi-Huberman publicou um novo texto dedicado a pensar as relações entre semelhança e diferença, figura e desfiguração, forma e informe. Sob o nome de *Phasmes*, ele publicou um primeiro ensaio sobre “a aparição”<sup>31</sup>. Etimologicamente, o termo *phasmes*, do grego, significa a visão, o que aparece à vista; mas a palavra também carrega consigo a noção de fantasma. O termo foi utilizado para nomear uma diversidade de “objetos”: “coisas da vida, fotografias, brinquedos, textos místicos, fragmentos de quadros, insetos, manchas de tinta, relatos de sonhos, resenhas etnográficas, esculturas, planos cinematográficos” (2015a, p. 13). “Pequenas coisas que aparecem”, seres vivos “sem pés nem cabeça” que podem ser observados no *vivarium* do Jardin des Plantes, esse lugar onde seres silenciosos, como escorpiões que se mimetizam no ambiente e plantas decorativas, convivem por trás das vitrines e nos convidam a desfocar o olhar para pressentir a forma viva. Nessas circunstâncias, o “enigma mimético” parece tecer relações entre o que aparece (ou acreditamos que aparece) e o que

---

<sup>30</sup> Em referência ao estudo *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Éditions Mácula, 1995. Traduzido para o português como *Semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Tradução: Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes.

<sup>31</sup> *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Éditions de Minuit, 1998. Em espanhol: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición* 1. Santander: Shangrila, 2015a. Tradução de Julián Mateo Ballorca.

## Dossiê Cultura Visual e Violências

ressurge do nada aparente. O paradoxo visual nos envolve em uma busca pela forma viva que pressentimos, que aparentemente está ali, diante dos nossos olhos, mas que não conseguimos distinguir do “fundo indiferente” da folhagem e da areia (Didi-Huberman, 2015a, p. 18). O “fantasma” dos viveiros é o próprio fundo (2015a, p. 20), a mistura da natureza que repousa nas vitrines; ele não pode ser separado do seu ambiente, da pilha de areia e folhas à qual se integrou.

Penso no fantasma como uma imagem possível para me aproximar dessa história, da busca dessa mãe que, em um terreno encarnado, insiste em encontrar os fragmentos corporais de um ente querido. O corpo não pode ser separado do terreno encarnado, do local onde se disseminou, das partículas de terra onde lhe disseram que foi destruído. Na terra que a mãe guarda em um frasco, vivem os fragmentos, aparentemente impossíveis de serem reconhecidos. A terra encarnada de um corpo des/encarnado. O gesto dessa mãe que, segurando um frasco com terra, imagina o corpo de seu filho é um desafio a toda associação entre semelhança e forma.

Evoco os relatos de Araceli Rodríguez e de Didi-Huberman pela maneira como podem ecoar no lugar onde vivo e escrevo; pelo lampejo que o fantasma pode produzir para pensar o que aparece nos restos e corpos arrancados da terra. Evoco esses relatos para imaginar as encarnações do que foi um corpo, as aparições que, a partir da semelhança, abrem o campo do olhar para o desafiador trabalho do reconhecimento. Para questionar a partir de quais restos mínimos teremos que imaginar o que um dia terá sido um corpo. Aquilo que emerge, que reaparece, continua sem sepultura e sem resolução, pedindo para ser dignamente enterrado. Pede também para sinalizar uma justiça não resolvida, enquanto um poder que mata no passado se perpetua no presente e na temporalidade futura do irresoluto. Os corpos aos quais foi arrancada a vida – fragmentados, mal enterrados, descarnados – nos

## Dossiê Cultura Visual e Violências

perturbam a partir de terrenos encarnados por falta de sepultura. Perturbam a partir das metáforas e metonímias, a partir do vermelho cinábrio e do sangue que permeia as práticas de uma arte que aposta em sinalizar e incomodar para que o horror não seja uma normalidade.

### Referências

- Artaud, A. (1969). *El teatro y su doble*. Instituto Cubano del Libro.
- Artaud, A. (1998). *El ombligo de los limbos. El pesa-nervios*. NEED.
- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2011). *Denkbilder. Epifanías en viajes*. El cuenco de Plata.
- Buntinx, G. (2010). Entre la tierra y el mundo. Ricardo Wiese. Cantuta. Cieneguilla – 27 junio 1995. In G. Buntinx & V. Vich (Eds.), *Partes de guerra II* (pp. 24–59). Micromuseo; Instituto de Estudios Peruanos.
- Cennini, C. (1988). *El libro del arte* (F. Olmeda, Trad.). Akal.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada* (M. Arranz, Trad.). PRE-TEXTOS.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ve S.A. de C.V.; Fundación Televisa.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Contraponto.
- Didi-Huberman, G. (2015a) *Fasmas: ensayos sobre la aparición 1*. Shangrila.
- Diéguez, I. (2013/2016). *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénicas; Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Diéguez, I. (2021). *Cuerpos liminales: la performatividad de la búsqueda*. DocumentA.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas* (ed. revisada y aumentada). Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Diéguez, I. (2016). In/carnations po/éthiques: à propos du vestige et du désastre (X. A. Galindo, Trad., C. Duterme & A. Epstein, Revs.). Politika. Disponível em: <https://www.politika.io/fr/article/incarnations-poetiques-a-propos-du-vestige-du-desastre>
- Gargallo, F. (2014). Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización. In: A. L. Casanova & M. E. Camacho (Coords.), ITESO; GRAFISMA; INDEC; CERREAL.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.

## Dossiê Cultura Visual e Violências

Martel, R. (2001). Les tissus du performatif. In: Art Action: 1958-1998 (pp. 32–61). Intervention.

Margolles, T. (2009). ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Pabellón de México. 53 Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia (C. Medina, Ed.). RM-INBA.

Medina, C. (2009). Espectralidad materialista. In ¿De qué otra cosa podemos hablar? Pabellón de México. 53 Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia. RM-INBA.

Mendieta, R. (1996). *Miradas de la infancia: religión, política y arte*. In: G. Moure (Ed.), Ana Mendieta (pp. 223–228). Polígrafa; Centro Galego de Arte Contemporánea.

Merewether, C. (1996). De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta. In: G. Moure (Ed.), Ana Mendieta (pp. 83–130). Polígrafa; Centro Galego de Arte Contemporánea.

Olalde, K. (2019). Una víctima, un pañuelo: bordado y acción colectiva contra la violencia en México. Red Mexicana de Estudio de los Movimientos Sociales, A.C.

Ovalle, P., Díaz Tovar, A., & Ongay, L. A. (2014). Pensar la memoria desde la frontera: recuerdo, reconstrucción y reconciliación en el caso del “pozolero”. *A Contra corriente: una revista de historia social y literatura de América Latina*, 12(1), 278–300.

Robles, R. M. (2007). Navajas. Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional; Ayuntamiento de Culiacán; Universidad Autónoma de Sinaloa.

Rodríguez, A. (2016, maio 16). Agenciamiento de la subjetividad I. Seminário coordinado por L. Valencia. Preguntas para una práctica fronteriza. Curso de estética y política. Notas de I. Diéguez.

Ruido, M. (2002). Ana Mendieta. Nerea.

Sandoval, R. (2015). *Obra 1980-2015* (P. Tafur, Comp.). Programa Editorial Universidad del Valle.

Weisz, G. (1997). Artaud: Artífice del cuerpo. Conferência no Primer Diplomado de Teatr. Universidad Iberoamericana.

Wiese, R. (2010). Cantuta. Cieneguilla – 27 junio 1995. In G. Buntinx & V. Vich (Eds.), Partes de guerra II. Micromuseo; Instituto de Estudios Peruanos.