

## A CARNE QUE SOBRA: O GROTESCO COMO OPERAÇÃO HETEROLÓGICA NA OBRA DE SIBYLLE RUPPERT<sup>1</sup>

Alexandre Rodrigues da Costa<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo investiga a obra da artista alemã Sibylle Ruppert, destacando-a como uma manifestação do grotesco que desafia e ultrapassa as classificações artísticas tradicionais por meio do obsceno, da violência e do absurdo. A partir de uma distinção com a biomecânica de H. R. Giger, o estudo propõe que o grotesco em Sibylle Ruppert não se limita à fusão entre orgânico e máquina, mas opera como um processo de desestabilização alinhado à heterologia de Georges Bataille. A análise articula o grotesco com os conceitos de informe e heterologia, com o propósito de demonstrar como a artista dissolve as fronteiras corporais para expor uma materialidade obscena e irredutível, abordada como “carne-em-excesso”. Por meio da análise de seus desenhos, especialmente as séries para o Marquês de Sade e Lautréamont, e da comparação com a lógica do “corpo anagramático” de Hans Bellmer, o artigo investiga como Sibylle Ruppert utiliza a fragmentação, a montagem e a metamorfose para criar um universo onde não há síntese possível. Conclui-se que a obra da artista alemã mobiliza o grotesco não apenas como excesso formal, mas como uma operação heterológica que encena o colapso da forma e da razão, transformando a fantasia onírica associada ao grotesco em uma vertigem de pesadelo, onde a única constante é a tensão irresolvível entre forças opostas.

**Palavras-chave:** Grotesco; Heterologia; Informe; Excesso; Transgressão.

---

<sup>1</sup> Agradecimentos ao Programa de Apoio à Pesquisa - PAPq/UEMG, pela Bolsa de Professor Orientador (BPO), sem a qual este artigo não seria possível.

<sup>2</sup> Alexandre Rodrigues da Costa. Universidade do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Mini currículo: Alexandre Rodrigues da Costa possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), com a dissertação “A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela”, e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), com a tese “A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector”. Em 2010 e 2011, desenvolveu pesquisa sobre as obras poéticas de Georges Bataille e Samuel Beckett como aluno de pós-doutorado junto ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, financiado pela bolsa de pesquisa oferecida pela FAPEMIG. Organizou e traduziu *Poemas de Georges Bataille* (Editora UFMG, 2015) e *Corpos labirínticos: textos de Hans Bellmer* (Editora Gramma, 2019), financiado pela Demanda Universal FAPEMIG 2016. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre o cinema experimental (*found footage*), séries de TV, animes e mangás, mais especificamente o ero guro nansensu, com projeto voltado para as obras de Shintaro Kago, Junji Ito, Takato Yamamoto e Toshio Saeki. Além do foco na cultura nipônica, ele mantém pesquisas sobre a artista alemã Sibylle Ruppert. É Professor de Educação Superior da Escola Guignard (Universidade do Estado de Minas Gerais) e do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes (Universidade do Estado de Minas Gerais). <http://lattes.cnpq.br/1906952326422085>. <https://orcid.org/0000-0001-6346-701X>. [rodriguescosta@hotmail.com](mailto:rodriguescosta@hotmail.com).

## **THE EXCESS FLESH: THE GROTESQUE AS A HETEROLOGICAL OPERATION IN SIBYLLE RUPPERT'S WORK**

**Abstract:** This article investigates the work of German artist Sibylle Ruppert, highlighting it as a manifestation of the grotesque that defies and transcends traditional artistic classifications through the obscene, violence, and the absurd. Drawing a distinction from H. R. Giger's biomechanics, this study proposes that the grotesque in Sibylle Ruppert's work is not limited to the fusion of the organic and the mechanical, but rather operates as a process of destabilization aligned with Georges Bataille's heterology. The analysis articulates the grotesque with the concepts of the *informe* (formless) and heterology, aiming to demonstrate how the artist dissolves bodily boundaries to expose an obscene and irreducible materiality, approached here as "excess flesh" (*carne-en-excesso*). Through an analysis of her drawings, especially the series for the Marquis de Sade and Lautréamont, and by comparing them with the logic of Hans Bellmer's "anagrammatic body", the article examines how Sibylle Ruppert uses fragmentation, montage, and metamorphosis to create a universe where no synthesis is possible. It concludes that the German artist's work mobilizes the grotesque not merely as a formal excess, but as a heterological operation that stages the collapse of form and reason, transforming the dreamlike fantasy associated with the grotesque into a nightmarish vertigo, where the only constant is the irresolvable tension between opposing forces.

**Keywords:** Grotesque; Heterology; Formless; Excess; Transgression.

## **LA CARNE QUE SOBRA: LO GROTESCO COMO OPERACIÓN HETEROLÓGICA EN LA OBRA DE SIBYLLE RUPPERT**

**Resumen:** Este artículo investiga la obra de la artista alemana Sibylle Ruppert, destacándola como una manifestación de lo grotesco que desafía y supera las clasificaciones artísticas tradicionales a través de lo obsceno, la violencia y el absurdo. A partir de una distinción con la biomecánica de H. R. Giger, el estudio propone que lo grotesco en Sibylle Ruppert no se limita a la fusión entre lo orgánico y la máquina, sino que opera como un proceso de desestabilización alineado con la heterología de Georges Bataille. El análisis articula lo grotesco con los conceptos de *informe* y heterología, con el propósito de demostrar cómo la artista disuelve las fronteras corporales para exponer una materialidad obscena e irreducible, abordada como "carne-en-exceso". Mediante el análisis de sus dibujos, especialmente las series para el Marqués de Sade y Lautréamont, y la comparación con la lógica del "cuerpo anagramático" de Hans Bellmer, el artículo investiga cómo Sibylle Ruppert utiliza la fragmentación, el montaje y la metamorfosis para crear un universo donde no hay síntesis posible. Se concluye que la obra de la artista alemana moviliza lo grotesco no solo como exceso formal, sino como una operación heterológica que escenifica el colapso de la forma y la razón, transformando la fantasía onírica asociada a lo grotesco en un vértigo de pesadilla, donde la única constante es la tensión irresoluble entre fuerzas opuestas.

**Palabras clave:** Grotesco; Heterología; Informe; Exceso; Transgresión.

A história da arte é marcada por processos de exclusão e redescoberta, e a trajetória de Sibylle Ruppert se insere nesse cenário. Nascida em 1942, durante o primeiro bombardeio de Frankfurt na Segunda Guerra Mundial, sua biografia atravessa episódios de instabilidade e ruptura. Após uma breve carreira como dançarina na companhia de Georges Reich, que abandonou de forma repentina, Sibylle Ruppert passou a se dedicar intensamente ao desenho e à pintura. Em 1976, mudou-se para Paris, onde seu trabalho passou a dialogar com autores como Marquês de Sade, Lautréamont e Georges Bataille, cujas ideias influenciaram sua produção visual. Ela conseguiu algum reconhecimento em vida, mas passou seus últimos anos trabalhando como professora em prisões e hospitais psiquiátricos. Sibylle Ruppert faleceu em 2011, sem grande repercussão pública. Sua obra resiste a classificações convencionais e ainda suscita debates no campo da arte contemporânea.

Amiga de H. R. Giger, Sibylle Ruppert tem tido sua obra comparada a dele, muito disso devido à forma como ela representa o corpo humano. Embora na obra da artista alemã também existam criaturas resultantes da fusão entre o orgânico e a máquina, tal comparação precisa ser aprofundada, uma vez que, em um primeiro momento, a semelhança temática ofusca divergências fundamentais na abordagem, na técnica e na sensibilidade de cada um. A principal distinção reside na natureza da biomecânica na obra H. R. Giger, já que ela é muitas vezes representada de maneira asséptica e industrial com elementos referentes à ficção científica, como podemos ver na criação de partes do cenário e do design da criatura do filme *Alien, o 8º Passageiro*. Em suas pinturas, realizadas com a precisão do aerógrafo, o biomecânico sugere uma nova forma de vida, a partir da qual a tecnologia subjugou e se integrou à carne, criando um sistema coeso e funcional, ainda que aterrorizante. O horror de H. R. Giger é cósmico e externo, pois é a expressão do medo de uma ordem pós-humana, fria e indiferente, como exemplificado em sua série de pinturas mais conhecidas, *Necronomicon*. Em contrapartida, a obra de Sibylle Ruppert é visceral e carnal, muito devido à utilização de grafite e carvão que conferem uma textura crua e imediata às suas figuras. Diferente do que ocorre na obra de H. R. Giger, nas imagens de Sibylle Ruppert, a fusão do orgânico com a máquina aponta para um colapso da carne, que, ao ser esticada, perfurada e rasgada, revela o conflito com os elementos mecânicos que a invadem. Assim, o interesse de Sibylle Ruppert repousa não na criação de uma nova espécie, mas na representação da coexistência paradoxal da dor e do prazer de um corpo humano subjugado às forças que desconhece.

É necessário frisar que as imagens criadas por Sibylle Ruppert vão além da simples fusão entre o orgânico e o mecânico, apresentando seres contorcidos cujos limites corporais são instáveis e ambíguos. Ao dissolver as fronteiras entre o humano, o animal e a máquina, Sibylle Ruppert evoca o grotesco, ao fazer suas criaturas se constituírem como seres híbridos em um processo interminável de desintegração e recomposição. Dessa maneira, o grotesco não se configura como um mero excesso formal, mas como um princípio que governa a criação dessas imagens, já que elas não apenas assustam ou fascinam, mas desestabilizam categorias, rompem com dicotomias e revelam a precariedade das distinções entre sujeito e objeto, natural e artificial, masculino e feminino.

O termo “grotesco” tem origem nas pinturas ornamentais encontradas nas paredes das ruínas da Domus Aurea, palácio imperial de Nero, que, ao ser descoberto e explorado em 1480, acreditava-se ser, a princípio, uma gruta (*grotte*). Esse vocabulário visual, que rompia com a lógica racional e com os cânones da proporção clássica, causou tanto estranhamento quanto fascínio entre os artistas do Renascimento, de modo que se difundiu em várias práticas artísticas “associadas a uma ampla variedade de estratégias de moldura e margens, em contraste com composições figurativas mais grandiosas de conteúdo mitológico, religioso ou histórico” (HANSEN, 2018, p. 150). Essa disseminação deve-se, sobretudo, ao caráter híbrido dessas imagens, composto por elementos arquitetônicos, plantas, figuras humanas e animais, que despertaram o interesse dos renascentistas pela liberdade inventiva e pelo potencial subversivo dessa tendência estética. Na obra de Sibylle Ruppert, podemos perceber a presença desse grotesco assim como de outro, presente no imaginário medieval na forma de seres híbridos, conforme podemos observar nos afrescos e em elementos arquitetônicos, como capitéis, umbrais de portas e outros ornamentos esculturais desenvolvidos a

partir da segunda metade do século XII. Esse grotesco medieval<sup>3</sup> também aparece nas pinturas em que Santo Antônio enfrenta tentações demoníacas em suas visões, bem como nas criaturas monstruosas desenhadas por monges nas margens de livros, os chamados *marginalia*. Se essas figuras fantásticas e, muitas vezes, obscenas habitavam as bordas dos textos sagrados, desafiando a ordem canônica com cenas de hibridismo corporal, bestialidade e comportamentos absurdos, as ornamentações grotescas, quando empregadas na decoração de galerias e *loggias*, espaços que funcionam como limite entre interior e exterior, deixam de ser meramente decorativas, ao longo do século XVI, e passam a dialogar com o tema das obras, “rompendo suas hierarquias e papéis convencionais para se combinarem parcialmente” (CONNELLY, 2012, p. 40). Assim, ao criar figuras monstruosas que lembram demônios, como no desenho *Ma Sœur mon Épouse* (1975) (figura 1), Sibylle Ruppert chama a atenção para o grotesco concebido como um paradoxo visual, que se manifesta por meio da duplicidade e, em conjunto com o hibridismo e a metamorfose, constitui uma possibilidade de sua materialização<sup>4</sup>. Como afirma Rémi Astruc: “a duplicação, que permite mostrar a etapa de um tornar-se dois, é a primeira etapa provisória, necessária e invisível, da transformação de si mesmo em outro, bem como da individualização do Outro que virá em relação a si mesmo” (ASTRUC, 2010, p. 53). Tanto no grotesco medieval, em que o hibridismo surgia como uma presença marginal e transgressora no espaço sagrado<sup>5</sup>, quanto no grotesco renascentista, em que essa duplicidade de formas se integrou aos programas ornamentais e pictóricos, observa-se a mesma lógica de combinação entre elementos díspares, capaz de dissolver fronteiras entre humano, animal e vegetal. Essa continuidade histórica permite compreender como Sibylle Ruppert retoma esse legado, reinscrevendo no século XX um grotesco que, ao mesmo tempo em que evoca tradições visuais antigas, atualiza a partir de uma perspectiva contemporânea por meio da tensão entre corpo, monstruosidade e metamorfose.

---

<sup>3</sup> Segundo Maria Fabricius Hansen, a transformação dos grotescos no século XVI se deu mais por adaptação de tradições existentes do que por inovação radical: “O desenvolvimento dos grotescos no século XVI pode ser entendido como uma adaptação de uma linguagem pictórica preexistente, em vez de uma inovação radical, sendo a influência da Domus Aurea uma especificação dentro de uma tradição viva de ornamentação já em curso” (HANSEN, 2018, p. 181).

<sup>4</sup> Há, claro, outras possibilidades de se criarem corpos grotescos que não passam pelo hibridismo, como vemos em outras obras de Sibylle Ruppert. Nesse caso, podemos pensar na deformação corporal, na qual “as fronteiras entre o interno e o externo, o dentro e o fora, o privado e o público, são porosas e fluidamente transformativas, gerando temores sobre a possível violação dos limites entre o interior e o exterior. Os territórios fixos, então, se desfazem e são substituídos por uma contínua e inevitável série de desterritorializações e reterritorializações” (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 57).

<sup>5</sup> Sobre a questão de o grotesco estar atrelado às tentações pelas quais sofriam os santos, Geoffrey Galt Harpham comenta: “A ‘tentação’ é um ser ambivalente que não pertence a nenhuma classe ‘real’ de objetos, mas cuja realidade é difícil de o santo negar — sua força de espírito, de fato, mede-se por sua capacidade de realizar essa negação. As figuras grotescas nos testam de modo semelhante, pois parecem ser acontecimentos singulares, surgindo no mundo por virtude de um ato ilegítimo de criação, sem manifestar coerência alguma e, certamente, sem intenção divina. É por isso que o grotesco é abraçado por artistas ‘estéticos’ que insistem no caráter não-mimético da criação artística: como disse Aubrey Beardsley, ‘Se não sou grotesco, não sou nada’. E é também por isso que o grotesco, e aqueles que dele se servem, frequentemente encontram uma reação de rejeição sob a forma de abuso genealógico, com acusações de ilegitimidade, bastardia ou hibridismo, termos que indicam confusão estrutural, irregularidade reprodutiva ou incoerência tipológica” (HARPHAM, 2006, p. 5).



Figura 1. Sibylle Ruppert. *Ma Soeur mon Epouse*, 1975, charcoal on paper, 81 x 103 cm.

Esse processo de transformação, de um “tornar-se dois”, que Rémi Astruc aponta como um dos resultados do hibridismo, pode ser observado, por exemplo, na maneira como a androginia se manifesta em *Ma Sœur mon Épouse*, ao dissolver as fronteiras entre o feminino e o masculino, o eu e o outro<sup>6</sup>. Nessa obra, o monstruoso, representado por criaturas que evocam os demônios das pinturas medievais e renascentistas das regiões germânicas, passa a integrar “processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios antes separados, a abolição da estaticidade, a perda da identidade, a distorção das proporções ‘naturais’ e assim por diante” (KAYSER, 1986, 159). O grotesco, na imagem de Sibylle Ruppert, não surge isolado, mas a partir da confluência de vários elementos e indeterminações, como o corpo deitado, com traços anatômicos ambíguos, que, ao ter os seios e pênis tocados pelas garras das criaturas que compõem uma massa indistinta de seres híbridos, tem sua face duplicada: uma, semelhante a de Cristo, com os lábios dilacerados e os olhos revirados, e outra, cadavérica, com a boca aberta, recebendo alimento pelo bico de um dos seres que lembra uma ave demoníaca.

Ao ser duplicado, o corpo perde sua identidade, no instante em que ele se abre para um estado no qual morte e vida, o sagrado e o profano parecem coexistir. O corpo passa, assim, a se sustentar a partir de um processo de heterogeneidade, uma vez que ele se constitui como um jogo das diferenças, de maneira a romper com a continuidade por meio da cisão em movimentos de atração e repulsa. É partir dessa relação de contrários que tanto o grotesco quanto o heterogêneo, conceito que Georges Bataille desenvolve ao longo de sua obra, podem ser aproximados, já que eles se configuram como processos de alteridade em relação a uma ordem dominante. Se o grotesco se opõe ao cânone clássico, mesmo que esteja inserido nele, o heterogêneo se opõe à sociedade homogênea. Esse jogo de antinomias leva Georges Bataille a definir o heterogêneo como aquilo que é impossível de assimilar e que a sociedade produtiva rejeita como inútil: “o termo heterogeneidade indica que se trata de elementos impossíveis de assimilar, e essa impossibilidade que toca na base da assimilação social

<sup>6</sup> Em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Mikhail Bakhtin enfatiza a ambivalência e a duplicidade do corpo grotesco, revelando sua capacidade de simultaneamente gerar e desaparecer, de ser portador de vida e, ao mesmo tempo, de se renovar incessantemente: “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo” (BAKTHIN, 1987, p. 23).

toca ao mesmo tempo na impossibilidade da assimilação científica” (BATAILLE, 1970a, p. 344). O objetivo do mundo homogêneo é tornar tudo comensurável e assimilável, já que ele busca reduzir a complexidade da vida a um denominador comum, a uma medida útil. Nesse sentido, a sociedade homogênea (o mundo do trabalho e das trocas úteis) não consegue “digerir” o heterogêneo, assim como a ciência que, ao criar modelos e categorias, tornam os fenômenos previsíveis e controláveis. Dessa maneira, se o mundo homogêneo é um sistema que busca assimilar tudo, integrando cada elemento em uma cadeia de produção e utilidade, o heterogêneo é singular, eruptivo, intenso e instável, pois ele resiste à conceitualização e às tentativas de explicá-lo a partir de bases científicas ou sociais.

Embora o grotesco, em um primeiro momento, pareça ser subordinado aos princípios renascentistas, ele se distingue por escapar à lógica e à categorização clara, existindo como um elemento perturbador e residual, que se mantém a partir do seu caráter híbrido, no qual, similar ao conceito de heterogêneo de Georges Bataille, é capaz de unir os extremos mais radicais: o sagrado e o imundo, o soberano e o miserável, o divino e o excremental. Assim, se a heterogenia é um processo que desestabiliza conceitos e formas, o grotesco, por sua vez, já traz essas características na sua significação, que Geoffrey Galt Harpham identifica como seu traço definidor, argumentando que sua função é essencialmente modificar e indeterminar:

O grotesco é um conceito sem forma: a palavra quase sempre modifica substantivos indeterminados como monstro, objeto ou coisa. Como substantivo, ele implica que um objeto ocupa múltiplas categorias ou que se situa entre as categorias; implica a colisão de outros substantivos, ou a impossibilidade de encontrar um sinônimo, nada mais. [...] Como seu peculiar estatuto linguístico indica, “grotesco” é outra palavra para não-coisa, especialmente nas formas intensas do ambivalente e do anômalo. A mente não tolera por muito tempo tais afrontas aos seus sistemas classificatórios, como aquelas que as formas grotescas apresentam; no instante em que é exposta a tais formas, ela começa a operar de determinadas maneiras, e são essas operações que nos dizem que estamos na presença do grotesco. (HARPHAM, 2006, p. 3-4).

A heterogenia, como ruptura dos sistemas classificatórios, pode ser percebida na obra de Sibylle Ruppert na maneira como a artista dissolve os limites entre o interior e o exterior dos corpos, ao fazer com que eles se mesclam a objetos, animais e seres indeterminados. Na sua tela *Hommage a KS* (figura 2), assistimos a uma orgia de corpos entrelaçados se contorcendo de dor e prazer, os quais ao mesmo tempo que se mesclam parecem se metamorfosear em outros seres. Essa ruptura dos limites dos corpos se evidencia na figura central, um ser monstruoso de cuja cabeça brota um pênis, de onde, por sua vez, surge um torso feminino com os seios à mostra. Seus braços são também compostos de mulheres, cada uma com um capacete de astronauta, sendo que a da direita possui os seios em forma de castiçal e tem a mão se desdobrando em chicote. A violência da cena é ampliada pelo pênis da criatura, uma perfuradeira, que penetra uma mulher, em êxtase, cuja cabeça está deitada sobre o sexo de outra. Além do ser monstruoso que ocupa o centro da imagem, há outro, andrógino, do qual surge um corpo feminino, que faz sexo oral com outra figura de gênero indeterminado. Nesta obra, assim como em demais da artista, o grotesco, alimentado pela dinâmica da heterogeneidade, não causa apenas horror, pois ele provoca uma reação complexa de fascínio e repulsa, de riso e medo. Esse jogo de antinomias se sustenta na cisão que Sibylle Ruppert provoca nos corpos, já que é a partir dela que eles assimilam ou são assimilados, de modo que “há ora atração, ora repulsa, e todo objeto de repulsa pode tornar-se, em certas circunstâncias, objeto de atração, ou reciprocamente” (BATAILLE, 1970a, p. 347).



Figura 2. Sibylle Ruppert. *Hommage a KS*, desenho sobre papel, sem data

Essa dinâmica de atração e repulsa, de assimilação e excreção, se sustenta na impossibilidade de reconciliação ou síntese, já que, conforme aponta Yve-Alain Bois, “a cisão é a base da heterologia” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 67). A heterologia, “a ciência do que é completamente outro” (BATAILLE, 1970b, p. 61-62), não é uma ciência que busca explicar e neutralizar o heterogêneo, o que o tornaria homogêneo. Pelo contrário, a heterologia é um discurso que usa a razão para apontar para os próprios limites desta. É um método para descrever os fenômenos que se voltam contra a norma e a utilidade. Por isso, ela pode ser pensada como “ciência do lixo”, “ciência do sagrado”, “ciência do excesso”. Nesse sentido, a heterologia para Georges Bataille não é uma disciplina acadêmica comum, pois ela se constitui como um projeto radical e subversivo que visa criar uma forma de pensamento capaz de lidar com o “completamente outro” sem o reduzir, sem o domesticar. Ela foca no “desperdício inassimilável”, porque é nesse ponto de excesso e de exclusão que a existência, em sua violência, sua soberania e sua tragédia, se revela.

Diferente da dialética hegeliana, que busca a reconciliação dos contrários em uma síntese superior, a heterologia frustra essa conciliação, pois ela se sustenta indefinidamente em uma oscilação perpétua, uma divisão assimétrica que impede qualquer resolução final. Na arte de Sibylle Ruppert, não há a paz da síntese, já que os corpos não se fundem para criar um novo ser harmonioso; eles se penetram e se desmembram em um ciclo interminável de violência e êxtase, um “ritmo alternado” de apropriação e excreção. Essa recusa de um “terceiro termo” reconciliador é o que talvez torne o universo de Sibylle Ruppert tão perturbador e grotesco. Por exemplo, o pênis que brota da cabeça, em *Hommage a KS*, não se resolve em um símbolo de unidade androgina, mas permanece como uma justaposição violenta de masculino e feminino, de criação e destruição. Dessa maneira, a fusão do corpo com a máquina não resulta em um ciborgue funcional, mas em uma criatura em agonia, presa entre o orgânico e o mecânico. A obra, portanto, não nos oferece a consolação de uma totalidade recuperada. Pelo contrário, ela nos aprisiona no momento exato da cisão, no ponto de maior tensão entre forças opostas, revelando um mundo onde a única constante é o movimento convulsivo e irresolvível que define a própria experiência do heterogêneo, já que “é a polarização que essencialmente caracteriza o heterogêneo, e isso não apenas por sua oposição ao mundo do homogêneo, mas como resultado de uma fissura que o atravessa de ponta a ponta” (GASCHÉ, 1995, p. 164).

A forma como o corpo surge desfigurado a partir dessas forças em constante oposição pode ser analisado à luz daquilo que José Guilherme Merquior nomeia como carne-em-excesso no seu estudo sobre o obsceno nos poemas do poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage. Em seu texto “A escola de Bocage”, o crítico e teórico brasileiro define o obsceno como “a carne que sobra; o físico,

que nenhum gesto, nem o meu que não o deseja e não o acaricia, nem o do outro-obsceno que não o veste com a graça, que não adapta seu corpo a uma lei nascida mesmo da sua liberdade, justifica como físico emprestando-lhe um sentido” (MERQUIOR, 1965, p. 158). Assim como a heterogeneidade é o que não pode ser determinado pela ordem homogênea da utilidade e da produção, a “carne que sobra”, a “carne-em-excesso”, é o que não pode ser assimilado pela ordem estética da “graça” ou pela ordem erótica do “desejo”. O obsceno, assim, não é o erotismo em si, mas algo que surge de dentro dele e o destrói, o interrompe. É um elemento heterogêneo que quebra a continuidade do sistema erótico. No desenho de Sibylle Ruppert, *A luta*, de 1971, (figura 3), o obsceno, pensado como carne-em-excesso, surge a partir de uma figura amorfa e orgânica, composta por dobras e texturas que remetem ao mesmo tempo à carne e ao tecido. Ao olharmos com atenção, percebemos que a criatura parece ser composta da fusão de corpos que apresentam características masculinas e femininas, como seios, pênis e vagina. Colocada sobre um banco e amarrada a ele, a massa corporal de membros deformados se estende como um rastro ou cauda longa até um fundo geométrico, onde há uma abertura iluminada, talvez uma porta ou um túnel. No chão, sob o banco, uma superfície espelhada reflete fragmentos da figura monstruosa. A dissonância entre ela e sua representação especular introduz mais um distúrbio no desenho de Sibylle Ruppert, que ocorre porque a imagem virtual não coincide com a realidade, enfatizando a natureza fraturada e instável da própria criatura.

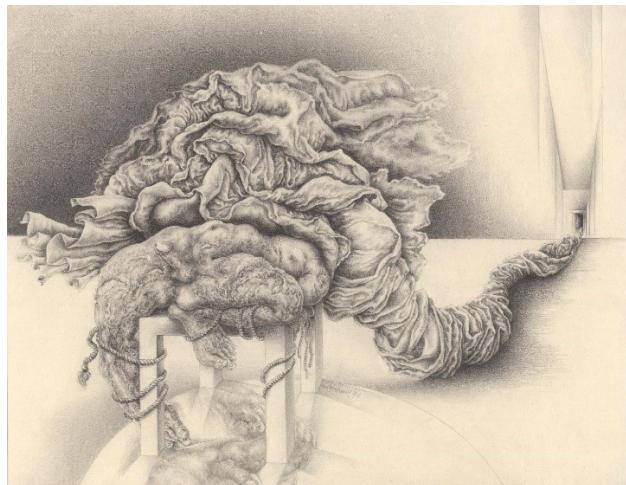


Figura 3. Sibylle Ruppert. *A luta*, desenho sobre papel, 1971

Em *A luta*, o corpo, destituído de seu poder atrativo, é algo que não cabe em si mesmo e transborda para além de seus limites “como coisa sem sentido, como sobra excremental, expulsa da digestão da consciência erótica de forma equivalente ao que o bolo fecal representa para a nutrição” (MERQUIOR, 1965, p. 158). A sobra excremental, de que nos fala Merquior, permite que analisemos as representações de corpos produzidas por Sibylle Ruppert similares a labirintos cujas estruturas se manifestam como catástrofe, nas quais o excesso adquire ramificações em um processo de reprodução sem fim. Essa desorientação que a artista alemã provoca em suas imagens encontra respaldo em outro conceito de Georges Bataille, o informe. Para Bataille, o informe não é um mero adjetivo, mas um “termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma”. Ele opera como a designação do “incerto que se espalha por todos os lugares” (BATAILLE, 1970a, p. 217). É precisamente essa operação de desclassificação que vemos na obra de Sibylle Ruppert, já que suas figuras obscenas, ao se recusarem a manter uma forma estável e reconhecível, encarnam essa incerteza que se alastrá, tornando-se o próprio agente da desorientação. A carne-em-excesso, ao se fundir a outros corpos e a objetos, recusa a taxonomia da anatomia e a ordem da representação, tornando-se, assim, a própria manifestação do informe.

A relação entre o informe e o obsceno se torna ainda mais clara, quando compreendemos o termo criado por Bataille, conforme Yve-Alain Bois, como “um desperdício inassimilável que Georges Bataille designaria com poucas palavras como o objeto preciso da heterologia” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 79). Se a heterologia, por sua vez, se refere ao que não pode ser absorvido e processado pelo sistema de utilidade, então a carne em excesso de Sibylle Ruppert é a manifestação visível que o informe opera. O informe torna-se, assim, perceptível a partir da tarefa de rebaixamento que a obra dela executa com violência, pois suas imagens se recusam a ser meras representações, ao serem concebidas como estruturas de desclassificação, atacando o domínio da forma idealizada na tradição da arte ocidental e a própria lógica da anatomia, o que leva Yve-Alain Bois a afirmar que “o informe é, naturalmente, fundado nos destroços da representação” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 67). As figuras de Sibylle Ruppert podem ser interpretadas como esses “destroços”, uma vez que a anatomia é estilhaçada e o que resta é a matéria bruta, a carne que não se submete mais à elevação de uma forma nobre ou a uma definição estável. Ao se tornar resíduo, aquilo que o sistema da representação clássica não pode digerir, a “sobra excremental” retorna como matéria obscena e informe. Devemos observar que o obsceno, nessa perspectiva, não é apenas uma categoria moral ou sexual, mas uma condição material, quando pensamos em uma possível etimologia da palavra, *ob-scaena*<sup>7</sup> (fora de cena), para aquilo que não deveria estar no palco da representação, aquilo que pertence aos bastidores da vida: o parto, a doença, a morte, o ato sexual e a violência visceral. A cisão, ao expor o informe e ao gerar o grotesco, possibilita a transgressão, pois ela arrasta o que estava *ob-scaena* para o centro do palco, de modo que o corpo dilacerado se torna obsceno não por ser sexual, mas por nos confrontar com a materialidade frágil e corruptível da nossa própria existência, algo que a cultura e a arte clássica se esforçam para manter “fora de cena”. Contudo, essa operação que traz o corpo obsceno para a cena não é um mero ato de destruição aleatória, pois ela segue uma lógica própria, uma sintaxe da desarticulação. Se a cisão revela os fragmentos, o passo seguinte da transgressão é reorganizá-los, criando uma nova anatomia que, por desafiar a ordem natural, torna-se a própria imagem do grotesco. A cisão, nesse sentido, permite que possamos conectar a obra de Sibylle Ruppert aos princípios que regem o corpo anagramático, que Hans Bellmer, seu compatriota, articulou em seu texto *Anatomia da imagem*:

De acordo com a memória intacta que guardamos de um certo documento fotográfico, um homem, para transformar sua vítima, tinha firmemente amarrado suas coxas, seus ombros, seu peito, com um arame apertado, entrecruzado aleatoriamente, de maneira que ele produziu acúmulos de carne, triângulos irregulares esféricos, alongando dobras, desfigurando lábios, multiplicando seios nunca vistos em lugares inimagináveis (BELLMER, 2008, p. 42).

Para Hans Bellmer, a aparente integridade da anatomia humana não é um dado natural, mas uma convenção repressiva, que acaba por se tornar um convite à sua transgressão. Sua obra se fundamenta na premissa de que o modelo anatômico clássico oculta uma multiplicidade de possibilidades, que só podem ser liberadas por meio da desarticulação. É nesse sentido que ele concebe o corpo como um anagrama: “o corpo é comparável a uma sentença que nos convidaria a desarticolá-lo, para recompor, por meio de uma série de anagramas sem fim, seus verdadeiros conteúdos” (BELLMER, 2008, p. 48). Essa lógica anagramática e especular materializa-se de forma emblemática na segunda boneca de Bellmer, concebida em 1935 e documentada no livro *Les Jeux de la Poupée*, publicado em 1949. Se a primeira boneca (documentada por Hans Bellmer no seu livro *Die Puppe*, de 1934), construída com a ajuda de seu irmão Fritz em uma estrutura de madeira, metal e gesso, possuía “possibilidades anatômicas capazes de recriar as alturas da paixão até mesmo para inventar novos desejos”

<sup>7</sup> A “origem obscura” da palavra já indica o fato de que, em todos os tempos, o Obsceno tem sido uma categoria instável e contestada na cultura ocidental. Permanece em aberto o debate sobre se a palavra deriva do latim “*ob+caenum*”, isto é, o que se relaciona à sujeira, à lama e à imundície, ou se, remontando ainda mais à sua origem grega, provém de “*ob+scaena*” (ou “*ob+skene*”), indicando assim o espaço “contra” ou por trás da cena, ou do palco.<sup>4</sup> Consequentemente, enquanto o significado geral de “obsceno” é definido por palavras como ofensivo, indecente ou repugnante, esta última vertente etimológica conecta claramente a ideia do Obsceno com a esfera da representação, para a qual o palco (de teatro) é a personificação mais óbvia (NAKAS; ULLRICH, 2014, p. 7).

(BELLMER apud CRÉTÉ, 1971, p. 91), a nova boneca trazia “pequenas articulações esféricas feitas com pedaços de madeira para articular as pernas e os braços” (WEBB, 1985, p. 52). Além disso, para a sua construção, “Bellmer preparava uma mistura de papel de seda e cola forte, que endurecia ao secar, de modo que podia ser trabalhada com ferramentas e depois pintada para se assemelhar à carne” (WEBB, 1985, p. 52). Bellmer produziu mais de cem fotografias sobre a nova boneca, sendo que apenas quatorze, todas coloridas à mão, iriam compor o livro *Les Jeux de la poupée*, junto com poemas de Paul Eluard. Nesta segunda boneca, as partes do corpo proliferaram de maneira incessante, pois pernas substituem braços e cabeça, criando uma criatura cuja hierarquia anatômica é abolida. No lugar do quadril, a reversibilidade da esfera central permite que a ela sejam anexados seios, ombros, coxas e nádegas, oferecendo-nos, assim, a criação de seres monstruosos semelhantes a polvos, adornados com vários mamilos pintados de rosa, conforme vemos nessa imagem e em outras. Em uma carta a Jean Brun, Bellmer declarou:

Eu havia alcançado o impossível. Quanto à probabilidade ou possibilidade de tais monstruosidades existirem, minha sensibilidade e a do meu público eram os únicos juízes. Mas a violência chocada da reação provava que a eficácia não podia ser atribuída a um capricho gratuito; uma corda vital havia sido tocada (BELLMER apud WEBB, 1985, p. 61).

A androginia torna-se também presente, como pode ser percebido em uma fotografia, na qual vemos um corpo sem cabeça, composto de quatro pernas, sendo que sua parte inferior está vestida de calças, enquanto sua superior encontra-se nua, sob a cama, calçada com sandálias e meias. O duplo, aqui, não é mais o “eu” e o “outro”, mas a coexistência de princípios e significados incompatíveis dentro de uma mesma forma. A materialização desse paradoxo foi alcançada, quando Hans Bellmer descobriu as juntas universais, teorizadas por Gerolamo Cardano, em 1545, e depois desenvolvidas em um modelo prático, em 1676, por Robert Hooke. Ao construir sua segunda boneca, ele conseguiu que articulações esféricas giratórias se conectassem ao redor do centro de uma esfera abdominal, de modo que as articulações pudesse se dobrar até o limite, revelando imagens virtuais do corpo, quando seus membros são torcidos, ou virando o inferior para cima, o oculto para fora. No entanto, mesmo com o seu corpo dividido, subtraído e multiplicado, a boneca ainda mantinha uma continuidade e fixidez materiais. Foi por meio do desenho, da linha desimpedida, que Hans Bellmer encontrou o que a resistência do material plástico negava: a possibilidade de unir, por meio da fluidez, fragmentação e justaposição, o masculino e o feminino e suas metamorfoses complexas e multifacetadas. Essa desestruturação tanto do corpo quanto da identidade está em quase toda a produção do artista, mas se torna mais evidente nos desenhos inspirados na obra do Marquês de Sade, que compõem as séries *À Sade* e *Petit Traité de Morale*<sup>8</sup>, e no conto *Madame Edwarda*. Com relação a essas obras, de acordo com Horst Albert Glaser,

O que os desenhos revelam é um reino desinibido de sexualidade polimorfa, que se encarna em um corpo capaz de transformar cada zona em um órgão sexual, para nele se multiplicar e se deleitar. As imagens corporais flutuam em uma trama de linhas, que formam seu contorno em constante transformação, no qual elas permanecem imóveis por um instante antes de se converterem em uma nova imagem. Percepções que se movem em camadas confusas só puderam se formar na linha abstrata, que nada significa por si mesma, e não na escultura, cuja determinação espacial e materialidade lhe conferem uma característica imutável. (GLASER, 1970, p. 25)

<sup>8</sup> De acordo com Peter Webb e Robert Short: “As gravuras intituladas *A Sade* mostram Bellmer inventando uma série de andróginos que não são uma tentativa de ilustrar a obra de Sade, mas são fiéis na captura da psicologia de seus conceitos. As criações de Bellmer parecem se inspirar mais na pornografia do período, muitas vezes curiosa, que ele adorava colecionar, do que em imagens sadeanas anteriores. Por mais engenhosidade que tenha sido demonstrada pelos gravadores do século XVIII que primeiro ilustraram Sade, sua técnica mostrava-se limitada quando se tratava de visualizar suas fantasias mais delirantes. As obras de Sade tiveram que esperar até o nosso tempo para encontrar em Bellmer um artista cujo idioma pictórico fosse verdadeiramente adequado aos seus paroxismos de transgressão e desordem” (WEBB; SHORT, 1985, p. 235).

Diferente da escultura, cuja solidez impõe limites à transformação, o desenho, para Hans Bellmer, oferece uma liberdade rítmica e imaginativa, ao permitir que o corpo representado escape da lógica anatômica e da identidade fixa. Cada linha não define uma forma, mas propõe uma transição, uma vez que os contornos não encerram, mas abrem possibilidades de mutação. Membros se entrelaçam, olhos surgem em locais improváveis, bocas se abrem em torsos, vaginas são também feridas, fendas, entradas para outras realidades viscerais. Os corpos, assim como seus membros, tornam-se instáveis, ao se mesclarem uns com os outros, por meio da transparência e sobreposição, de forma que seus limites se expandem em várias direções ao mesmo tempo. A contrário do que ocorre com suas bonecas, não há unidade corporal em seus desenhos, mas dispersão, uma vez que as sobreimpressões coloridas que encontramos em *À Sade e Petit Traité de Morale* oferecem ramificações de linhas que comprometem o reconhecimento da anatomia humana, levando-a para o território do monstruoso, como podemos ver também em suas imagens de cefalópodes, nas quais a contradição entre o interior e exterior é destruída.

A produção de Sibylle Ruppert se aproxima, com nuances distintas, da maneira como Hans Bellmer configura suas imagens, uma vez que ela também utiliza a linha como ferramenta de transgressão formal e simbólica, ao optar pelo desenho não para descrever o corpo, mas para o reinventar. Se, como Alain Jouffroy pontua, “o desenho permite a Bellmer dotar um ser humano com posturas simultâneas, que sua boneca só poderia assumir sucessivamente” (JOUFFROY, 1960, p. 10), no caso de Sibylle Ruppert, ele possibilitou “reconhecer as partes do corpo como órgãos mudos e atribuir a esses órgãos uma voz” (TRIGG, 2014, p. 139). Essa operação se aproxima do que Dennis Hollier define como “obscenidade fragmentária” ao analisar os verbetes de Georges Bataille para o Dicionário Crítico. Para Hollier, Georges Bataille produz concentrações semânticas que funcionam como órgãos desprendidos de seu suporte orgânico: “ele [o órgão desprendido] afirma a parte em sua obscenidade fragmentada em vez de apagá-lo pela sua integração na finalidade de uma bela e viva totalidade” (HOLLIER, 1989, p. 79).

Na obra de Sibylle Ruppert, identificamos essa obscenidade fragmentada, na medida em que o corpo pode ser percebido tanto a partir do anagrama, no que diz respeito à permutabilidade e à recombinação das partes do corpo, quanto como carne-em-excesso, de acordo com o conceito de José Guilherme Merquior. Vemos essa percepção da efemeridade e fragilidade do corpo humano nos dez desenhos em preto e branco que Sibylle Ruppert fez para a edição alemã de *A Filosofia na Alcova (La Philosophie dans le boudoir)*, de Marquês de Sade, nas quais contemplamos corpos truncados e mesclados, mas com o detalhe de que cada parte e membro são representados ao mesmo tempo independentes e subordinados uns aos outros. Não por acaso em todas as imagens, os corpos estão sem cabeças, com ênfase nos troncos e órgãos sexuais, de modo muito semelhante aos desenhos que Hans Bellmer produziu em homenagem ao Marquês de Sade. Como exemplo, podemos citar o penúltimo desenho de Sibylle Ruppert no livro *A Filosofia na Alcova* (figura 4), executado com sombreamento minucioso e detalhamento anatômico, cuja composição mostra um conjunto de formas orgânicas que remetem a fragmentos de corpos humanos, com músculos, pele e texturas carnosas sobrepostas, com pênis penetrando fissuras que podem ser feridas ou vaginas. No centro, observa-se uma superfície irregular sendo transpassada por agulhas longas, que puxam fios em um processo de costura ou sutura. Mãos humanas, representadas de forma realista, seguram as agulhas e manipulam o tecido orgânico. A cena transmite um misto de intervenção cirúrgica e manipulação grotesca do corpo, mesclando precisão técnica com elementos perturbadores, característicos de uma obra voltada ao desconforto e ao obsceno.

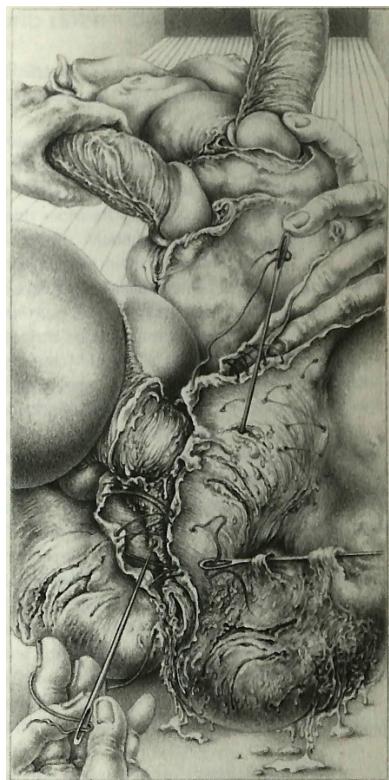


Figura 4. Sibylle Ruppert. Desenho sobre papel para a edição alemã de *A Filosofia na Alcova*, de Sade, 1972.



Figura 5. Hans Bellmer. *A Sade*, gravura, 1961.

Embora a imagem de Sibylle Ruppert apresente pontos em comum com as de Hans Bellmer, mais especificamente com a última de sua série sobre Sade (figura 5), a cena concebida por ela é mais densa e dramática, construída com traços que intensificam o volume e a textura da carne. Já o desenho de Bellmer é mais limpo, com linhas finas e contornos precisos, preservando uma clareza gráfica que contrasta com o horror implícito da cena. Se, em Sibylle, a dimensão grotesca é acentuada pela sensação de um corpo em estado de metamorfose, no qual o erótico e o repulsivo se entrelaçam, em Bellmer, o corpo é decomposto e reorganizado em um padrão quase ornamental, sem perder a carga sexual e transgressora. Essa referência ao anagrama corporal também pode ser percebida na obra de Sibylle Ruppert, pela forma como ela lida com a fragmentação anatômica, marcada por fios e agulhas

que atravessam a carne, remetendo às dobras de pele, orifícios e secreções estilizados, bem como à deformação mais geométrica e simétrica que caracteriza a imagem de Hans Bellmer, de maneira que, em ambos, a reconfiguração erótica do corpo se dá como um jogo combinatório.

Os desenhos de *A Filosofia na Alcova* revelam-se, dessa forma, como palcos para a metamorfose, onde o anagrama corporal, ao desmantelar as leis da natureza e da matéria, permite que os corpos surjam sem limites, como sobras reunidas violentamente por meio de um movimento de costura anatômica e reinvenção monstruosa, em que a carne é reconfigurada sem respeito às hierarquias formais do humano. Nesse sentido, Hans Bellmer e Sibylle Ruppert compartilham uma recusa do corpo normativo, um interesse pela erotização da forma e uma busca por representar aquilo que escapa à organização simbólica da identidade. No entanto, se Hans Bellmer nos dá corpos em deriva, compostos por segmentos que se justapõem, por meio da sobreposição, em configurações inesperadas, Sibylle Ruppert busca essa instabilidade a partir da composição de figuras monstruosas, híbridas, cujas formas flutuam entre o humano, o animal e a máquina. Embora a monstruosidade esteja presente também na obra de Hans Bellmer a partir da junção de vários corpos dentro uma mesma estrutura anatômica ou da mescla da forma humana com a de animais, nos desenhos e nas pinturas de Sibylle Ruppert, talvez o absurdo intensifique ainda mais a relação do erótico com o grotesco. Isso não quer dizer que não haja absurdo nas imagens criadas por Bellmer, mas sim que ele é acionado de maneira diferente por Sibylle Ruppert, no instante em que visualizamos imagens que parecem pertencer ao contexto de uma narrativa enigmática, da qual desconhecemos tanto o início quanto o desfecho.

Nesse sentido, não basta que a pele, a fronteira que define o indivíduo, seja rasgada, penetrada e dissolvida, ou que os corpos desmembrados estejam fundidos a máquinas e insetos, pois o que intensifica o absurdo se origina dos movimentos e ações aos quais os seres estão subordinados. Observarmos essa relação entre o absurdo e a desarticulação da anatomia humana em um desenho a grafite intitulado *Dessin pour D.A.F. de SADE* (figura 6), de 1976, no qual um emaranhado de carne colapsa a noção de individualidade, no instante em que pernas e braços se entrelaçam e surgem de torsos alheios, tornando impossível discernir onde um corpo termina e outro começa. Como se presenciássemos uma luta, vemos um ser com cabeça de ave e o formato de pênis dar uma chave de piscoço em uma figura com traços humanos, enquanto outra criatura similar abocanha seu crânio. Abaixo deles, está uma figura de joelhos com duas faces, uma, que lembra a de um ser humano, voltada para cima, e outra, posicionada para frente, com expressões cadavéricas. No lugar de braços, essa criatura possui dois ferrões, sendo que um adentra a boca da face inferior.

O absurdo presente no desenho de Sibylle Ruppert se sustenta no hibridismo que transforma elementos da anatomia humana, combinados a partes animais, em seres monstruosos, como se eles pertencessem a uma coreografia ilógica de ações e reações. Nesse sentido, sua obra se insere na mesma genealogia do incômodo que cerca os escritos do Marquês de Sade, pois ambos constroem imagens ou narrativas que não pretendem ser assimiladas pelas normas e regras, já que eles as levam para além do limite da razão, no instante em que buscam um universo onde a ação não se pauta mais pela moral, pela finalidade ou pela lógica, mas pelo impulso, pela repetição e pelo excesso. Assim, nos textos de Sade, os corpos são incessantemente submetidos a práticas de violência, esvaziando o sentido da experiência humana tal como concebida pela tradição ocidental, de modo que a dor, o prazer, o poder e a destruição se entrelaçam em um ciclo que, de tão extremo, se converte em farsa, em automatismo, em absurdo. Com *Dessin pour D.A.F. de SADE*, Sibylle Ruppert ampara-se nesse mesmo movimento, já que os seres híbridos estão condenados a uma situação na qual não se sabe se atacam, se defendem, se sofrem ou se deleitam. O gesto da criatura que crava o ferrão na própria boca não é apenas uma imagem de autopunição ou prazer sádico, mas uma ação que escapa à compreensão, como se ele estivesse aprisionado a uma lógica que o ultrapassa, “como um corpo estranho (*das ganz Andere*, o absolutamente outro), ou seja, algo que tanto pode ser expulso por uma ruptura brusca quanto reabsorvido no desejo de colocar corpo e espírito em um estado de expulsão (ou projeção) mais ou menos violenta” (BATAILLE, 1970b, p. 58).

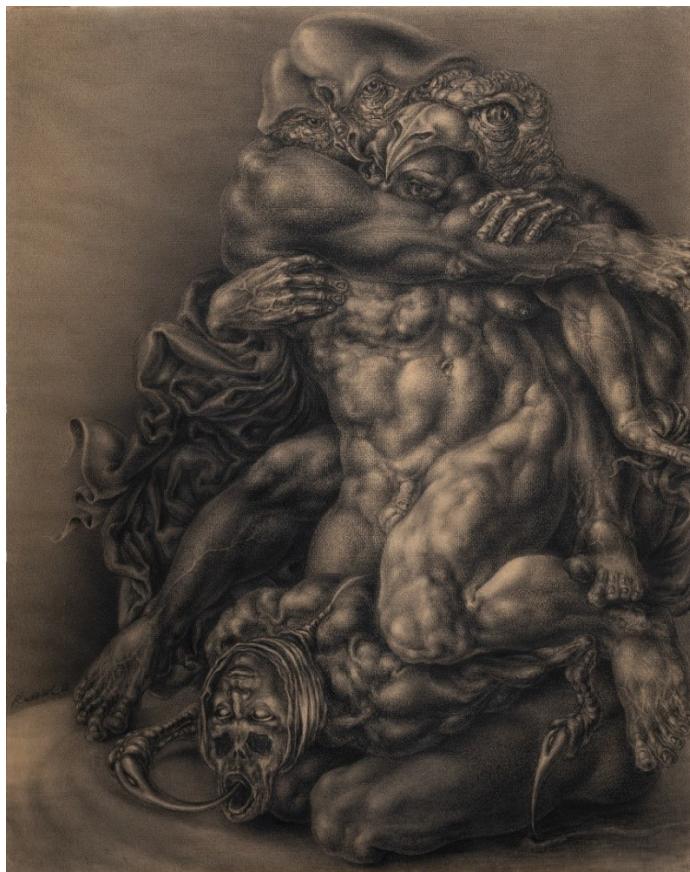


Figura 6. Sibylle Ruppert. *Dessin pour D.A.F. de SADE*, carvão sobre papel, 104 cm X 83-cm, 1976.

No desenho de Sibylle Ruppert, essa relação entre excreção e apropriação pode ser percebida no devoramento de um ser por outro e na profusão de membros que brotam do amontoado de carne sem sentido, como partes de um processo contínuo de devoração e defecação, similar ao que Sade descreve em *Os 120 Dias de Sodoma*: “e consequentemente mandou Zéphyr cagar em sua boca e ordenou a Augustine que comesse a marmelada, o que a adorável e interessante menina prontamente fez, sendo seu repasto seguido com igual prontidão de convulsivos vômitos” (SADE, 2008, p 235). O absurdo emerge, dessa maneira, da repetição de atos sem causa ou destino visível, da desarticulação das categorias de sujeito e objeto, de agressor e vítima, que faz com que os corpos se tornem parte de um maquinário sem finalidade, tal como nos ciclos intermináveis de tortura e gozo, apropriação e excreção, descritos por Sade. Nesse sentido, o *Dessin pour D.A.F. de SADE* não ilustra a obra do escritor francês, mas a prolonga por outros meios, ao deslocar seus excessos literários para uma visualidade que opera com os mesmos princípios de intensificação, hibridismo e colapso do sentido. A monstruosidade não está apenas na forma, mas no gesto, na ação tornada impossível, no esvaziamento das relações lógicas que sustentam a realidade ordinária. Como os personagens de Sade, os seres monstruosos de Sibylle Ruppert, que podem ser originados tanto de mutação quanto de mutilação, incorporam um excesso que perturba o olhar e desestabiliza a razão, no instante em que eles se configuram à margem da norma, ao desafiar o que pode ser ou não representável.

Se os escritos e o universo de Sade podem ser interpretados como um ataque à linguagem da tradição clássica, que reproduz e se reconstitui, a partir do gesto comunicativo, a estrutura normativa da espécie humana nos indivíduos, é porque suas orgias, torturas e crimes são atos de desperdício puro. O prazer, em Sade, não deriva de um ganho, mas da destruição, da profanação e do esgotamento. É nesse sentido que Pierre Klossowski explica que Sade vê a própria natureza não como uma força de conservação, mas de destruição perpétua, um movimento incessante de dissolução, de puro desperdício:

Assim que o corpo aparenta perder o movimento, por sua transição do estado de vida ao que se chama impropriamente de morte, ele tende, de imediato, à dissolução: ora, a dissolução é um amplo estado de movimento. (...) Os corpos se transmutam, se metamorfoseiam, mas nunca estão em estado de inércia (KLOSSOWSKI, 1985, p. 93).

A presença de corpos modelados ao estilo renascentista em algumas obras de Sibylle Ruppert, como, por exemplo, a sua versão da *Mona Lisa*, encontra esse mesmo sentido de dissolução com que Sade trata a linguagem normativa, pois o grotesco não existe no vácuo, ele precisa do corpo clássico para profanar, como as górgulas monstruosas só fazem sentido na fachada de uma catedral ordenada. Da mesma forma que Sade se apropria da ferramenta da razão universal e da linguagem filosófica do Iluminismo (o “alto”) para descrever e justificar a perversão e a degradação corporal (o “baixo”), Sibylle Ruppert subverte a forma fechada, contida e harmoniosa da *Mona Lisa*, ao levá-la, a partir da montagem, à monstruosidade. Em sua *Mona Lisa* (1984) (figura 7), ela se vale da hibridização para criar uma figura grotesca, ao enxertar a cabeça serena e enigmática da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci em um corpo que é sua antítese, uma massa de músculos hipertrofiados, tensos, masculinos, retorcidos em uma pose de martírio ou cativeiro que evoca o *Escravo moribundo*, de Michelangelo, ou o *Laocoonte*. O corpo clássico que Sibylle Ruppert invoca para profanar é, assim, marcado pela duplicitade, pois, nele, fundem-se tanto o ideal de beleza serena da pintura de Leonardo da Vinci quanto o ideal de poder físico e sofrimento exaltado pela escultura do Renascimento tardio. Sibylle Ruppert, em um gesto sadiano, viola essa integridade da *Mona Lisa*, não ao rasgar a carne, mas ao justapor a serenidade à imagem da agonia física. O sorriso que antes sugeria um universo interior inviolável agora se torna perversamente deslocado, pairando sobre uma realidade de dor, confinamento e força bruta.



Figura 7. Sibylle Ruppert. *Mona Lisa*, desenho sobre papel, 1984.

Assim como os libertinos de Sade usam a filosofia para justificar a monstruosidade, Lautréamont<sup>9</sup>, em *Os Cantos de Maldoror*, usa a retórica do sublime romântico para dar voz a uma revolta cósmica. Ele se apropria do discurso elevado de sua época, a linguagem épica e lírica de Byron, Milton e do romantismo francês, com suas apóstrofes grandiosas, seu tom profético e sua busca pelo infinito, como descreve Maurice Blanchot em seu estudo sobre o poema: “a leitura de Lautréamont é uma

<sup>9</sup> Isidore Ducasse, mais conhecido pelo pseudônimo de Comte de Lautréamont (1846-1870), foi um poeta franco-uruguaiu cuja obra se tornou referência fundamental para a literatura moderna e para as vanguardas artísticas do século XX. Seu livro *Les Chants de Maldoror* (*Os cantos de Maldoror*, 1868-1869), escrito em prosa poética, apresenta imagens intensas e perturbadoras, marcadas pelo excesso, pela violência e pela fusão entre o humano, o animal e o monstruoso.

vertigem. Esta vertigem parece o efeito de uma aceleração de movimento tal que o acercamento de fogo, no centro do qual nós nos encontramos, fornece a impressão ou de um vazio flamejante ou de uma inerte e sóbria plenitude” (BLANCHOT, 2014, p. 63). No entanto, em vez de usar essa linguagem para louvar a Deus, a Natureza ou o gênio humano, Lautréamont a perverte para celebrar o mal absoluto, a crueldade gratuita e a blasfêmia sistemática. Na época de sua publicação, talvez não só a temática tenha levado o livro a ser ignorado, mas também porque “não era nem prosa nem poema, nem ficção nem não ficção — não se encaixava sequer no gênero popular do *roman noir*, nem no então emergente gênero do poema em prosa (THACKER, 2015, p. 64). Esse caráter transgressor de *Os Cantos de Maldoror*, assim como o da obra de Sade, atraiu Sibylle Ruppert, que, ao produzir treze desenhos baseados nessa obra, reunidas em seu livro *Dessins pour Lautréamont* (1980), parece captar o aspecto grotesco que atravessa a linguagem de Lautréamont, com suas figuras híbridas, metamórficas, ambíguas, que não pertencem a nenhuma ordem definida, imagens que traduzem a ambiguidade da própria obra, como podemos ler nesta passagem:

Duas coxas nervosas se colaram estreitamente à pele viscosa do monstro, como duas sanguessugas; e, os braços e as nadadeiras entrelaçados ao redor do corpo do objeto amado, rodeando-o com amor, enquanto suas gargantas e seus peitos logo formavam coisa alguma, a não ser uma massa glauca, com exalações de sargaços; no meio da tempestade que continua a provocar estragos; à luz dos relâmpagos; tendo por leito de himeneu a vaga espumosa, transportados por uma corrente submarina como em um berço, rolando sobre si mesmos, rumo às profundezas desconhecidas do abismo, juntaram-se em uma cópula longa, casta e horrorosa!... (Lautréamont, 2018, p. 117).

Se os grotescos históricos dissolviam os limites entre vegetal, animal, humano e arquitetônico, a leitura de Sibylle Ruppert de *Os Cantos de Maldoror* também dilui os limites que separam os seres e as coisas, uma vez que coloca em xeque a possibilidade de um sentido unitário, ao nos oferecer formas visuais do informe<sup>10</sup>. Ao articular os excessos de Sade e Lautréamont, sua obra visualiza o colapso da forma e da norma, apresentando um universo em que a linguagem e o corpo se tornam resíduos de uma ordem que não mais vigora. O caráter transgressor de *Os Cantos de Maldoror* pode, então, ser percebido pela proliferação de formas vivas, que atravessa toda a obra a partir das metamorfoses que elas sofrem. Tal proliferação não se reduz à presença de animais como figuras estáticas, mas se manifesta como uma animalidade ativa, dinâmica e agressiva, cujas funções se revelam no ato de rasgar, perfurar a carne e sugar o sangue, ações que, segundo Gaston Bachelard, constituem os polos essenciais dessa animalidade: “a garra e a presa, que correspondem às atrações gêmeas da carne e do sangue” (BACHELARD, 1986, p. 16). Essas funções podem ser desempenhadas por diferentes órgãos e corpos, ampliando o alcance de sua violência e instaurando uma propensão animística para a formação e deformação incessante das formas, movida pela agressão:

Qual é esse complexo que parece fornecer à obra de Lautréamont toda a sua energia? É o complexo da vida animal, a energia da agressão. Por causa dele, a obra de Lautréamont me parece uma genuína fenomenologia da agressão, uma agressão pura no mesmo sentido em que se fala de “poesia pura” (BACHELARD, 1986, p. 2).

Gaston Bachelard nomeia a metamorfose contínua originada da agressão como “extase da metamorfose” (BACHELARD, 1986, p. 6), e ela implica não apenas a transformação de seres humanos em animais ou híbridos, mas também um processo de devorar e se autodevorar, no qual o texto de Lautréamont se comporta como um organismo predatório. Assim, Maldoror, segundo Eugene Thacker, “torna-se um autófago, devorando a si mesmo no processo” (THACKER, 2025, p. 68), ao colapsar, de forma similar ao conceito de heterologia de Georges Bataille, as fronteiras entre o bestial e o espiritual, e ao anular a distância entre corpo e linguagem. Nesse sentido, a animalidade opera como um gesto heterológico no sentido batailliano, pois desestabiliza as referências espaciais,

<sup>10</sup> Embora os títulos das obras que compõem *Dessins pour Lautréamont* sejam acompanhados de trechos de *Os Cantos de Maldoror* selecionados por Sibylle Ruppert, não é possível reconhecer seus desenhos como meras adaptações do texto francês, já que eles instauram um imaginário próprio, ao expandir o caráter visionário da literatura para uma dimensão visual autônoma, onde o grotesco e o erótico adquirem novas formas de expressão.

dimensionais e perceptivas do leitor, ao expor o excesso e o informe que não podem ser assimilados pelas estruturas homogêneas da cultura. Por meio desse processo, instaura-se uma visão que “não é restringida pelos limites articiais impostos pela cultura” (THACKER, 2025, p. 69), o que permite que a obra se mova na esfera do heterogêneo, onde se acumulam formas de vida e de linguagem que escapam à utilidade e à coerência.



Figura 8. Sibylle Ruppert. *A bíblia do Mal*, lápis de cor e carvão sobre papel, 200 cm x 840 cm, 1978.

No primeiro desenho, *La biblie du mal* (1977) (figura 8), que abre o livro *Dessins pour Lautréamont*, Sibylle Ruppert emprega a função da animalidade como agressão, tal como descrita por Gaston Bachelard, ao nos apresentar seres híbridos rasgando, perfurando e devorando uns aos outros. As figuras, embora antropomórficas, carregam atributos de predadores e parasitas, como garras, ferrões e presas surgidos de músculos tensionados, texturas cortantes e superfícies viscosas, como podemos ler no poema de Lautréamont: “Vamos, dragão, começa tu, primeiro, o ataque. Acabas de dar-lhe um golpe seco com a garra: não foi de todo mau. [...] Ah! a águia te arranca um olho com o bico, e apenas lhe havias arrancado a pele; devias ter prestado atenção” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 135). No desenho de Sibylle Ruppert, a violência não se limita à representação de uma cena de ataque, mas impregna a própria estrutura compositiva. Linhas diagonais e volumes distorcidos imprimem uma tensão visual que projeta o olhar do espectador para o momento exato do contato predatório, como se a cena fosse um fragmento arrancado de um movimento mais amplo e irrecusável.

Talvez não seja casual que Sibylle Ruppert tenha dividido o desenho em quatro painéis, evocando a estrutura dos retábulos da tradição católica, cuja função era organizar narrativas sagradas e guiar a contemplação devocional. Ao retomar esse formato e associá-lo ao título *La biblie du mal*<sup>11</sup>, Sibylle Ruppert instaura uma subversão simbólica, pois em vez de uma sequência visual voltada para a glória divina, apresenta um ciclo iconográfico dominado pela violência, pela deformação e pela fusão monstruosa de corpos. Assim, o formato tradicional, símbolo de ordem e sacralidade, é corrompido pela presença de um conteúdo que encena justamente o contrário, o domínio do que é heterogêneo,

<sup>11</sup> Sobre a relação entre *Os cantos de Maldoror* e o mal, Maurice Blanchot comenta: “Que, em inúmeras passagens, Maldoror se identifique com o soberano das trevas, ser de ‘essência divina’, que habita as esferas superiores e mais potente que o próprio grande Satã, que, em outros casos, ele se apresente como o cavaleiro da morte, que alhures ainda ele seja antes um castigo para o homem revoltado que o ferrão de sua revolta, todos estes diversos papéis não têm que ser descobertos, pois se afirmam em plena luz” (BLANCHOT, 2014, p. 67-68).

excessivo e irredutível à norma. Essa inversão dialoga com a formulação de Georges Bataille, em *A literatura e o mal*, quando afirma que “o Mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão” (BATAILLE, 1989, p. 27). O mal, para Georges Bataille, não é apenas uma força negativa ou moralmente condenável, mas uma energia que desafia e excede o sistema, ao agir como um reverso da ordem, desestabilizando-a desde seus fundamentos. No desenho de Sibylle Ruppert, essa força se manifesta tanto na agressão física das figuras, cujos corpos dilaceram, penetram e engolem uns aos outros, quanto na própria composição, que nega a harmonia e a centralidade típicas do retábulo, instaurando um campo visual de instabilidade e excesso.

Essa ruptura com a harmonia pode ser percebida, nos dois painéis centrais, onde uma figura de rosto aparentemente feminino e musculatura exagerada inclina-se para a direita, encarando uma criatura de face cadavérica com a boca aberta. As costas dessa criatura se fundem a uma estrutura híbrida, composta por um ser que nos lembra um inseto e um par de seios. À esquerda, parcialmente submersa, uma entidade monstruosa exibe traços que combinam tubarão, elementos humanos e prolongamentos pontiagudos semelhantes a ferões. Próxima a essa forma, um corpo com feições humanas nada em direção à figura central: com uma das mãos, agarra-se firmemente a ela; com a outra, parece dilacerar e arrancar um rosto que, de modo perturbador, emerge de sua própria carne, como se fosse um prolongamento orgânico e inevitável de si mesmo. Esses corpos se entrelaçam de maneira violenta, mesclando anatomia humana com formas orgânicas indeterminadas e criaturas fantásticas que os circundam ou surgem deles. O fundo é tomado por um brilho incandescente alaranjado, que intensifica a atmosfera dramática e infernal. Nos dois painéis laterais, surgem figuras isoladas e alongadas, que parecem ser híbridos entre animais e criaturas indeterminadas. Seus corpos são curvilíneos, com membros extensos e cabeças alongadas, evocando uma sensação de estranheza e fragilidade, em contraste com a violência compacta do painel central. A composição geral remete a um altar profano, com o centro funcionando como núcleo de tensão, enquanto as laterais, mais silenciosas, oferecem um contraponto contemplativo.

Ao dividir a cena em quatro partes, Sibylle Ruppert intensifica o efeito de colisão entre opositos, pois cada painel pode ser lido como um fragmento autônomo, mas também como parte de um todo cuja coesão é precária, ao ser marcada pela descontinuidade e pelo choque formal. Essa estrutura fragmentária reforça a ideia de Bataille de que o mal habita os “limites da razão”, pois o olhar não encontra uma narrativa linear ou conciliatória, mas um conjunto de imagens em tensão, onde o sagrado é contaminado pelo profano, e a ordem simbólica é corroída pela violência e transformação. A técnica que Sibylle Ruppert utiliza para alcançar esse jogo de contrários é a montagem. É por meio dela que a artista consegue criar a sensação de metamorfoses incessantes que alimenta suas imagens, já que, assim como seu compatriota Max Ernst, especialmente em obras como *Une Semaine de Bonté: A Surrealistic Novel in Collage* (1934), *La Femme 100 têtes* (1929) e *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), ela constrói composições a partir de fragmentos visuais que, justapostos, geram associações inesperadas e inquietantes. No caso de Max Ernst, a colagem de gravuras vitorianas extraídas de encyclopédias e romances ilustrados produzia narrativas absurdas, nas quais figuras humanas se fundiam a animais, objetos e arquiteturas, rompendo a lógica temporal e espacial<sup>12</sup>.

Sibylle Ruppert, ao adotar a montagem, ainda que realizada por meio do desenho e não de recortes, mantém essa qualidade de choque e dissonância, pois corpos se interpenetram, espécies se confundem, e o humano é continuamente corroído pelo animal, pela máquina e pelo orgânico disforme, como

<sup>12</sup> Como podemos ler na nota explicativa da edição em inglês de *Une semaine de bonté*: “Em seus primeiros livros de colagem, Max Ernst geralmente criava cenas completamente novas a partir de muitas peças separadas, mas, na maior parte de *Une semaine de bonté*, ele utilizou ilustrações completas existentes como imagens-base, alterando-as com acréscimos colados. Suas imagens-base eram principalmente as ilustrações em madeira relativamente grosseiras e geralmente chamativas da ficção popular francesa, abundantes nos livros e periódicos do final do século XIX” (ERNST, 1976, p. 6).

podemos observar no desenho *Empusae Raptus*<sup>13</sup> (*Rapto das Empusas ou Arrebatamento das Empusas*, 1977) (figura 9), também do livro *Dessins pour Lautréamont*. Embora o título seja uma referência aos demônios femininos associados à deusa Hécate, torna-se difícil definir quem são as *Empusae*, se o que está acontecendo é um rapto ou um arrebatamento, já que uma possível relação entre vítima e algoz é apagada em detrimento da metamorfose pelas quais os seres monstruosos em luta passam. No lado esquerdo, vemos uma figura musculosa com cabeça de formiga que tem no lugar da mão uma almofolia de óleo. Sua parte inferior, parecida com nádegas, é composta de uma criatura que rasga e devora outra por meio de suas garras e presas. No lado direito, uma faca com cabeça de touro antropomorfizada, sustentada por uma máquina de costura, ergue, como um escudo, uma forma orgânica que lembra uma vagina, originada pelo corte da faca no corpo de uma criatura cadavérica que jaz no canto inferior direito. Para completar a cena, Sibylle Ruppert desenha uma criança diminuta, no canto esquerdo inferior, assistindo a todo o embate calmamente.



Figura 9. Sibylle Ruppert. *Empusae raptus*, carvão sobre papel, 105 cm x 168 cm, 1977.

Nesse desenho, a montagem, como ocorre na obra de Max Ernst, possibilita costurar partes de seres e objetos distintos, ao nos apresentar criaturas monstruosas e híbridas. Como desdobramentos da montagem, a fusão e a fissão permitem criar esses monstros, no instante em que a primeira usa do “amálgama, da combinação ou da condensação de elementos categóricos distintos e/ou opostos num monstro espaço-temporalmente contínuo” (CARROLL, 1993, p. 67) e a segunda se ampara em “elementos contraditórios, por assim dizer, distribuídos por identidades diferentes, embora metafisicamente relacionadas. (CARROLL, 1993, p. 67). Os monstros de Sibylle Ruppert, de certa maneira, se amparam nesses dois processos, pois o hibridismo que os sustenta reside tanto na condensação quanto na distribuição de elementos contraditórios ao longo da imagem<sup>14</sup>. Esse hibridismo se articula como “*anamorphosis*, em que a metamorfose gera monstros e híbridos, e a

<sup>13</sup> *Empusae*, plural de *Empusa*, são criaturas da mitologia grega. As Empusas eram demônios femininos associados à deusa Hécate, descritos como seres metamórficos que seduziam jovens para sugar-lhes a energia ou o sangue.

<sup>14</sup> Conforme Justin D. Edwards e Rune Graulund, “existem três tipos de monstros grotescos que assumem forma humanoide: o monstro do excesso, o monstro da falta e o monstro híbrido” (EDWARDS; GRAULUND, 2013, p. 46). Os monstros na obra de Sibylle Ruppert se encaixam nas categorias de “monstros de excesso” ou “monstros híbridos”, mas não na de “monstros de falta”. Isso ocorre porque suas figuras quase sempre exibem partes do corpo exageradas, múltiplas ou em quantidades que transcendem o “normal”, alinhando-as diretamente com a categoria dos “monstros de excesso”. Além disso, muitos de seus monstros são caracterizados por combinações incomuns, misturando elementos humanos e animais ou diferentes formas orgânicas, o que resulta na criação de seres que são uma fusão de espécies, enquadrando-os como “monstros híbridos”.

*amorphosis*, que leva a forma ao seu limite, resultando na evacuação ou no devoramento de todas as formas possíveis” ((THACKER, 2025, p. 84). O resultado é que, como o informe, de Georges Bataille, as identidades dos seres que se originam daí não podem ser definidas, já que as formas são levadas a uma constante mutação, um estado de desordem onde as categorias e os limites são desestabilizados, onde “dois modos de ser invadem um ao outro, contaminam um ao outro, comprometem-se mutuamente, enquanto conservam paradoxalmente a integridade de sua oposição” (LIBERTSON, 1995, p. 212). Cada elemento, nesse desenho, assim como nos demais que compõem o livro, conserva sua estranheza própria, intensificada pela relação que mantém com os outros, de modo a criar um campo de tensão onde a metamorfose é inevitável e incessante<sup>15</sup>. Sibylle Ruppert, assim, transforma o espaço pictórico em um terreno instável, onde o sagrado e o profano, o erótico e o grotesco, o humano e o inumano convivem em um estado de permanente contaminação.

As figuras híbridas de Lautréamont serviram de ponto de partida para os desenhos de Sibylle Ruppert, muito disso devido à forma como o poeta incorpora a violência e o absurdo em seu texto, instaurando um espaço de heterologia, onde o excesso, o informe e o inassimilável se impõem sobre qualquer tentativa de normalização. Para dar corpo visual a essa desordem literária, Sibylle Ruppert recorre à tradição do grotesco, não como mera ilustração, mas como possibilidade de romper com os limites que separam os seres e as coisas, ao materializar um mundo onde as categorias lógicas foram abolidas. Nesse sentido, a artista comprehende que a heterologia de Lautréamont não pode ser simplesmente representada, já que ela precisa ser encenada no próprio ato do desenho, na forma como os corpos se dissolvem e se reconstituem de maneira insólita e incompreensível. Por isso, se o grotesco é estar fora das regras do mundo e, ainda assim, muito próximo dele, Sibylle Ruppert leva esse princípio ao extremo, convertendo-o em matéria de pesadelo. Em suas composições, as formas híbridas não surgem como alegorias fixas, mas como organismos em constante metamorfose, de maneira que fragmentos humanos, animais e mecânicos se entrelaçam em um fluxo contínuo de mutação. Essa instabilidade formal recusa qualquer síntese conciliatória e mantém o espectador em um estado de inquietude permanente, tal como nos sonhos perturbadores em que não há resolução possível. Dessa forma, o que Sibylle Ruppert realiza em *Dessins pour Lautréamont*, assim como em toda a sua obra, é desafiar as leis naturais, ao transformar qualquer possibilidade de fantasia sedutora em vertigem ameaçadora. Se o grotesco, segundo a tradição, pode ser associado ao sonho e à criação de mundos novos a partir da experiência terrena, em Sibylle Ruppert, essa construção onírica adquire características de pesadelo, no qual as metamorfoses incessantes não libertam, mas aprisionam, e a imaginação é alimentanda por forças hostis que corroem qualquer possibilidade de equilíbrio.

## REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Rémi. *Le Renouveau Du Grotesque Dans Le Roman Du Xxe Siecle: Essai d'Anthropologie Litteraire*. Paris: Classiques Garnier, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Translated by Robert S. Dupree. Dallas: The Pegasus Foundation, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail Mithailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

<sup>15</sup> Para Mikhail Bakthin, essa metamorfose inevitável e incessante é o cerne da visão de mundo carnavalesca, que celebra o ciclo da vida e se opõe à noção de um corpo ou de um sistema social finalizado, estático e perfeito: “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda, incompleta, no estágio da morte e do nascimento” (BAKTHIN, 1987, p. 21).

- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970a.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1970b.
- BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont e Sade*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2014.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books: 1999.
- CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus: Ed, Unicamp, 1993.
- CONNELLY, Frances S. *The grotesque in western art and cultures: the image at play*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- CRÉTÉ, Marielle. Bellmer's biography. In: *Hans Bellmer: catalogue of exhibition*. Paris: CNACarchives, 1971.
- CROWLEY, Patrick; HEGARTY, Paul (Orgs.). *Formless: way in and out of form*. Bern: Peter Lang, 2005.
- EDWARDS, Justin D.; GRAULUND, Rune. *Grotesque*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.
- ERNST, Max. *Une semaine de bonté: a surrealistic novel in collage*. New York: Dover Publications, 1976.
- GASCHÉ, Rodolphe. The Heterological Almanac. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (Org.). *On Bataille: Critical Essays*. Albany: State University of New York Press, 1995.
- GLASER, Horst Albert. Ein materialistischer Allegoriker der Lust (Um Alegorista Materialista da Volúpia). In: BELLMER, Hans. *Bellmer- Graphik*. Köln: Studio 69, 1970.
- HANSEN, Maria Fabricius. *The Art of Transformation: Grotesques in Sixteenth-Century Italy*. Rome: Edizioni Quasar di Severino Tognon, 2018
- HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Trad. Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.
- JOUFFROY, Alain. *Bellmer*. Chicago: Copley Foundation, 1960.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade, meu próximo. Precedido de O filósofo celerado*. Tradução de Armando Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LAUTRÉAMONT, Comte de. *Os cantos de Maldoror*. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- LIBERTSON, Joseph. Bataille and communication: savoir, non-savoir, glissement, rire. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (Org.). *On Bataille: critical essays*. Albany: State University of New York, 1995.
- MERQUIOR, José Guilherme. A escola de Bocage. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

NAKAS, Kassandra; ULLRICH, Jessica (Orgs.). *Scenes of the Obscene: The Non-representable in Art and Visual Culture, Middle Ages to Today*. Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2014.

RUPPERT, Sibylle. *Dessins pour Lautréamont*. Prefácio de Alain Robbe-Grillet. Paris: Galerie Bijan Aalam; Cébazat: Natiris, 1980.

SADE, Donatien Alphonse François de. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SADE, Donatien-Alphonse-François, marquis de. *Die Philosophie im Boudoir*. Tradução de Rolf e Hedda Soellner. Ilustrações de Sibylle Ruppert; introdução de Guillaume Apollinaire; posfácio de Jacques Lacan. Edição de Axel Matthes. München: Rogner & Bernhard, 1972.

THACKER, Eugene. *Tentacles longer than night* (Horror of philosophy vol. 3). Washington: Zero Books, 2015.

WEBB, Peter; SHORT, Robert. *Hans Bellmer*. London: Quartet Books, 1985.