

TALITA GABRIELA ROBLES ESQUIVEL

CORPO GROTESCO

FLORIANÓPOLIS – SC

2009

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

TALITA GABRIELA ROBLES ESQUIVEL

CORPO GROTESCO

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Vargas Sant'Anna.

FLORIANÓPOLIS – SC

2009

TALITA GABRIELA ROBLES ESQUIVEL

CORPO GROTESCO

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

Banca examinadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. Antonio Carlos Vargas Sant'Anna
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membro: _____
Profª Drª Silvana Barbosa Macedo
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membro: _____
Profª Drª Blanca Luz Brites
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Florianópolis, SC, 14/08/2009

Dedico este trabalho a meu avô, o poeta Clóvis Silveira (in memoriam), e a sua amada, minha avó Edith Elça Esquivel Silveira, exemplos poéticos de minha vida.

AGRADECIMENTO

Professor Antonio Carlos Vargas Sant'Anna, grande influência e exemplo, por toda sua disposição para me ajudar a aprimorar minha pesquisa e a desenvolver e fortalecer uma estética que sem dúvida definiu os rumos de meu trabalho para o resto de minha vida.

Professora Silvana Barbosa Macedo, por ter acompanhado a construção desta pesquisa desde o início, sempre com interesse e críticas construtivas, que me ajudaram imensamente.

Professora Blanca Luz Brites, por contribuir de forma enriquecedora na banca de qualificação, pontuando questões pertinentes para o desenvolvimento desta pesquisa.

Professora Rosângela Miranda Cherem, por ter apoiado e acompanhado o desenvolvimento da pesquisa, com um olhar crítico atento, indicando importantes leituras, que me possibilitaram o aprofundamento de inúmeras questões.

Professora Yara Rondon Guasque Araujo, pelo empenho que resultou em exposições internacionais e viagem de intercâmbio com a *Michigan State University* no início de 2009.

Delvani Gerez Robles Esquivel Silveira, minha mãe, pelo incentivo constante ao meu aprimoramento, ao desenvolvimento de minhas faculdades, curiosidades e paixões.

João Alvaro Esquivel Silveira, meu pai, que sempre me deu total liberdade e apoio para minhas escolhas.

Lucas Eduardo Robles Esquivel e Guilherme Augusto Robles Esquivel, meus irmãos, pela parceria e incentivo constantes.

Paula Gerez Robles Campos Vaz, por compartilhar da mesma visão não romantizada do corpo, por sempre me ensinar sobre sua complexidade e por ter me apoiado durante todo o processo do curso.

Flávia Duzzo, por acompanhar meu trabalho, sempre me ajudando de diversas formas no desenvolver da pesquisa.

Brigida Miranda e Daniel Yencken, por ampliarem meus horizontes, ensinando-me sobre desprendimento.

Rosana Soares, Francielly Dossin e Luciane Garcez por partilharem todos os momentos do curso de mestrado.

Demais colegas de curso e amigos que me ajudaram de forma direta e indireta no desenvolvimento desta pesquisa, nas conversas e debates.

Todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, pela inquestionável influência em minha formação enquanto pesquisadora.

Priscila dos Anjos pela importante contribuição na realização de minha pesquisa poética.

Todos aqueles que se permitiram fotografar, cujas imagens foram fundamentais para o trabalho realizado.

CAPES pela concessão da bolsa que me auxiliou durante os dois anos do curso, possibilitando-me dedicação exclusiva a este projeto.

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, por ter me proporcionado esta vivência.

RESUMO

ESQUIVEL, Talita Gabriela Robles. **Corpo grotesco**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Área: Processos Artísticos Contemporâneos). Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2009.

A dissertação apresentada trata da pesquisa poética desenvolvida a partir de uma proposição de representação do corpo grotesco, nas formas de mutilação, deformação, exagero e morte, buscando relações destas imagens corporais com as teorias do grotesco e com trabalhos de artistas plásticos contemporâneos, mais especificamente Jenny Saville, Andrés Serrano e Lucian Freud.

Através de um processo intenso de um aperfeiçoamento tanto da técnica como do olhar a pesquisa buscou, através da produção de imagens com temáticas repugnantes, estimular sensações ligadas à experiência de vida do observador sem por isso negar o potencial coletivo da imagem.

Quanto ao embasamento teórico do corpo grotesco este foi pensado a partir de dois dos principais autores sobre o assunto, Mijail Bajtin e Wolfgang Kayser. Segundo o primeiro, como uma cosmovisão carnavalesca de mundo, onde o corpo é simbolicamente pensado como coletivo. E segundo Kayser, podendo ser entendido como a exacerbação da forma e o estranhamento de algo familiar. Reflexões sobre o corpo físico e os valores de nossa sociedade também serviram de alicerce para o embasamento teórico da presente dissertação por meio de artigos sobre a arte contemporânea.

Palavras-chave: Corpo. Grotesco. Sensações. Produção poética.

ABSTRACT

ESQUIVEL, Talita Gabriela Robles. **The Grotesque Body**. 2009. Thesis (Master of Visual Arts – Area: Contemporary Artistic Processes). University of the State of Santa Catarina. Post-Graduate Program in Visual Arts, Florianópolis, 2009.

The dissertation outlines poetic research developed from a proposition for the representation of the grotesque body, in forms of mutilation, deformation, exaggeration and death, developing relationships between these corporal images, theories of the grotesque and the work of contemporary visual artists, specifically Jenny Saville, Andres Serrano and Lucian Freud.

Through an intense process of refinement in technique and in the way of looking, through the production of images with repugnant themes, the research sought to stimulate sensations associated with the life experience of the observer, without negating the collective potential of the image.

The theoretical foundation of the grotesque body was elaborated from the work of two of the principal thinkers in this area, Mijail Bajtin and Wolfgang Kayser. According to Bajtin, this was considered part of a carnivalesque cosmovision, in which the body is symbolically considered collective. According to Kayser, this can be understood as an exacerbation of the form and as the strangeness of something familiar. Reflections on the physical body and on the values of our society also formed part of the theoretical basis for this thesis, by way of articles on contemporary art.

Keywords: Body. Grotesque. Sensations. Poetic production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Autoria própria. Sem título. Óleo sobre tela. 1,80 x 2,40m. 2003	Pág. 17
Figura 2	Autoria própria. <i>Auto-retrato.</i> Óleo sobre tela. 80 x 240 cm. 2003	Pág. 18
Figura 3	Autoria própria. <i>O Hétero</i> Óleo sobre tela. 80 x 60 cm. 2003	Pág. 19
Figura 4	Autoria própria. <i>Desconstrução de padrões.</i> Seqüência de fotos. 2003.	Pág. 20
Figura 5	Diego Velásquez. <i>Las meninas</i> 1656-57 Óleo sobre tela	Pág. 27
Figura 6	Francisco Goya. <i>O que há mais a fazer?</i> Da série Desastres da Guerra. 1810-15.	Pág. 28
Figura 7	Francisco Goya Capricho 12: <i>A caça de dentes.</i> 1797-98	Pág. 28
Figura 8	Francisco Goya. Capricho 42: <i>Tu que não podes.</i> 1793-96.	Pág. 28
Figura 9	Jacques Callot. <i>Beggar.</i> 1622.	Pág. 29
Figura 10	Jacques Callot. <i>As Misérias da Guerra.</i> 1633.	Pág. 29
Figura 11	Hieronymus Bosch. <i>O Jardim das delícias</i> – painel lateral. 1504	Pág. 30
Figura 12	Autoria Própria. <i>O nascimento da pulsão.</i> Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m. 2008.	Pág. 36
Figura 13	Processo do <i>Nascimento da Pulsão</i>	Pág. 37
Figura 14	Autoria Própria. 2007 Óleo sobre papel. 80 x 100 cm.	Pág. 39
Figura 15	Autoria própria. Aquarela sobre papel. 2007.	Pág. 40
Figura 16	Autoria própria. Aquarela sobre papel. 2007.	Pág. 41
Figura 17	Autoria própria. Aquarela e carvão sobre papel. 2007.	Pág. 41
Figura 18	Autoria própria. Guache sobre papel. 2007.	Pág. 42

Figura 19	Priscila dos Anjos. <i>Out [art].</i> 2007.	Pág. 43
Figura 20	Fernanda Magalhães. <i>A representação da mulher gorda nua na fotografia.</i> 1996.	Pág. 43
Figura 21	Fernanda Magalhães <i>Fotos em conserva.</i> 2004.	Pág. 44
Figura 22	Autoria própria. Fotografia. 2007.	Pág. 44
Figura 23	Autoria própria. Fotografia. 2007.	Pág. 45
Figura 24	Autoria própria. Fotografia. 2007.	Pág. 45
Figura 25	Autoria própria. Aquarela sobre papel. 2007.	Pág. 46
Figura 26	Autoria própria. <i>Intimidades.</i> Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m. 2008.	Pág. 47
Figura 27	Lucian Freud. <i>Benefits supervisor sleeping.</i> Óleo sobre tela. 150 x 250 cm. 1994	Pág. 48
Figura 28	Lucian Freud. <i>Sleeping by the Lion carpet.</i> Óleo sobre tela. 228 x 121 cm. 1996	Pág. 49
Figura 29	Lucian Freud. <i>Naked girl asleep, II.</i> Óleo sobre tela. 55,8 x 55,8 cm. 1968	Pág. 51
Figura 30	Lucian Freud. <i>Evening in the Studio.</i> Óleo sobre tela. 1993	Pág. 52
Figura 31	Autoria própria. <i>Depois de Courbet</i> Óleo sobre tela. 1,20 x 1,50 m. 2008	Pág. 53
Figura 32	Gustave Courbet <i>A Origem do Mundo.</i> 1866.	Pág. 54
Figura 33	Autoria própria. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m. 2008.	Pág. 55
Figura 34	Autoria própria. Óleo sobre papel. 50 x 65 cm. 2008.	Pág. 59
Figura 35	Autoria própria. <i>Caprichos.</i> Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m.	Pág. 61
Figura 36	Autoria própria. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. 2008.	Pág. 62
Figura 37	Processo da pintura apresentada na figura 32.	Pág. 63
Figura 38	Processo da pintura apresentada na figura 32	Pág. 64

Figura 39	Autoria própria. <i>Síndrome de Frankenstein.</i> Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008	Pág. 65
Figura 40	Processo da pintura <i>Síndrome de Frankenstein</i>	Pág. 66
Figura 41	Orlan. Procedimentos operatórios no rosto de Orlan.	Pág. 67
Figura 42	Jenny Saville. <i>Closed Contact # 8</i> Fotografia C-Print. 2002.	Pág. 68
Figura 43	Jenny Saville. <i>Plan.</i> 2,75 x 2,14m. 1993.	Pág. 69
Figura 44	Jenny Saville. <i>Trace.</i> 84 x 72".1993-1994.	Pág. 70
Figura 45	Jenny Saville. <i>Closed Contact # 10</i> Fotografia C-Print. 1996.	Pág. 71
Figura 46	Jenny Saville. <i>Knead.</i> Óleo sobre tela. 60 x 72". 1994	Pág. 72
Figura 47	Autoria própria. <i>O pior castigo.</i> Couro, fios de cobre e agulha. 2008.	Pág. 73
Figura 48	Detalhe do trabalho	Pág. 74
Fig. 49 e 50	Herman Nitsch. <i>Das 6: the orgien mysterien theaters</i> Frame do video. 1960 – 1983	Pág. 77
Figura 51	Autoria própria. Fotografia. 2008	Pág. 79
Figura 52	Autoria própria. Fotografia. 2008	Pág. 80
Figura 53	Autoria própria. Fotografia. 2008	Pág. 81
Figura 54	Andrés Serrano <i>The Morgue (Burn Victim).</i> 1992	Pág. 82
Figura 55	Andrés Serrano <i>Asphyxiation.</i> 1992.	Pág. 83
Figura 56	Autoria própria. Fotografia. 2008	Pág. 84
Figura 57	Autoria própria. Fotografia. 2008	Pág. 84
Figura 58	Autoria própria. Fotografia. 2008	Pág. 86
Figura 59	Autoria própria. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m. 2009.	Pág. 87

- Figura 60** **Autoria própria.** Fotografia. 2008 Pág. 88
- Figura 61** **Autoria própria.** Óleo sobre tela. 1,20 x 1,60 m. 2008 Pág. 89
- Figura 62** **Andrés Serrano** Pág. 92
A history of sex. 1989
- Figura 63** **Jenny Saville.** *Passage.* Pág. 93
Óleo sobre tela. 336 x 290 cm. 2004.
- Figura 64** **Witkin** Pág. 95
Portrait of a Dwarf. 1987.
- Figura 65** **Witkin** Pág. 96
Blind woman without her blind son. 1989.
- Figura 66** **Witkin** Pág. 97
Man without a head. 1993.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
DO RISO AO GROTESCO	17
CAPÍTULO 1 - GROTESCO	25
CAPÍTULO 2 - CORPO GROTESCO	35
2.1. MUTILAÇÃO	57
2.2. MORTE	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

Corpo grotesco. À primeira vista este título parece remeter a algo grotesco no seu sentido adjetivo empregado no cotidiano, ou seja, algo perturbador, exagerado, absurdo. Essas são sim algumas referências para explicar seu fenômeno, mas trato no presente texto, além da existência social na simbologia corporal, do caráter enquanto categoria estética do grotesco.

É pertinente ao desenvolvimento de uma linguagem artística contemporânea o uso da temática do corpo contendo aspectos grotescos? O desenvolvimento desta pesquisa girou em torno de tal questão. Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa estética que tem como tema o corpo representado a partir de proposições do grotesco. Dessa forma, busquei relações com as teorias do grotesco e com trabalhos de artistas visuais nos quais identifiquei afinidades com minha poética, tais como Lucian Freud, Jenny Saville e Andrés Serrano.

As duas principais teorias do grotesco, as quais fundamentaram sua conceitualização, são de Mijail Bajtin e Wolfgang Kayser. Esse último sentiu a necessidade de conceituação a partir de um sentimento perturbador inominável que surgiu perante obras de arte. Segundo Kayser, o grotesco está no sentimento de estranhamento do familiar, mas também no exagero. Já para Bajtin, sua essência está na cosmovisão carnavalesca presente na vida popular da Idade Média e tem aspecto positivo, pois ao mostrar a parte interna do corpo, comum a todos, seu simbolismo aflora. Esses são assuntos que serão trabalhados no primeiro capítulo: Grotesco, onde apresento essas duas principais teorias e, brevemente, a transformação do conceito com o passar dos séculos.

O objetivo da presente pesquisa foi do desenvolvimento de um trabalho poético em relação à estética do grotesco e tal escolha se justifica pelo fato de os aspectos dos trabalhos terem conduzido para este tipo de abordagem. Outro objetivo, não menos importante, foi pesquisar por trabalhos contemporâneos que tivessem essa estética e que confirmassem a pertinência de seu desenvolvimento. Já li textos sobre o grotesco, o grotesco feminino, o grotesco em oposição ao sublime, dentre outros, mas sobre o corpo grotesco apenas o encontrei em um dos capítulos de Mijail Bajtin.

Espero assim contribuir para ampliar a pesquisa nesta área e realizar futuras pesquisas que cubram “orifícios”, para usar um termo comum ao corpo grotesco, isto

é, lacunas deixadas nesta pesquisa, que se deram pelas escolhas de alguns subtemas em função de outros. Os trabalhos realizados foram nas linguagens pictórica, fotográfica e em objeto.

O início do texto é marcado pela parte Do Riso ao Grotesco, que procura apresentar o caminho que percorri até chegar ao grotesco. Esse caminho está imbuído de uma pesquisa sobre o riso e o humor, cujos motivos de suas ocorrências e seus efeitos, conduzem às características do grotesco, principalmente em Bajtin, que encaminha suas pesquisas em função do grotesco que traz entranhado o riso popular. No entanto, as características do riso foram limitadas apenas a esse capítulo, no sentido de mostrar o que me levou à presente pesquisa, sendo que, nas demais partes do texto, esse aspecto não é explorado.

Corpo Grotesco é o título do segundo capítulo, parte central da dissertação, onde apresento minha pesquisa poética. Na primeira parte focalizo os trabalhos que trazem o exagero e a deformação, mas também abordo o corpo feminino – sugestão feita pela banca de qualificação – pensado a partir do *Grotesco Feminino* de Mary Russo (2000), nos trabalhos onde o corpo aparece como naturalmente exagerado e deformado, e ainda corpos que foram sujeitos a agentes externos, como por queimadura e por doença. Os trabalhos do artista plástico Lucian Freud são relacionados nesse capítulo. Não apenas a forma como aborda as imagens do corpo gordo feminino, como também do corpo feminino em si, e a forma como pinta, são aspectos que foram tidos como exemplo em todo o processo. Como introdução ao conceito de corpo grotesco, utilizo a concepção de feiúra de Umberto Eco (2007) para pensar o grotesco presente no corpo fora dos padrões de beleza, ou seja, um dos aspectos básicos do conceito de grotesco.

O segundo capítulo apresenta dois outros tópicos. No primeiro (2.1), o foco escolhido é a Mutilação voluntária pensada a partir das atividades cotidianas de beleza e das cirurgias plásticas. Utilizo nessa parte o conceito do corpo mutilado de José Miguel Cortés (1996), a fragmentação, e também as formas como o grotesco é utilizado na propaganda, a partir dos estudos de Thiane Nunes (2002). A artista Jenny Saville é aqui relacionada na medida em representa corpos marcados por aparatos de beleza cotidianos e também corpos machucados, doentes, fragmentados.

No segundo tópico (2.2), trato do corpo grotesco em relação à Morte. Nessa parte, relato minha vivência com cadáveres, relacionando-a com as fotografias de

Andrés Serrano. As fotografias de Serrano abordam a temática da morte, mas de maneira diversa da eleita por mim. O tratamento de cor, luz e sombra de suas fotos é impressionante e atraente. Entretanto, optei por manter as fotos mais próximas ao cotidiano. Nessa parte apresento assuntos abordados por Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), como, por exemplo, a utilização da estética grotesca, pelo meio televisivo massivo, para captação de audiência e, por fim, o conceito de estética, que envolve a subjetividade. A poética apresentada traz imagens de cadáveres, em sua maioria bebês, o que me incitou a pensar sobre o monstruoso e os parâmetros de normalidade, inclusive em relação ao circo, de forma breve.

Cito aqui apenas os autores de maior relevância, assim como os artistas com maior destaque, no entanto, também foram utilizadas outras referências neste trabalho.

Tendo em vista a grande quantidade de leituras teóricas, percebo que minha escritura distanciou-se de uma linguagem poética, ficando mais afinada com o discurso acadêmico. Encontrei muita dificuldade e resistência ao falar sobre meu próprio trabalho. Trata-se de uma exposição pessoal a qual procurei realizar profundamente. Provavelmente tenha deixado escapar muita coisa, porém também não é o objetivo desta pesquisa finalizar as discussões a respeito dos trabalhos ou dos temas abordados, mas sim discorrer a respeito de alguns temas e aspectos selecionados.

DO RISO AO GROTESCO

Nos anos de 2002 e 2003, realizei uma pesquisa, durante o curso de graduação em Educação Artística, Artes Plásticas, pela Universidade Federal do Paraná. Tal pesquisa seguiu duas vertentes: a primeira, dividida em três trabalhos, com a proposta de uma nova forma de retratar as pessoas, através da careta, que, apesar de trazer a distorção e o exagero, não possui a característica sociopolítica própria da caricatura; e a segunda, consistia em um trabalho de modificação no meu próprio corpo.

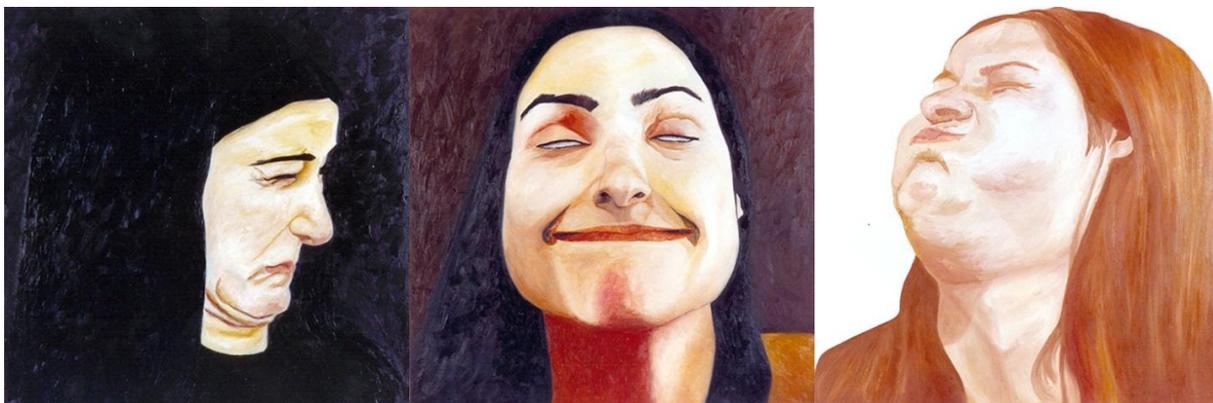


Óleo sobre tela. 1,80 x 2,40m. 2003 (fig. 1)

Quando se faz retratos de pessoas fazendo caretas, trabalha-se com um humor que contradiz os retratos que convencionalmente se perpetuaram durante a história da arte, nos quais o retratado possui um comportamento passivo. A busca

por uma relação mais direta, mais íntima, entre leitor e obra, gerou a proposta em que cada retratado fizesse uma expressão que lhe identificasse na sua forma mais desprendida. O primeiro trabalho (figura 1), em formato painel, apresenta nove imagens de pessoas fazendo caretas organizadas de forma a produzir a sensação de que estão interagindo entre si e com o leitor. Dentre os retratados estão figuras ilustres do meio musical, tais como Mônica Salmaso (à esquerda na linha central), Guinga (abaixo ao centro), Nenê (na linha de cima à esquerda) e Hermeto Pascoal (acima à direita). Há também pessoas importantes para mim, porém desconhecidas, como meus dois irmãos (figuras acima central e abaixo à esquerda). Esses últimos, colocados juntamente com figuras importantes, poderia suscitar questionamentos nos espectadores sobre quem seriam tais figuras.

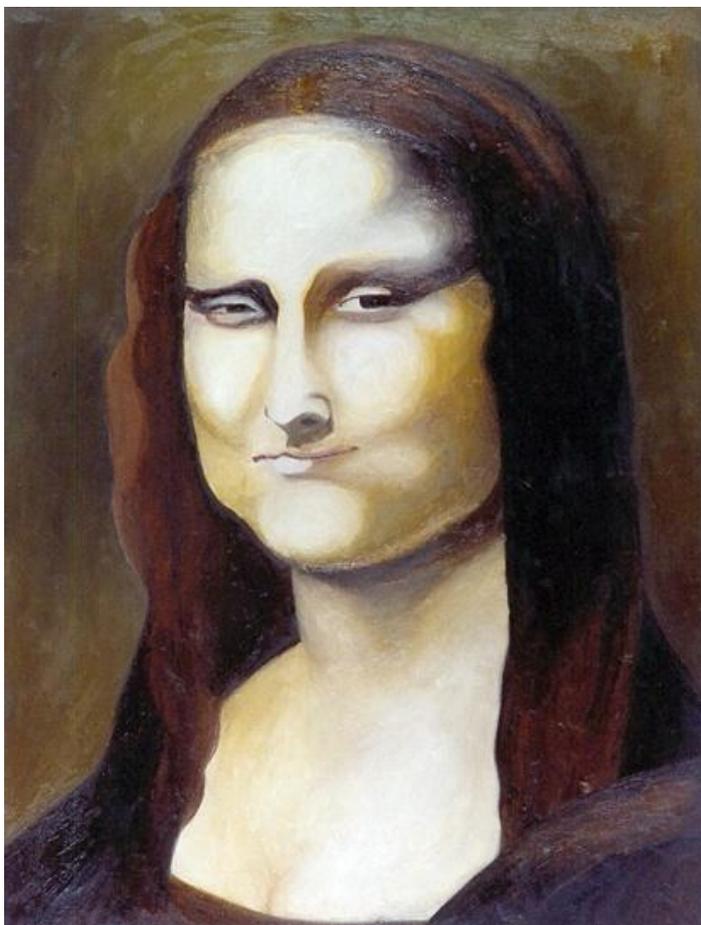
O segundo trabalho (figura 2) da primeira vertente é um auto-retrato. Este foi construído da seguinte forma: três formas de expressão de meu rosto supostamente interagem sem se perceberem. O trabalho possui uma relação diferente com o espectador, pois mesmo na posição frontal, os olhos da imagem estão virados, como se não o encarasse.



Auto-retrato. Óleo sobre tela. 80 x 240 cm. 2003 (fig. 2)

No terceiro trabalho, ainda na primeira vertente, a figura de *Mona Lisa* foi utilizada para realizar *O Hétero* (figura 3), por ser uma das mais tradicionais e conhecidas imagens da história da arte. Pode-se perceber a tradicional forma, com toque irônico e humorístico observados na distorção da imagem, nas cores e na fatura. Essas duas últimas foram feitas de forma tosca, pobre, não agradável. A palavra “hétero” faz referência à heterossexualidade e àquilo que é etéreo, ou seja, sinônimos de normal, comum, moralmente correto, tradicional, convencional.

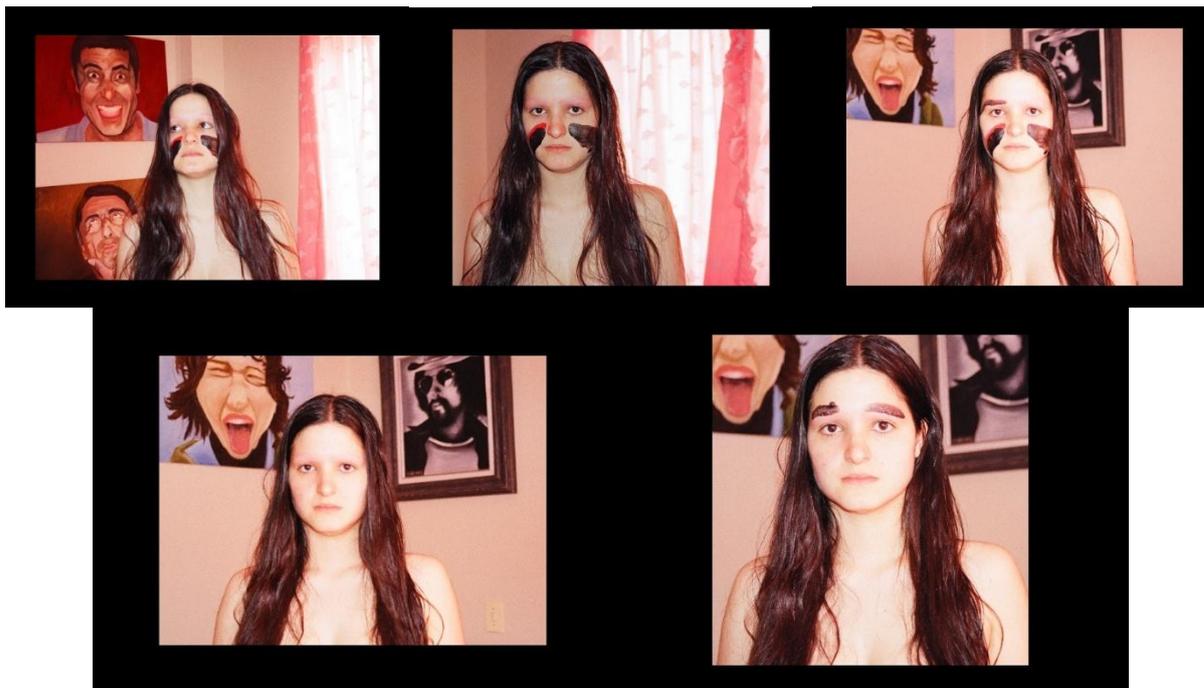
Colocando-se o título de “normal”, intentava-se salientar, apontar, excluir o normal. Propondo uma nova maneira de se retratar, não caberia o título *O Gay*, por exemplo, pois isso excluiria o diferente, o “novo”, que é a proposta do trabalho.



O Hétero. Óleo sobre tela. 80 x 60 cm. 2003 (fig. 3)

A outra vertente, de 2003, apontou para a realização de um Trabalho de Modificação no Corpo, intitulado *Desconstrução de Padrões* (figura 4). O resultado consiste em uma seqüência de fotos, na qual retiro aos poucos toda a sobrancelha. A intenção era que fosse subentendido a tentativa de transformação em um índio. Em nossa sociedade, até a forma da sobrancelha segue padrões estéticos.





Desconstrução de padrões. Seqüência de fotos. 2003 (fig. 4)

Quando ingressei no mestrado, vinha incentivada pelo desenvolvimento desses trabalhos e da pesquisa de especialização em História e Teorias da Arte, pela Universidade Estadual de Londrina - PR, UEL, em 2004/2005, que relacionava trabalhos de Flávio de Carvalho e Adriana Vaz (Curitiba-PR).

Minha maior curiosidade e atenção, naquele momento, estavam voltadas para a descoberta de como fazer humor em um trabalho visual, vindo então a pesquisar o conceito de humor e riso, pois acreditava que a experiência do riso poderia levar a ruptura de paradigmas. Quando descobrisse por que se ri, descobriria como fazer rir, ao menos esta era minha intenção inicial.

No livro *O riso e o risível na história do pensamento* (1999), que é a versão revista de sua tese de doutorado, Verena Alberti apresenta as diversas teorias do riso, como a de Foucault, que não chega a ser uma teoria, mas pude chegar assim a um dos motivos do riso ocorrer. Foucault, segundo a autora, coloca que o riso ocorre “diante da impossibilidade clara de pensar (aquilo)”, quando diante de uma classificação de animais de uma enciclopédia chinesa, teve um “riso prolongado” (ALBERTI, 1999, p. 16). De acordo com esta fala de Foucault, o riso ocorre diante do impensável. Logo, o riso não se relaciona com a alegria. Assim, o impensável vai

dependem da experiência de vida e do conhecimento de cada um e do contexto em que se encontra.

Em “Demócrito, o filósofo que ri” (narrativa reproduzida em Alberti, 1999, p. 74), de tanto rir, os cidadãos da cidade chamaram um médico para ver o enfermo que havia sido acometido da loucura. Chegando lá, Hipócrates descobre um sábio. Existem algumas teorias sobre a origem do universo, como a citada abaixo, datada do século III a. C, em que Deus não cria pela palavra, sinônimo de civilização, mas por um riso louco:

“Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo”. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma (MINOIS, 22, p. 21).

Na antiguidade, acreditava-se que o corpo humano possuía *humores*, que correspondiam a quatro tipos de líquidos, elementares aos seres humanos, os quais, dependendo da forma como se adequassem a cada um, definiriam seu caráter. O movimento romântico traz a concepção de que as obras não precisam ser especificamente humorísticas para trazerem entranhadas em si o humor. Do romantismo vem o conceito de que o humor é a forma de expressar o ridículo com a mais profunda simpatia, sendo a empatia causada o que diferenciou os humoristas dos satíricos. Há um ditado popular que diz: “rir é o melhor remédio”. Diversas ciências, há tempos, estudam os diversos benefícios do riso.

Segundo Denise Lima (2004), a teoria de Freud coloca que o prazer do humor está na economia de sentimento, no triunfo do eu. Grosso modo, ao estar diante de algo que lhe causa dor e sofrimento, o humor age, e a realidade dura do mundo não afeta a pessoa. O humor ocorre, quando o “supereu”, termo empregado por Denise Lima ao invés de superego, que por seu caráter paterno, autoritário e acusador, ao mesmo tempo pode proteger o eu (ego) quando este se encontra em perigo. Então há o triunfo do eu sobre a realidade dura. E aqui estaria o prazer obtido pelo humor: o não sofrer diante do sofrimento. Lima observa que há um problema quando existe uma busca pelo sofrimento como forma para se obter esse prazer. Em Freud, o humor ocorre como uma atitude contra a possibilidade de sofrimento e está no sujeito, não no objeto de riso. Já para Jean Paul Richter, explicado por Verena

Alberti (1999), o risível propicia um movimento infinito, uma liberdade de entendimento e de pensamento, e o potencial criador do pensamento é tido como fundamento do prazer do risível.

Segundo Alberti (1999, p. 12), ao se referir à teoria de Joachim Ritter, o riso tem como resultado, o “pertencimento secreto do nada ao dasein”, em que “dasein” se refere à existência e o “nada” se refere a tudo, o que é excluído pela ordem e o que a ordem abarca. A ordem se situa na racionalidade, no finito, e o que está fora dela está no âmbito do indizível, do infinito, do profundo. Já para a teoria de Georges Bataille, através do riso se chega ao que está além dos limites da seriedade, além do conhecimento. Para a Bataille, segundo a autora, o riso é a “experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo [...]” (ALBERTI, 1999, 14), pensamento semelhante à teoria de Nietzsche que propõe, em 1886, classificar os filósofos por seus risos até chegar aos que teriam a “gargalhada de ouro”, próxima dos deuses. Para Nietzsche, o riso trágico é divino, pois nega a crença na razão e a positividade da existência. A salvação do sério. Alberti coloca que de forma resumida, para Nietzsche, Ritter e Bataille, o riso é tido como “um lugar-chave no esforço filosófico para se alcançar o impensável” (ALBERTI, 1999, p. 16).

Seguindo esses pensamentos, pude perceber que o riso deveria estar no meu processo artístico. Assim, tendo em vista o impensável ou inconcebível de Foucault, comecei a pensar formas que para mim, extrapolassem a realidade. Dessa forma, realizei esboços de um homem parindo, de uma mulher gorda como se estivesse toda retorcida e quebrada para caber na tela, e variações com mulheres parindo filhos maiores que o normal.

Ao mostrar essas imagens para meu orientador, ele as relacionou de imediato com a estética grotesca, sendo que pude então ver que não haviam traços evidentemente humorísticos, como é entendido na atualidade, não eram cômicos. Tendo em vista o potencial criador, o que está fora da ordem, o impensável, que encontrei no conceito de riso, iniciei este processo, porém a própria característica do humor, apontada por Freud, é inerente ao sujeito e não ao objeto. Portanto, pode não apenas causar riso, mas sofrimento.

Foi então que fui apresentada às teorias do grotesco, as quais me identifiquei logo de imediato e que possui muito em comum com estas teorias do riso, ambos próprios da festa e da loucura, mas principalmente a teoria apresentada por Mijail

Bajtin, que será introduzida no próximo capítulo, que tratava de um grotesco social estudado a partir do humor do escritor Rabelais. Os retratos de caretas apresentados também possuem uma relação com o grotesco na medida em que trabalham com a exacerbação da forma, a deformação, o exagero e a caricatura, ou algo similar. Tratando de questões muito sérias, não gostaria que o espectador confundisse a forma como estava pensando o aspecto humorístico ou o riso (como liberdade de pensamento e de criação; como transgressor, não dos limites da sociedade, mas dos meus próprios limites) com o cômico, isto é, que estivesse ridicularizando ou fazendo piada das questões formais trabalhadas. A partir de então, o foco de meu estudo passou a ser o grotesco.

CAPÍTULO 1 - GROTESCO

O termo “grotesco” passou por diversas interpretações e modificações desde o seu surgimento no final do século XV, quando em escavações nos subterrâneos das Termas de Tito, em Roma, foram encontradas grutas contendo imagens ornamentais irreais nas paredes. O termo surgiu como uma derivação de *grotta*, gruta em italiano. Wolfgang Kayser (2003) explica que as imagens encontradas no interior das grutas representavam situações de um mundo não-natural. O autor coloca que apesar da crítica ruim de Vitruvius sobre aquele tipo de ornamentação, assim como outras ocorridas no século XVI, o conceito tornou-se popular rapidamente, inclusive em outros países.

Em 1502, o Cardeal Todeschini encomendou a decoração da biblioteca com aquelas características, “fantasias, cores e distribuição”. Rafael, por volta de 1515, realizou os ornamentos das pilastras do Palácio do Vaticano, em que “o princípio da estática é levado ao absurdo” (KAYSER, 2003, p. 18). Para Kayser, a ornamentação de Rafael é “discreta, inofensiva e alegre”, como um “fantástico mundo lúdico” e Goethe enaltece seu caráter inventivo (p. 18). Ainda segundo Kayser,

Na palavra grottesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais, e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. O fato se manifesta na segunda designação que surgiu para o grotesco no século XVI: *sogni dei pittori*. Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grottesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo. Sonho de pintores... deve-se admitir de bom grado que a nova arte italiana já era do conhecimento de Dürer, quando ele assim se exprimiu: “Mas tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras” (KAYSER, 2003, p. 20).

Mijail Bajtin (1987) defende uma essência do grotesco, corrente na vida cotidiana da Idade Média. Para Bajtin, o realismo grotesco se alia ao riso popular, ao

tender a uma degradação, ou corporização do sublime. O termo degradar é usado no sentido de integração com o próprio corpo, com os órgãos genitais, a parte inferior do corpo, assim como com seus atos, tal como o coito. O grotesco na Idade Média vinha acompanhado do riso, principalmente na literatura, sendo Rabelais¹ alvo da pesquisa de Bajtin.

O grotesco traz uma “cosmovisão carnavalesca” de mundo, onde as imagens do “baixo material e corporal” têm uma relação extremamente simbólica, e popularmente corrente, com o elevado, o transcendente, rebaixando-os à terra no sentido de absorção e renascimento. A imagem de cada parte do corpo tinha em si uma relação cósmica, como, por exemplo, na representação do céu com o rosto ou de nascimento com os órgãos genitais (BAJTIN, 1987, p. 25).

Essa cosmovisão carnavalesca, em sua ambivalência, aparece como umas das características essenciais do grotesco, em que a vida, a terra, o corpo, o mais baixo plano, têm um sentido universal, pois exclui a identidade, o sujeito e coloca em evidência partes do corpo, principalmente as internas. A imagem grotesca tem então um caráter fenomenológico de entendimento das trocas e transformações do ciclo vital. Dessa forma, a morte não possui um sentido negativo, mas se relaciona com ressurreição, nascimento, ou seja, morte e vida são inseparáveis.

O grotesco une as coisas que se excluem entre si e viola os padrões lógicos, em que revela liberdade nas fantasiosas e fabulosas imagens encontradas nas grutas e se liga simbolicamente às relações humanas.

¹ Segundo Bajtin (1987, p. 113), Rabelais é o criador da literatura francesa e se destaca pela característica cômica popular existente em sua obra.



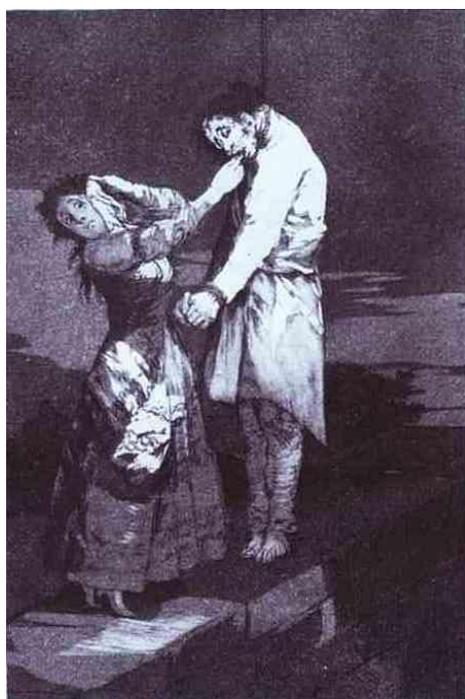
Diego Velázquez.
Las meninas (fig. 5)
Óleo sobre tela 1656-57

Segundo Kayser, o grotesco pode ser encontrado em Velázquez, na obra *Las Meninas* (figura 5), aparecendo no contraste entre a imagem da beleza infantil no centro do quadro e das senhoras deficientes e disformes ao canto. Pode ainda ser notado em Goya, que também se utilizava da discrepância e ainda do caráter fantasioso em seus trabalhos, tais como em *Desastres da Guerra* (figura 6) e *Caprichos* (figuras 7 e 8) (KAYSER, 2003, p. 14). Jacques Callot (figuras 9 e 10) também possui semelhanças com Goya, como modelo do grotesco, pois em suas obras aparece a mistura de elementos humanos e animais, assim como em Hieronymus Bosch (figura 11).



Francisco Goya.

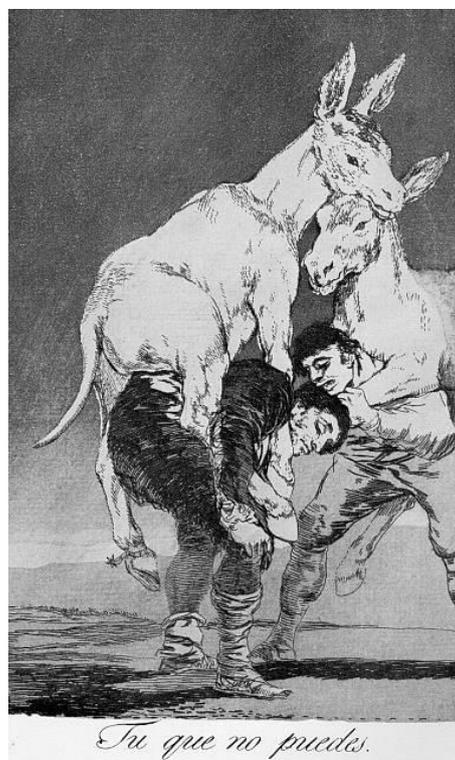
O que há mais a fazer? - da série Desastres da Guerra. 1810-15. (fig. 06)



A caça de dentes.

Francisco Goya.

Capricho 12: A caça de dentes (fig. 7)
1797-98



Tu que no puedes.

Francisco Goya.

Capricho 42: Tu que não podes (fig. 8)
1793-96.



Jacques Callot.
Beggar. 1622. (fig. 09)

Segundo Kayser (2003), o monstruoso, a deformidade, o bizarro, o fabuloso, o fantástico, a fantasia, o extravagante são tratados como características do grotesco.

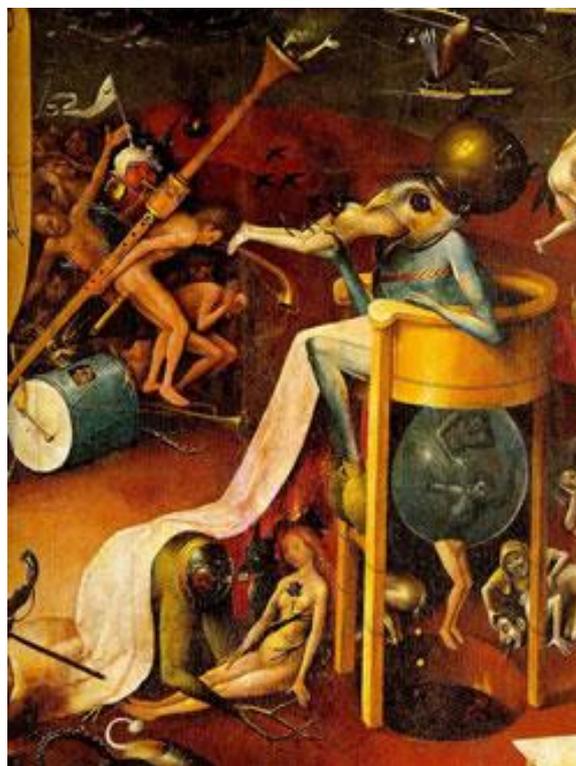


Jacques Callot.
As Misérias da Guerra. 1633. (fig. 10).

Já na Idade Média, o grotesco faz parte das Iluminuras e dos Livros das Horas, mas na Renascença o termo toma popularidade, não só espacial, começando a ser explorado por outras linguagens que não a ornamentação, como o desenho, a gravura, a pintura, assim como na imprensa, na decoração, na arquitetura, nas jóias, não sendo apenas uma característica alegre e discreta, mas sim a revelação da verdade.

O termo tem ainda suas ramificações no sentido ornamental como arabesco e na literatura como burlesco. Na dança, é chamado de arabesco para denominar o solista, e de mourisco, quanto ao gênero. A dança grotesca se constitui como uma “arte ornamental em movimento”, de caráter excêntrico (KAYSER, 2003, p. 24). É necessário lembrar, de acordo com Kayser, que o termo é muito posterior ao seu fenômeno.

O termo grotesco passou por transformações e, segundo Bajtin, ao final do século XVII, a cosmovisão carnavalesca começa a se transformar em “simples humor festivo” (BAJTIN, 1987, p. 37). Surgem diversos tipos de grotesco durante esse período, como a separação da ornamentica *coclear* do ornamental *cartilaginosa*, ou *grotesco de cabeleira* (KAYSER, 2003, p. 22).



Hieronymus Bosch.
O Jardim das delícias – painel lateral. 1504 (fig. 11).

O termo foi se desenvolvendo e se ampliando a partir do uso para se designar, como substantivo, a arte ornamental grotesca, alcançando também determinada arte chinesa que misturava domínios e alterava ordens e proporções.

No século XVIII o termo não é muito usado, e quando o é, tem um sentido de cômico, ridículo, não-natural, mas é quando ocorre uma retomada para fortalecer seu conceito. Abre-se o caminho para a *commedia dell'arte* e mais tarde para a tragi-comédia. A caricatura torna-se corrente na vida cotidiana desse século e abala a idéia de que a arte deve ser bela no sentido idealizado, evidenciando que o *característico* deveria também ser um aspecto relevante.

Wieland, segundo Kayser (2003), divide as caricaturas em três gêneros: as verdadeiras (nas quais a deformação é própria da natureza), as exageradas (um pouco modificadas pelo artista, mas ainda reconhecíveis como naturais) e as inteiramente fantásticas (imagens criadas pelo artista). Em francês, grotesco só era usado para designar os dois primeiros gêneros, isto é, os mais reais. Já para Wieland o grotesco é tido como “sobrenatural”, “absurdo”, onde não mais regem as ordenações existentes no mundo tangível. Wieland também fala do efeito psíquico do grotesco, que pode trazer sensações como o sorriso e o asco, mas, fundamentalmente, o assombro, o terror, a “angústia perplexa”, “como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum” (KAYSER, 2003, p. 31). Diferente de quando era considerado apenas ornamento e imaginação, nesse período desperta sensações mais fortes no público. Wieland considera grotesco algo que se afasta da realidade, porém nessa época o termo começa a “abarcar um conteúdo de verdade”. Segundo Kayser:

Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo “belo” ou “dramático”, pois grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança (KAYSER, 2003, p. 61).

No Romantismo, o conceito é usado de forma subjetiva e individual, relacionando-se à noite, à melancolia, ao contrário do grotesco popular da Idade Média que, por seu caráter simbólico do cotidiano na cosmovisão carnavalesca, liga-

se à primavera. No entanto, o uso das máscaras nas festas conserva algo de carnavalesco.

Enquanto para Bajtin as máscaras servem para dissimular e enganar, assim como excluir a subjetividade, para Kayser são um meio de mistura com o animalesco e o monstruoso, no exagero das características, assim como ocorre na caricatura. Para Kayser, as principais características do grotesco são o fantástico, o fabuloso, o heterogêneo, a deformação, o bizarro e o belo simultâneos, o estranhamento do mundo, assim como “o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação, [...] o contraste entre forma e matéria” (KAYSER, 2003, p. 56):

É somente na qualidade de pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda a sua profundidade. Pois, assim como o sublime – a diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano [...] (KAYSER, 2003, p. 60).

Para Hegel, de acordo com Kayser (2003), a arte ornamental grotesca, o arabesco, compõe-se de imagens formadas por animais, homens e plantas, seja compondo um ambiente, seja se integrando, causando ambigüidades, como uma antinaturalidade. Segundo Kayser, o conceito hegeliano de grotesco não contém mais o sentido de ridículo, embora se refira ao *supra-sensível* e ao *extra-humano*.

O grotesco apresentado por Bajtin em sua ordem carnavalesca, isto é, em sua ligação com o mundo popular não-oficial, relaciona-se com o riso, a festa e a loucura, tendo caráter libertador. A loucura aparece mostrando a outra face da seriedade, da ordem, das verdades. O grotesco popular carrega também um caráter utópico muito forte. O realismo grotesco trabalha imagens que mostram a existência imperfeita no plano material:

Com todas estas imagens, cenas, obscenidade e imprecações afirmativas, o carnaval representa o drama da imortalidade e indestrutibilidade do povo. Neste universo, a sensação da imortalidade do povo se associa a relatividade do poder existente e da verdade dominante (BAJTIN, 1987, p. 230).

A concepção do todo corporal e seus limites está na base das imagens grotescas, que expõem a parte interna do corpo, as excrescências, as

proeminências, os orifícios. O corpo grotesco, para Bajtin, aparece com seu interior e exterior fundidos em uma só imagem que possui um sentido procriador e cósmico, fazendo a morte perder seu sentido ruim. O corpo grotesco está em comunhão com e é integrado ao mundo. As diferenças de abordagens de Bajtin e Kayser, a respeito do grotesco, tornam-se evidentes na medida em que Bajtin defende uma cosmovisão carnavalesca como elemento essencial, contestando a consideração de o grotesco ser apenas uma exacerbação da forma. Isso Kayser entende como grotesco em diversos exemplos, e também aponta para o estranhamento de algo familiar como uma das principais características do grotesco.

Segundo Bajtin (1987), no século XX, o grotesco romântico pode ser encontrado em trabalhos surrealistas e expressionistas, e há também o grotesco realista, que retoma o realismo do grotesco popular.

Para Kayser, a percepção do grotesco se dá por meio de uniões impossíveis ou incompreensíveis ao homem, ou seja, constituições desumanas, geradoras de estranhamento, quando “nós perdemos a terra firme sob os pés” (KAYSER, 2003, p. 102 e 105). O autor fala da insegurança causada pelo contato com o mundo tornado estranho. Faz-se perceptível a realidade através de sua exageração, segundo o autor:

Para pertencer a ele [ao grotesco], é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] As representações nas artes plásticas tampouco apreendem um estado em repouso, mas um acontecimento ou um movimento “prenhe” (Ensor) ou, ao menos, como em Kubin, uma situação repleta de tensões ameaçadoras. Com isso, ao mesmo tempo, define-se mais exatamente o caráter da estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição das proporções “naturais” e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica (KAYSER, 2003, p. 159).

O termo grotesco é usado no cotidiano da sociedade contemporânea como adjetivo para exagerar, dar grandiosidade ou enormidade, dar ênfase e/ou absurdar algo: “grotescamente feio” não é algo apenas feio, mas absurdamente feio, isto é, exagera uma característica ruim, mas quando é uma característica “boa”, agradável, pode ter o sentido de estranho e monstruoso, carregando também o absurdo e o grandioso: “grotescamente atraente”, não é mais absurdamente atraente no sentido de exagerar a atração, mas sim como um absurdo que se torna atraente. Também é usado para denominar algo abominável, estranho, perturbador.

Para Kayser (2003), a imagem de indivíduos fora dos parâmetros de normalidade ou tornar estranho algo familiar, isto é, tornar perceptível algo corriqueiro através do exagero ou da deformação, é grotesco.

Já para Bajtin, o grotesco nada tem a ver com a superfície corpórea, a aparência dos indivíduos, mas sim com imagens que mostram os limites corporais, o lado efêmero da vida, o interior do corpo, o que é comum a todos, e traz em si um significado cósmico, universal, que mostra sua ligação com o mundo não-oficial, popular. Como esse mundo é o que foge à regra, há também a ligação com a loucura e as festas, tendo como exemplo as carnavalescas como as mais tradicionalmente libertadoras da sociedade opressora, o que lembra sua ligação com o sonho. O termo é usado para exagerar, engrandecer, absurdar, tornar estranho e tornar familiar e pode ser encontrado de formas ambivalentes dentro da cultura:

Desde cedo, surgiu a determinação de que, ao lado do sonho, a loucura ou quase-loucura eram a atitude correspondente ao artista. Isto se deu primeiro de parte dos críticos e ocorreu como conclusão retrospectiva da obra para o seu criador: o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura (KAYSER, 2003, p. 159).

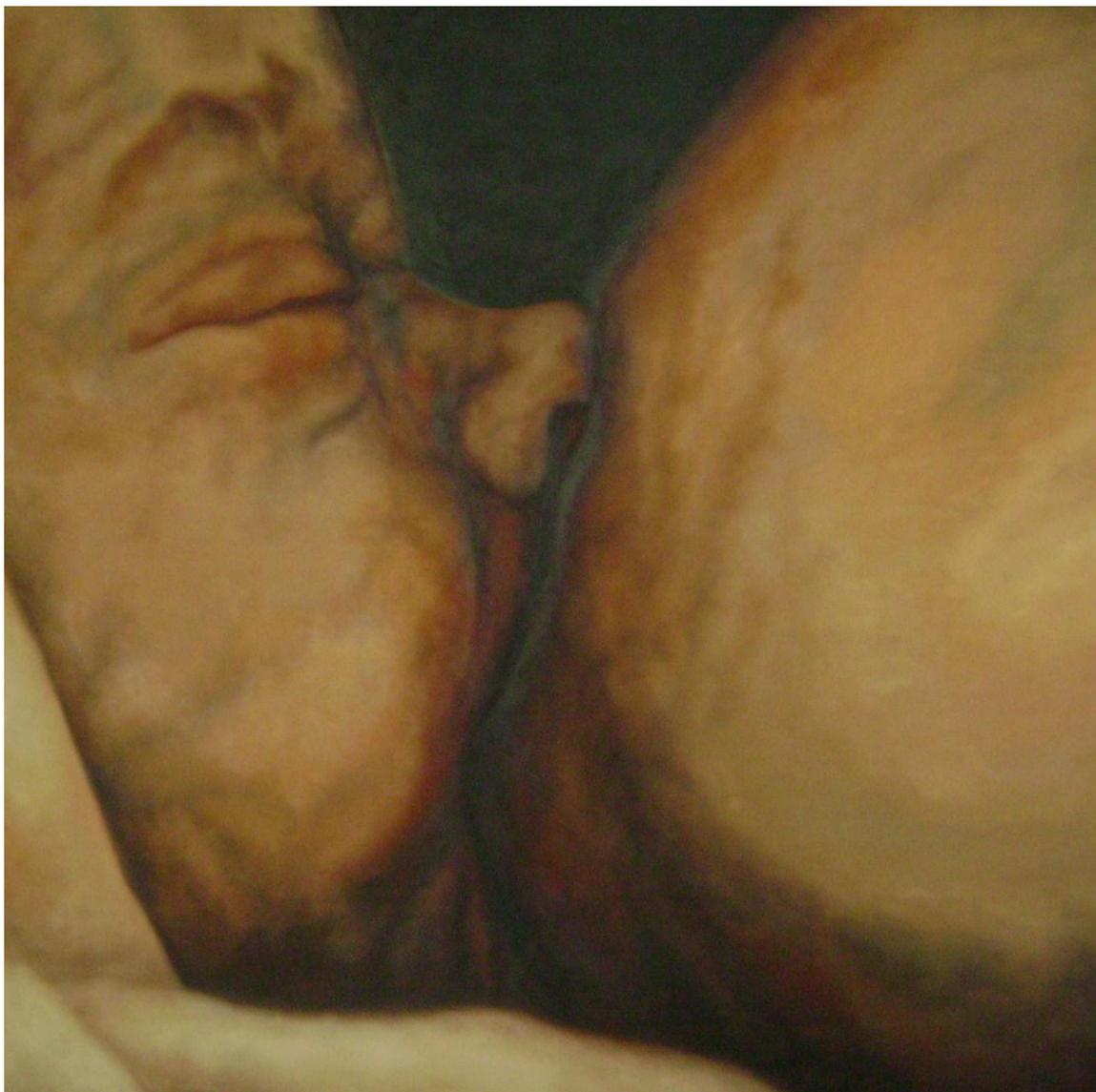
O termo grotesco, conforme já foi dito, é usado também como terminologia das artes literárias. Esse é o caso de Rabelais, Goethe, Shakespeare e Dante, segundo Bajtin. Também nas artes plásticas, na música, na dança e na imprensa, de acordo com Kayser. Pode-se dizer, ainda, que atualmente o termo em questão circula nos meios de comunicação, como será abordado no decorrer desta dissertação.

CAPÍTULO 2 - CORPO GROTESCO

A gruta “baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral”, é tida como uma metáfora do corpo feminino para Mary Russo (2000, p. 13), pesquisadora do grotesco feminino, que observa essa relação *grosseira* do corpo *anatomicamente cavernoso*. Para a autora, o corpo feminino é como uma *caverna de abjeção*, numa condição mais abaixo da humana, ao lado dos detritos excretados. Logo, nos homens, esse sentimento de repulsa se manifesta. A autora lembra que dentre os aspectos inerentes à condição de corpo feminino estão reprodução, secreções, caroços, inchaços e cicatrizes.

No trabalho que realizei (figura 12), mostrado a seguir, fiz o recorte da imagem do seio de uma mãe amamentando seu filho. Procurei mostrar uma imagem contrária à propagada pelas mídias, ou seja, um corpo menos “bonitinho”, menos limpo. Procurei explorar algumas características do grotesco ao trazer aspectos mais realistas, tendo em vista algumas características corporais naturais, tais como as veias dos seios e do rosto de um bebê nascido há poucos dias, o peito inchado e o mamilo escuro da recém-mãe. A idéia foi construir uma imagem que mostrasse um corpo pulsante.

A posição da imagem foi estruturada de forma que a parte de ligação entre os dois corpos, onde é mais escuro, ficasse vertical ao olhar do espectador. Essa posição foi pensada para ter semelhança em relação à posição ginecológica, muito embora possa não ter resultado em qualquer referência para o observador. A intenção era trazer a idéia de pureza infantil e o gesto maternal de alimentação ligados a uma imagem mais carnal, e ainda tendo essa possibilidade de referência ao sexo feminino.



O nascimento da pulsão. 1,40 x 1,40m. 2008. (fig. 12)

Na fatura desta pintura, encontrei o que para mim foi um desafio. A imagem possui extensas áreas de cor, havendo um processo lento para que tais áreas me parecessem interessantes. Detalhei cada pequena parte ao máximo, para que não fossem áreas limpas, que não formassem algo parecido com a beleza idealizada, ou mesmo áreas planas, tendências que podem ser observadas nas primeiras camadas de tinta (figura 13).



Processo do *Nascimento da Pulsão* (fig. 13)

Segundo Maria Kern (1995), o corpo se comporta de modo situacional, de acordo com classe social e valores morais, e é a partir do espaço em que se encontra que o artista refletirá sobre a condição corporal. Devido a esse motivo, houve necessidade de se pensar o corpo feminino no presente texto, pois trato de questões relativas à condição e tratamento, ou à realidade do corpo a partir da minha perspectiva, ou seja, de forma subjetiva. De acordo com Kern:

A representação do corpo no espaço plástico contemporâneo possibilita fecundar questões, pois é nele que o artista projeta seu imaginário e seu inconsciente. É neste espaço ainda que o artista reflete sobre o modo como o corpo é concebido, preparado e usado socialmente. Pois, o corpo enquanto tal é orientado para exercer no espaço social determinadas funções, as quais são condicionadas à sua situação de classe, ao tipo de programação recebida e aos valores morais vigentes (1995, p. 30).

Segundo Mary Russo (2000), o fato de o grotesco ter se posicionado como marginal e superficial relaciona-se com o corpo feminino, pois a mulher moderna foi

identificada com a preocupação com a aparência. A modificação na utilização do termo de categoria estética para se tornar também adjetivo de experiência, o que ocorreu no final do século XIX, “marca a passagem moderna para uma consideração mais dinâmica do grotesco como uma ocorrência interior e potencialmente arriscada” (RUSSO, 2000, p. 19):

Estranho, extraordinário, trágico, terrível, criminoso, grotesco: fortes e íntimas associações no final do século XIX, particularmente se acrescentarmos a palavra “incomum” (RUSSO, 2000, p. 20).

O grotesco do referido período é mais individualista e fantasioso, dependente da experiência do indivíduo com o estranho. Mary Russo identifica o grotesco em dois casos: como corpo social e corpo estranho. Esse último está mais relacionado com a vivência do sujeito e seu entorno, que leva em conta seu estado mental, onde este corpo possui além da ambivalência, também a monstruosidade e a excessividade. O grotesco, enquanto categoria corporal, “emerge como um desvio da norma” (RUSSO, 2000, p. 24):

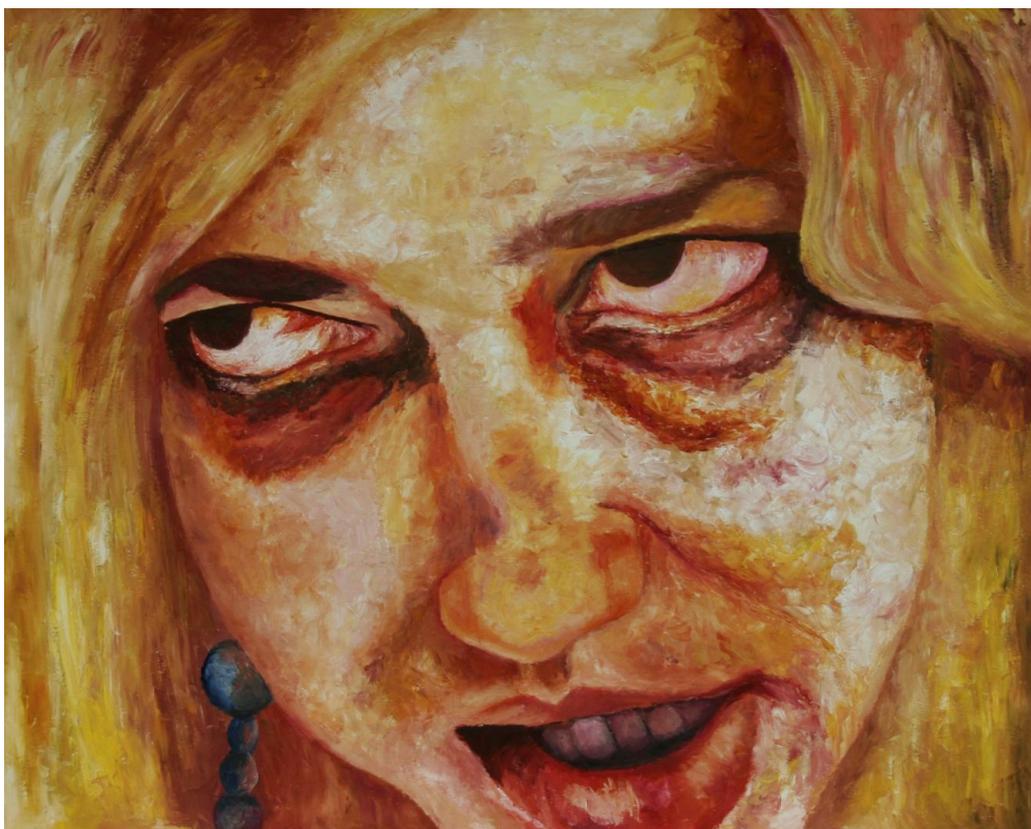
No segundo caso [estranho], o grotesco está mais relacionado com os registros psíquico e corporal como projeção cultural de um estado interior. A imagem do corpo estranho, grotesco, como ambíguo, duplo, monstruoso, deformado, excessivo e desprezível, não está identificada com a materialidade como tal, mas supõe uma divisão ou distância entre as ficções discursivas do corpo biológico e da lei. A estranha imagem do corpo que emerge nesta formulação nunca se encontra totalmente dentro ou fora da psique que depende do “suporte” da imagem corporal (RUSSO, 2000, p. 21).

Com a intenção de causar atração pela imagem que apresento, já que não pretendo que seja agradável, trabalho as imagens com a melhor qualidade técnica que consigo. Isso foi decidido após a fatura da primeira pintura realizada no curso (figura 14) que continha aspecto sujo, pois dessa forma havia um duplo caráter repugnante, sua imagem e sua fatura.

A qualidade técnica é algo que, para mim, foi muito difícil de desenvolver por envolver meu modo de ver e pensar a pintura. Não há um consenso a respeito, pois dependendo do que se quer transmitir, a forma de se pintar pode variar. Muito desse aprendizado só é possível entender a partir da compreensão prática, em uma

experiência que desenvolve o olhar. A qualidade pictórica foi, e continua sendo, um ponto em que me empenhei em desenvolver durante o curso e que consegui algum progresso.

A imagem do rosto serviu como um elo entre os trabalhos desenvolvidos anteriormente ao Mestrado, os retratos, com a temática atual. Neste, procurei trabalhar com a imagem de um estado mental alterado, com o insano, o louco, a ira. A modelo da pose foi uma colega de curso, Francielly Dossin.



Óleo sobre papel. 80 x 100 cm. 2007 (fig. 14)

Segundo Umberto Eco (2007), com o advento da fisiognomonia, desde o Renascimento aparecem estudos em que a feição mostra características morais e intelectuais dos indivíduos. A aparência dos dentes e dos olhos poderia mostrar características cruéis e mentirosas. O formato da barba indicaria homens brutais. Existe ainda um estudo comparando homens com animais, por exemplo, o homem-asno e o homem-leão. No século XVIII, houve uma análise das semelhanças entre as feições de figuras históricas. Na virada desse século, outra teoria apontou para a aparência craniana, chegando ao seu ápice no século XIX, quando a antropologia

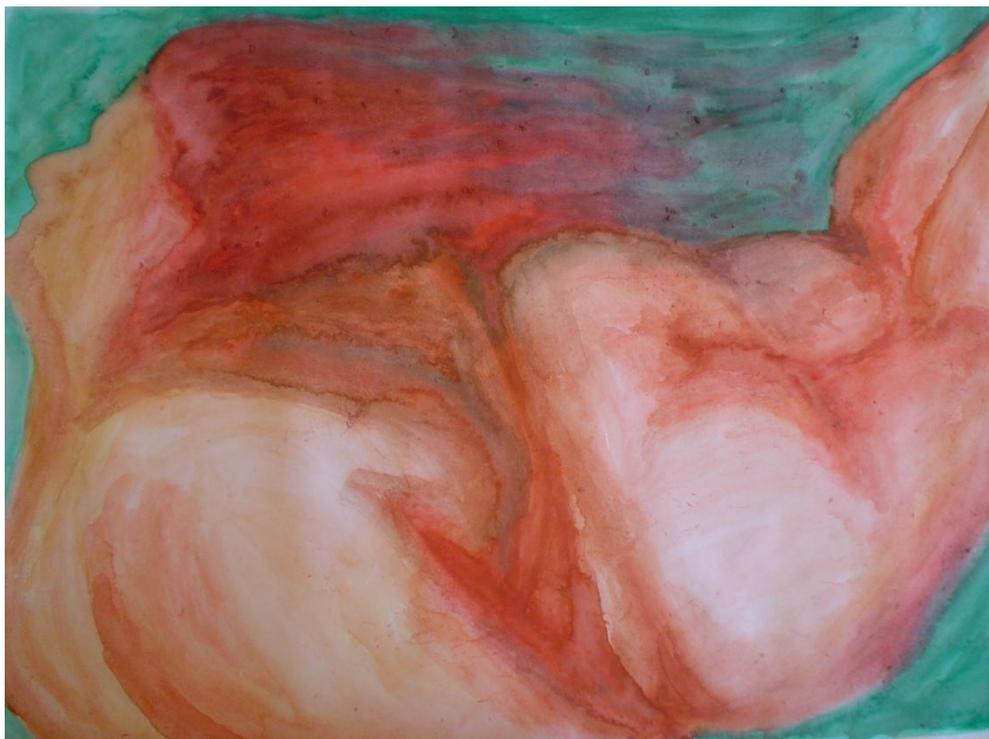
criminal tentava comprovar a ligação entre anomalias físicas e mentalidade criminosa. Para Eco, no último caso, a maldade, marginalidade ou delinquência estava diretamente relacionada com a feiúra, e suas características ligadas aos marginalizados da sociedade, que as apresentam por desnutrição ou problemas de saúde.

O processo de desenvolvimento dos trabalhos começou com a realização de esboços (figuras 15, 16, 17, 18 e 25), que logo deixaram de ser feitos. Uma das características da pintura, e em específico a óleo, é ser um processo inacabado. Há a possibilidade de se trabalhar nela sempre, muito embora se pare ao chegar em um ponto desejado.

Sendo assim, não havia motivos para realizar esboços em papel antes de ir para a tela. Ao tratar da mesma imagem em suportes diferentes, acabava obtendo características também diferentes para tal imagem. Então decidi realizar os trabalhos no suporte final e não mais pensando como esboço, tanto a pintura quanto a fotografia, afinal, fazem parte do processo de pesquisa.



Aquarela sobre papel. 2007. (fig. 15)



Aquarela sobre papel. 2007. (fig. 16).



Aquarela e carvão sobre papel. 2007. (fig. 17).



Guache sobre papel. 2007. (fig. 18).

Pensar que a base para os trabalhos de pintura é resultado de uma busca por imagens a partir de fotografias, indica que cada trabalho teve uma pesquisa voltada para vivência pessoal, diferente dos trabalhos realizados a partir de imagens obtidas na internet ou nas mídias, cuja experiência se faz via algum meio. São imagens captadas da ocorrência natural ou de uma situação previamente criada, só então é feito seu recorte.

Um dos estudos realizados foi de um corpo gordo feminino, o qual se desenvolveu em um processo que pode ser visto nas imagens apresentadas (figuras 15 a 18 e 22 a 26). Esse trabalho foi feito a partir de fotos (figuras 22, 23 e 24) de corpo nu da artista plástica Priscila dos Anjos, de Joinville, que já desenvolvia um trabalho com seu próprio corpo em fotografia e performances. Um dos trabalhos de Priscila consistia em uma foto nua exposta em um *outdoor* no centro de sua cidade (figura 19). Fernanda Magalhães (figuras 20 e 21) é outra artista, de Londrina, Paraná, que trabalha com o corpo gordo feminino e cujo trabalho também teve influência aqui.

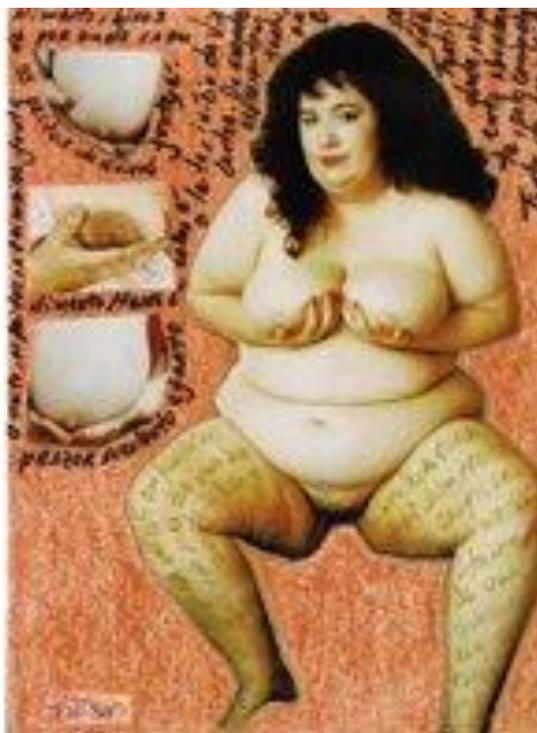
Embora possa fazer relações desta imagem com trabalhos de outros artistas que têm como foco a sexualidade, minha intenção era maior proximidade com os trabalhos de Lucian Freud.



Priscila dos Anjos. *Out [art]*. 2007. (fig. 19)

**Fernanda
Magalhães.**

*A representação da
mulher gorda nua na
fotografia* (fig. 20).
1996.

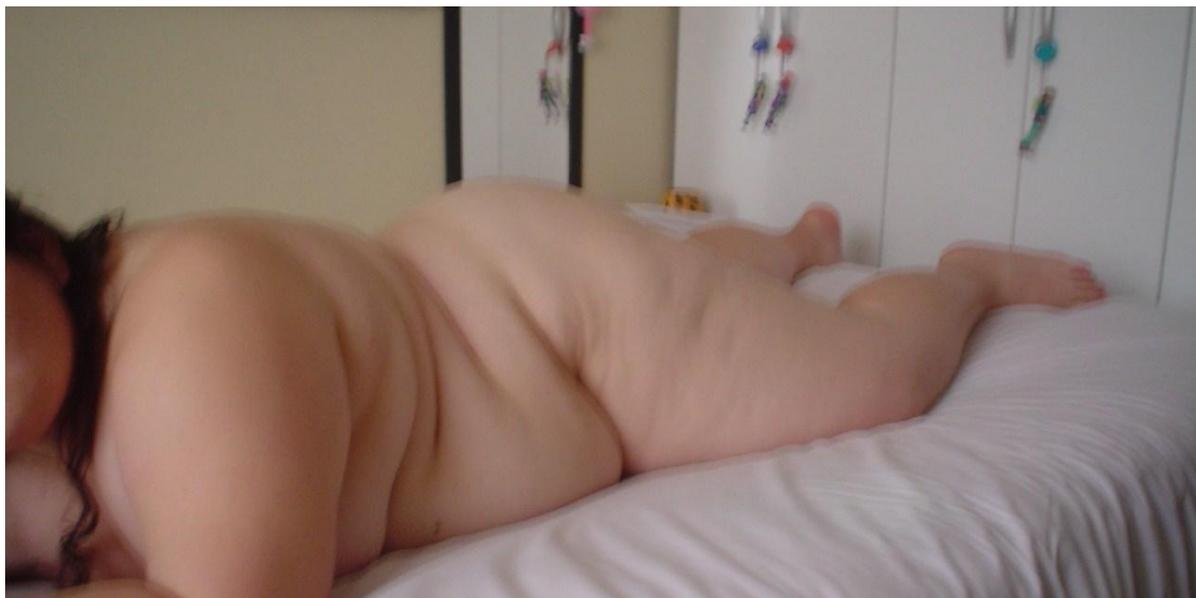




Fernanda Magalhães
Fotos em conserva (fig. 21). 2004.



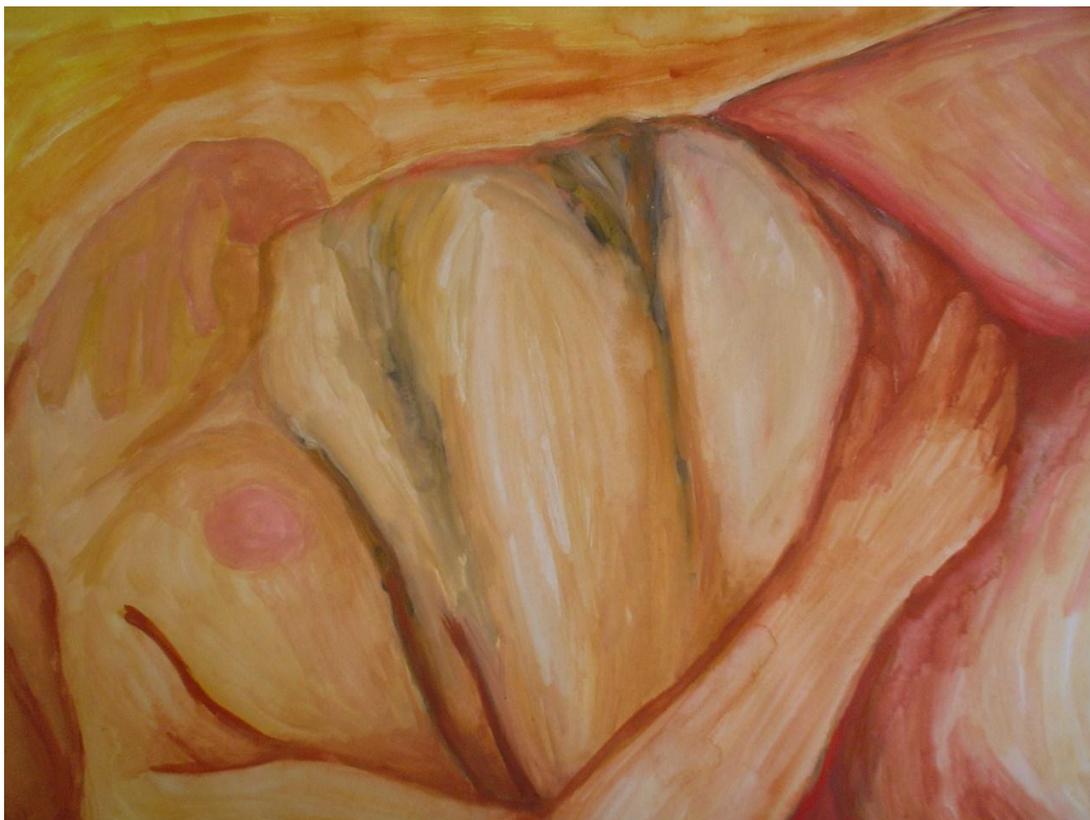
Fotografia. 2007 (fig. 22)



Fotografia. 2007 (fig. 23)



Fotografia. 2007 (fig. 24)



Aquarela sobre papel. 2007 (fig. 25)

Interessei-me pela forma do corpo gordo quando o percebi como uma imagem que, em seu extremo, fica entre o figurativo e o abstrato. A exacerbação das formas tem a intenção de mostrar as imperfeições do corpo, não apenas do corpo gordo, lembrando aqui o grotesco de Kayser, cujo conceito envolve o exagero como forma para tornar perceptível algo. O corpo gordo não faz parte do ideal de beleza corrente do corpo feminino, outro motivo pelo qual trabalhei tal imagem.

Nas artes visuais, pelos menos com respeito aos trabalhos que foram perpetuados nos livros de História da Arte, em sua maioria, o belo parece reproduzir os ideais de beleza da época tendo como foco principal o corpo da mulher, quando a mulher tinha uma participação maior enquanto musa dos trabalhos e menor enquanto artista, âmbito dominado pelo gênero masculino, em geral, até o modernismo. Assim, muitos dos trabalhos contêm visões masculinas e idealizadas do corpo da mulher, assim como do homem no ideal clássico de beleza, que se relaciona também à virtude. A parte cultural machista da nossa sociedade está presente nas mídias, o que faz com que a cultura e os meios de comunicação se alimentem em um ciclo, influenciando na vida social de homens e de mulheres. Segundo Le Breton (1995), o corpo aparece como reflexo da moral na cultura atual.



Intimidades. Óleo sobre tela. 2008 (fig. 26)

Lucian Freud², nascido na Alemanha em 1922, neto de Sigmund Freud, mudou-se com sua família para a Inglaterra em 1933 para se afastarem do anti-semitismo que tomou lugar. Naturalizou-se inglês. Estudou em alguns cursos de arte, dentre os quais está a *Goldsmiths University*, em 1942 e 1943, e lecionou na *Slade School of Fine Art* de 1949 a 1954, em Londres.

Freud realiza pinturas (ver figuras 27 a 30) com imagens de cenas de nudez, quando não retratos, sendo que grande parte de suas cenas é composta por uma só pessoa, o que também pode ser visto como retrato. Suas cenas tratam da solidão, trazem uma tensão. São imagens de pessoas recolhidas, pensantes, dormindo, mesmo em cenas compostas por mais de uma pessoa. Suas imagens mostram constantemente pessoas nuas sem, no entanto, uma intenção erótica.

² O artista que fez o retrato da rainha Isabel II, também teve o trabalho *Benefits supervisor sleeping* (figura 27) vendido em 2008 por 33,6 milhões de dólares, o mais alto valor já pago a um trabalho de artista ainda vivo.

Os corpos de Lucian Freud mostram o corpo com uma visão mais realista e subjetiva. Manchas da pele, gordura, ondulações, imperfeições, a magreza, o esqueleto aparente são mostrados nas tonalidades e no contraste das pinceladas. Suas pinturas chamam a atenção pela qualidade pictórica nas camadas grossas de tinta, o que procurei experienciar em minha pesquisa. Seus trabalhos serviram como exemplo durante todo o processo de pesquisa. As imagens dos corpos fora do ideal de beleza se ligam ao conceito de feiúra de Umberto Eco.



Lucian Freud.

Benefits supervisor sleeping. 150 x 250 cm. 1994 (fig. 27).

Umberto Eco (2007) explica que os critérios de beleza e de feiúra variam de acordo com a época e a cultura, embora haja tentativas de se criar padrões permanentes. O autor sugere que no “belo o homem se coloca na medida da perfeição” e em sua oposição, como sinal de degeneração, o valor de feio é entendido como o declínio da raça humana (ECO, 2007, p. 15):

[...] Vitruvius ditaria as justas proporções corporais em frações da figura inteira: o rosto deveria ter 1/10 do comprimento total, a cabeça 1/8, o comprimento do tórax, 1/4, e assim por diante. É natural que, à luz dessa idéia de beleza, todos os seres que não encarnavam tais proporções fossem vistos como feios (ECO, 2007, p. 23).



Lucian Freud

Sleeping by the Lion carpet. 228 x 121 cm. 1996 (fig. 28)

O belo pode ser entendido como “harmonia, proporção ou integridade”. Para Eco, nem sempre o feio pode ser entendido como o oposto do belo. Na primeira *Estética do Feio*, de Karl Rosenkrantz, de 1953:

Ele analisa minuciosamente o feio da natureza, o feio espiritual, o feio na arte (e as diversas formas de incorreção artística), a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento e a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o banal, o casual e o arbitrário, o tosco), as várias formas de repugnante (o desajeitado, o morto e o vazio, o horrendo, o inosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o

Assim, o homem parece idolatrar um ideal e odiar os sintomas da vida, pois o feio faz relação com o caminho para a morte, tal como “cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição” (ECO, 2007, p. 15).

demoníaco, o feiticeiresco, o satânico). Isso tudo é demais para que se continue a dizer que o feio é o simples oposto do belo [...] (ECO, 2007, p. 16).

Segundo Umberto Eco, enquanto no belo pode haver apenas uma apreciação, o feio quase sempre implica em uma reação passional e por esse motivo alguns filósofos questionaram-se sobre a possibilidade de haver uma estética do feio:

Se examinarmos os sinônimos de belo e feio, veremos que, enquanto se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, lendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obscuro, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horrível, horrível, nojento, terrível, terrificante, tremendo, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime) (ECO, 2007, p. 19).

Em um princípio aristotélico, o feio poderia ser representado de forma bela e mais tarde outros concordaram, reconhecendo as imperfeições como traços complementares à formação de um todo atrativo:

Aristóteles, na Poética, ratificava um princípio que seria universalmente aceito no decorrer dos séculos, ou seja, de que se podem imitar belamente as coisas feias (ECO, 2007, p. 30).



Lucian Freud.
Naked girl asleep, II. 55,8 x 55,8 cm. 1968 (fig. 29).

De acordo com Eco, o tema da feiúra feminina como manifestação de sua malícia e de seu poder de sedução teve grande sucesso entre a Idade Média e o Barroco. No Renascimento, há uma reflexão sobre o feio e começa a se questionar tal aversão tendo em vista o declínio da beleza no envelhecimento. No Maneirismo e no Barroco, as imperfeições corporais femininas são valorizadas como elementos atrativos:

A poesia barroca vai além disso: surge o elogio da anã, da gaga, da corcunda, da vesga, da bexigueira e, contra a tradição medieval das faces vermelhas ou rosadas, Marino exalta a palidez de sua amada. Se a primeira beleza feminina exigia cabelos louros, agora se faz o elogio dos cabelos negros (ECO, 2007, p.171).

No século XVII, segundo Umberto Eco (2007), o pensamento escolástico acreditava que as imperfeições e o mal tinham o mesmo peso na formação da harmonia do universo, tal como os opostos luz e sombra. A mesma importância

também era conferida aos monstros, pois estes eram seres e, portanto, contribuíam na formação do todo. Nessa época, a feiúra também foi atribuída a uma impressão errada do observador, impressão gerada por problemas de visão, de iluminação, de distância ou de nebulosidade do ar.



Lucian Freud

Evening in the Studio. 1993 (fig. 30)

Na arte contemporânea, o feio aparece como forma de denúncia social, de acordo com Umberto Eco. Ao contrário das vanguardas, que o usava em um sentido provocativo, contemporaneamente o público é atraído às galerias “com espírito lúdico e sereno” para admirar esses trabalhos, mesmo que seja para assistir a uma performance com mutilação.

Eco nos mostra que entre o belo e o feio há um limite tênue. O que é considerado feio hoje, pode ser belo amanhã, tendo em vista a teoria de Jung que diz que o novo se antecipa ao gosto comum. Logo, o feio pode ser o novo.



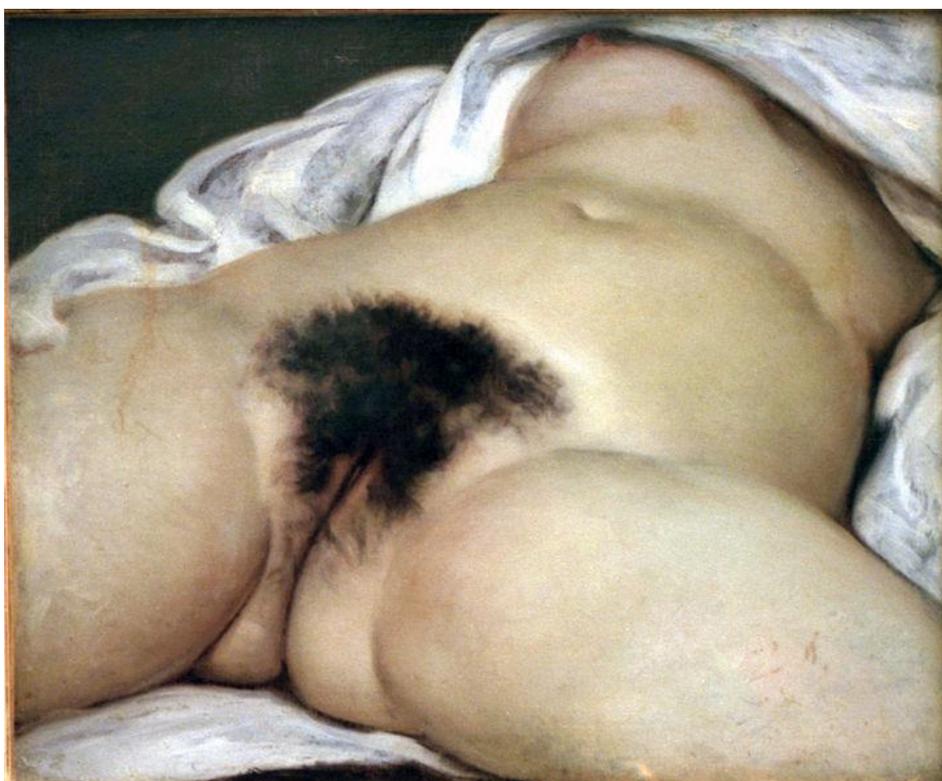
Depois de Courbet (fig. 31)
Óleo sobre tela. 1,20 x 1,50 m. 2008

“A origem do mundo” (figura 32) de Gustave Courbet causou grande alvoroço na época, por mostrar de forma realista uma mulher com as pernas abertas para o espectador. Pensando também no que não é mostrado enquanto belo, realizei um trabalho, no qual valorizei a ambigüidade (figura 31), confundindo a imagem de uma virilha e de uma axila e ainda contém uma marca que pode ser lida como uma cicatriz ou uma tatuagem.

A ambivalência desse trabalho é um dos aspectos principais que procurei abordar. Realizei modificações e selecionei o recorte da imagem de uma axila na busca de trazer a maior semelhança possível com uma virilha, com a intenção de confundir o espectador. Nas poucas vezes que expus o trabalho, diversas foram as

abordagens de pessoas curiosas sobre qual das duas imagens serviu de ponto de partida para o trabalho.

Nessa imagem há uma deformação causada por uma ação externa e não voluntária. Os tratamentos e cirurgias a que se referem a imagem da queimadura foram procurados voluntariamente. A imagem traz um tipo de construção corporal que lhe foi dada e traz a carne aparente como parte inerente de sua imagem. Entretanto, a cicatriz também pode ser lida como uma tatuagem, que para Célia Antonacci Ramos (2001) é uma espécie de cirurgia. Feita em ambiente esterilizado, com suas ferramentas de incisão, deixa uma marca indelével no corpo. Isso leva ao tipo de situação que será melhor abordado no próximo capítulo, a mutilação.



Gustave Courbet.
A Origem do Mundo. 1866. (fig. 32).

Lucian Freud trabalha projetando as imagens na tela a olho nu, ou seja, com suas modelos presentes no momento da fatura. Esse pode ser o fator que resulta na percepção mais realista, ou naturalista, apresentada em seus trabalhos. Nesse sentido, busquei uma vivência que resultasse em fotos e só então definiria o suporte das imagens. Entretanto, houve uma exceção. Um dos trabalhos que realizei, única composição feita a partir de imagens tiradas da internet, foi feita da montagem da

imagem de uma mão leprosa tocando um seio idealizado, da forma como é vinculado na mídia. A idéia inicial era de unir dois opostos, o caráter de monstruoso ao belo ideal (figura 33), porém acredito que as sombras no seio podem ter dado a impressão de estrias ou cicatrizes.



Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m. 2008. (fig. 33)

A sombra era mais amena e clara na imagem que serviu de base. Porém, como fiz uma montagem, estudei adequações para a imagem, qual proporção seria o tamanho da mão em relação ao seio, sua posição, assim como a inserção da sombra no seio e como ela seria, pois as duas imagens se encontravam em situações diferentes (o seio em uma propaganda e a mão em *sites* médicos), com cores e luminosidades diferentes. Por minha tendência a acentuar os detalhes,

exagerei no contraste e acabei por tornar o seio também monstruoso, onde a sombra parece ser das glândulas mamárias. Ao mesmo tempo, essa mão cheia de cores talvez não pareça de um leproso. Logo, provavelmente, houve uma inversão da situação ou um duplo caráter monstruoso.

A deformidade corporal é vista por Umberto Eco como um drama humano. Acontecimentos que podem ocorrer a qualquer um de nós e que, portanto, incitam repulsa, nojo, medo, mas também piedade, compaixão, solidariedade:

Na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis. Vemos imagens de populações onde crianças morrem de fome, reduzidas a esqueletos de barriga inchada, de países onde as mulheres são estupradas por invasores, de outros onde corpos humanos são torturados, assim como ressurgem continuamente sob nossos olhos as visões não muito rêmoras de outros esqueletos vivos à espera de entrar em uma câmara de gás. Vemos membros dilacerados pela explosão de um arranha-céu ou de um avião em vôo e vivemos no terror de que isso possa acontecer conosco. Tais coisas são feias, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam nojo, susto, repulsa – independentemente do fato de que possam inspirar piedade, desdém, instinto de rebelião, solidariedade, mesmo quando aceitas com o fatalismo de que acredita que a vida nada mais é que uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado. Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que, nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então por que a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e maligno (ECO, 2007, p. 436).

2.1 - MUTILAÇÃO

Em nossa sociedade, muitos são os conflitos ocorridos devido ao aspecto corporal, muitas são as imposições ao corpo, assim como muitas são as auto-violações. A imagem do corpo, ou mesmo o próprio corpo, é usado com frequência em trabalhos artísticos contemporâneos, muitas vezes de forma fragmentada e seccionada ou na exacerbação de suas formas: “O fragmento revela a visão mais primitiva e inconsciente que temos de nossos próprios corpos e do corpo do outro (nossa boca e o seio de nossas mães não formam uma totalidade, constituída de dois fragmentos?)” (CATTANI, 1995, p. 189).

José Miguel Cortés (1996) observa que a imagem do corpo mutilado traz a ausência do corpo inteiro, integrado. Pensando cada parte do corpo separadamente, o autor as entende como máquinas que precisam produzir determinado fluxo, tais como *a máquina-pênis*, *a máquina-intestino*, *a máquina-anus*, e uma imagem que mostra seu fluxo foca o desejo em outro campo que não o do idealizado, “ao campo mais material” (CORTÉS, 1996, p. 14).

José Miguel Cortés explica que o conceito de corpo é produzido pela vivência pessoal e pelo entorno de cada sujeito, sendo uma construção simbólica. A simbologia atual é muito distante daquela corrente na Idade Média por não ser mais cósmica e universal a respeito dos fluidos e das entranhas, em que a baixa condição carnal transcende pelo próprio fluxo da vida. O sentido de corpo foi se afastando desse conceito de corpo integrado, o que incita uma imagem também rompida e fragmentada, como coloca Mônica Zielinsky (1995):

Com o correr dos séculos o corpo rompeu-se – da mesma forma que o espaço, vive hoje o simultaneísmo de sua representação. Fragmentos, cortes, ambigüidades, complexidade e desintegração correspondem às mesmas “imagens mecanomorfas” que Le Bot comenta. A fragmentação do corpo social contemporâneo incentiva a representação de corpos humanos seccionados e fraturados. Drama, ambigüidade e heterogeneidade do significado dos corpos exigem esse tipo de representação (p. 68).

Cortés acredita que a vida humana tem um caráter efêmero e limitado não somente devido à morte, mas também porque tudo está em movimento constante e é mutável, ao viver pequenas mortes todos os dias, o que demonstra o caráter

fragmentário do corpo humano, assim como suas limitações: “No corpo humano o sangue é a vida. Mas quando brota de uma ferida, se mescla, esparramada pelo solo, com a terra e o povo, se coagula e se corrompe, o sangue anuncia a morte” (CORTÉS, 1996, p. 21).

A partir do Renascimento, levando em conta também as modificações nas condições socioeconômicas, o corpo foi se tornando elemento cada vez mais individualista e se afastando da concepção corporal ligada ao coletivo e ao cosmos da Idade Média, na qual os homens eram iguais segundo sua mesma condição. Na concepção moderna de corpo, ele é tido como “propriedade do homem e não sua essência” (CORTÉS, 1996, p. 29):

O corpo construído pela inteligência estabelece que os gestos do movimento devem poder ser deduzidos das leis da mecânica, da física e da geometria. O corpo, portanto, aparece como algo estranho ao homem, é desacralizado e convertido em objeto de investigações que fazem dele uma realidade a parte. O corpo aparece no pensamento do século XVIII como a parte humana do homem, o cadáver no qual o homem não deve se reconhecer (p. 31).

Assim, segundo Cortés, o corpo aparece como o lugar onde se mostram as ilusões, onde construímos nossa imagem e nossa identidade. Com tantos acessórios e ritos diários, o corpo se torna o lugar onde o ser e o parecer entram em conflito.

Para Cortés, a mutilação, ou melhor, os mutilados estão ligados à categoria de monstros, pois assustam e repugnam por representarem algo que pode ocorrer a qualquer um, ou seja, um ato infringido a uma pessoa por outra ou por acidente e não um ato voluntário. Isso é diferente da imagem tratada em meus trabalhos, onde o que prevalece são imagens de auto-mutilações. A auto-mutilação pode ser um ato de desconstrução da imagem corporal, que leva a uma nova construção.

Uma das imagens que trabalhei foi a da mão com a cutícula machucada (figura 34) e outra que mostra uma cena onde uma mão enfia a ponta de uma faca embaixo da unha do pé (ver figura 35). Na primeira imagem, a intenção era mostrar uma mão que sangra por atividades cotidianas de beleza e na segunda, como uma variação desse tipo de prática, não tem uma referência tão direta com o cotidiano. A intenção nessa última era mostrar um tipo de prática que não possui a beleza como

fim e que traz uma violência que permanece, como a primeira, oculta perante os outros que não o praticante.



Óleo sobre papel. 50 x 65 cm. 2008. (fig. 34)

Na imagem de auto-mutilação, entra-se em contato com o fluído que desilude e tira de foco as projeções mentais do desejo, como disse Cortés, mostrando uma face mais humana de nós mesmos, como era entendido o corpo quando este era simbolicamente sentido como coletivo, ligado a algo além dele. Porém ainda há a opção dessa prática ser feita apenas por uma questão de prazer, ou seja, a dor que provoca um prazer carnal. Não há uma resposta certa.

Existem muitas práticas coletivas que envolvem dor e outras que são criadas individualmente. A suspensão é uma prática em que os participantes colocam um gancho nas costas, processo semelhante ao do *piercing*, e penduram-se por meio dele em uma corda, testando os limites da dor e do corpo. A suspensão também é praticada nas artes visuais tendo como exemplo Stelarc, que realizou uma performance em que seu corpo ficou suspenso a 90 centímetros do chão, no evento intitulado *Pull out / pull up, event for self-suspension*, em Tóquio, 1980.

Desde o início de minha pesquisa, a atenção estava voltada para cenas ou situações familiares a todos. Entendo como familiar algo que tenha um sentido mais coletivo do que individual. Se fosse trabalhar com a idéia de mãe, não iria trabalhar com algo que apenas faria sentido para mim e minha mãe, mas com a idéia de mãe, e minha experiência pessoal em relação a ela, de forma que pudesse ter um sentido mais universal e pudesse ser lido por mais pessoas. No entanto, procurava uma imagem que mostrasse um ato coletivo, que fosse familiar ao cotidiano da nossa sociedade. Cheguei a buscá-la nas festas, no carnaval, pensando em algo que uma comunidade toda participasse. Também pensei nos ritos cotidianos praticados há algum tempo atrás, as antigas formas de preparar certas comidas, como quando era costumeiro matar galinhas e pendurá-las no quintal para escorrer o sangue, ou o preparo da figada num caldeirão com fogo na terra. Enfim, atividades que presenciei quando criança.

Entretanto, foi ficando atenta para o meu cotidiano atual que consegui encontrar imagens que fossem familiares a um coletivo maior, como por exemplo a prática de *fazer as unhas*. Percebi que sempre que retiro a cutícula, me corto. Todas as unhas do meu pé são encravadas, então fazer as unhas do pé é quase um ato cirúrgico. Quanto mais corto ou lixo a pele, mais pele nasce. O corpo parece produzir uma quantidade maior de pele para compensar, reajustar o que foi machucado, o que torna esse processo permanente. Logo percebi essas atividades diárias de embelezamento como mutilatórias.

Estas são imagens que mostram um corpo permanentemente mutável e inacabado, que afirmam a vida e prevêm a morte. Percebi que uma possibilidade para algo que fosse familiar seria uma imagem que mostrasse do que somos feitos. Nossos corpos, sangue, veias, carne e gordura. Foi pensando nessas questões que realizei quatro pinturas (figuras 34, 35, 36 e 39).

A posição das imagens e seu enquadramento foram aspectos importantes em todos os processos desenvolvidos. A imagem da mão e do pé tem a intenção de assumir uma posição semelhante ao *olhar para o próprio corpo* quando se olha para as duas imagens, no entanto também pode ser visto como um ato de *voyeur*, que em algumas imagens (figuras 36 e 39) torna-se mais evidente.

As teorias do grotesco, apresentadas por meu orientador por identificar nos esboços iniciais tais características, fascinaram-me logo no início, conforme já colocado no capítulo Do Riso ao Grotesco. As imagens familiares remetem a

experiência pessoal e assim, podem provocar sensações no espectador. A escolha de imagens que pudessem ser impactantes ocorreu no sentido de uma tentativa de despertar sensações que dizem respeito ao conhecimento sensível.



Caprichos. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. (fig. 35)

Esta imagem (figura 35) foi feita a partir de uma montagem com duas fotos minhas, uma segurando a faca perto do polegar do pé e outra segurando o polegar. A transparência da ponta da faca embaixo da unha e o sangue foram feitos na pintura sem uma imagem de apoio.

Pensando em atitudes e atividades do cotidiano, lembrei-me da cena de crianças naturalmente acrobáticas que roem as unhas do pé. Dessa forma, a partir

de fotos, realizei a pintura a seguir (figura 36), adicionando sangue à imagem. Procurei dar a sensação de inocência no detalhe do rosto com a cor avermelhada, ou rosada, e contrastar com o sangue saindo da boca e escorrendo pelo pé, que pode ser lido como o ato de comer o próprio corpo. Pelo enquadramento da imagem, pode-se ter a impressão de se tratar de uma mão deformada ao invés de um pé, como já me apontaram, o que mostra uma ambivalência existente.



Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. 2008. (fig. 36)

Nestas três pinturas (figuras 34, 35 e 36) as imagens parecem ter ficado um tanto pesadas e artificiais. As bordas e a separação entre figura e fundo, assim como o contraste da imagem ganharam atenção.

Mostra-se a seguir o processo desta pintura (figuras 37 e 38). Esse trabalho marca uma mudança no desenvolvimento da fatura. Esta foi a primeira pintura a ser feita com camadas. Após esse trabalho, comecei a usar suportes maiores, de pelo menos 1,20 x 1,40m, ao sentir a necessidade de um suporte maior. Antes desta (ver

figuras 14 e 34), as pinturas eram feitas com uma ou duas mãos de tinta, mas sem utilizar qualquer das possibilidades de texturas que a pintura em camadas poderia oferecer. Comecei a buscar trabalhar melhor a cor, a tentar entender o que significa uma cor limpa, uma cor mais atrativa e elegante. Fiz experimentos e descobri algumas potencialidades das camadas de tinta, assim como algumas das diversas técnicas de pintura. A veladura é uma camada superficial que se faz com a tinta mais rala e seca do pincel. Há também a passagem de uma camada de tinta bem diluída no óleo de linhaça, usada para dar transparência na imagem para que a camada anterior apareça de forma suave. Neste trabalho (figura 36) usei a última técnica citada para compor a textura do fundo da imagem. Essa pintura levou cerca de três meses para ser finalizada.



Processo da pintura apresentada na figura 32 (fig. 37)



Processo da pintura apresentada na figura 32 (fig. 38)

As práticas corporais cotidianas, que podem ser consideradas *grotescas*, podem também ser imperceptíveis por fazerem parte do cotidiano da sociedade. Dentro dos diferentes comportamentos sociais do ser humano, as pequenas práticas de mutilação são uma constante, ainda que possam variar em intensidade de cultura para cultura ou em diferentes grupos sociais dentro da mesma cultura. Como exemplo dessas práticas, podemos citar: cortar os cabelos e as unhas; retirar a cutícula; remover os pêlos das pernas, das virilhas, das axilas, das sobrancelhas; remover a barba; furar as orelhas; implantar silicone; retirar gordura localizada; tomar anabolizantes, hormônios; emagrecer, ganhar força muscular, enfeitar-se, embelezar-se. Devemos nos mutilar, mas não muito; ser magra(o), mas não muito; implantar silicone, mas não muito; ser forte, mas não muito, ou então viramos espetáculo. As mulheres devem ter furos nas orelhas, para colocar brincos, o que geralmente é feito ainda quando bebê, mas apenas um furo por orelha, ou a modificação no corpo já pode se tornar sinônimo de rebeldia. Existe ainda uma simbologia preconceituosa em relação ao corpo, por sua aparência revelar também seu ser. Denise Sant'Anna (1995) coloca que o considerado natural depende do que se considera artificial em cada época.

A aversão é explicada por Le Breton (1995) por meio da afirmação de que qualquer modificação no corpo é suscetível de julgamento. Entretanto, os *fisiculturistas* parecem chamar mais atenção para a questão do que as operações plásticas, mutilações, implantes, talvez porque estas sejam mais usuais, já se tornaram rotineiras, “normais”. O anseio por um visual mais atraente é como uma espécie de ânsia por consumir algo, nesse caso, determinado aspecto corporal que vá trazer futuros benefícios, sensações.



Síndrome de Frankenstein. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008 (fig. 39)

Ao ficar atenta para as atividades de mutilação diárias percebi que uma prática corrente é a cirurgia plástica. A artista Orlan (figura 41) realiza um trabalho onde o suporte é o seu próprio corpo e modifica seu rosto por meio de cirurgias. A pintura que realizei (figura 39) toma a obra de Orlan como inspiração e ponto de

partida para pensar a prática cirúrgica voluntária. A imagem desse corpo que emerge do escuro é de uma mulher que fez a cirurgia de redução do estômago e cirurgia plástica nos seios, na barriga e nas pernas após emagrecer. A imagem foca no tronco do corpo, marcado pelas cicatrizes cirúrgicas. Isso também pode se ligar às práticas cotidianas por ser um processo de embelezamento corporal, que por sua vez é realizado por meio do corte, da retirada de pele e de gordura. A nossa sociedade tem seus corpos marcados pelas inúmeras opções de modificações disponíveis, que se desenvolveram e se tornaram parte, de forma diferente em cada cultura.

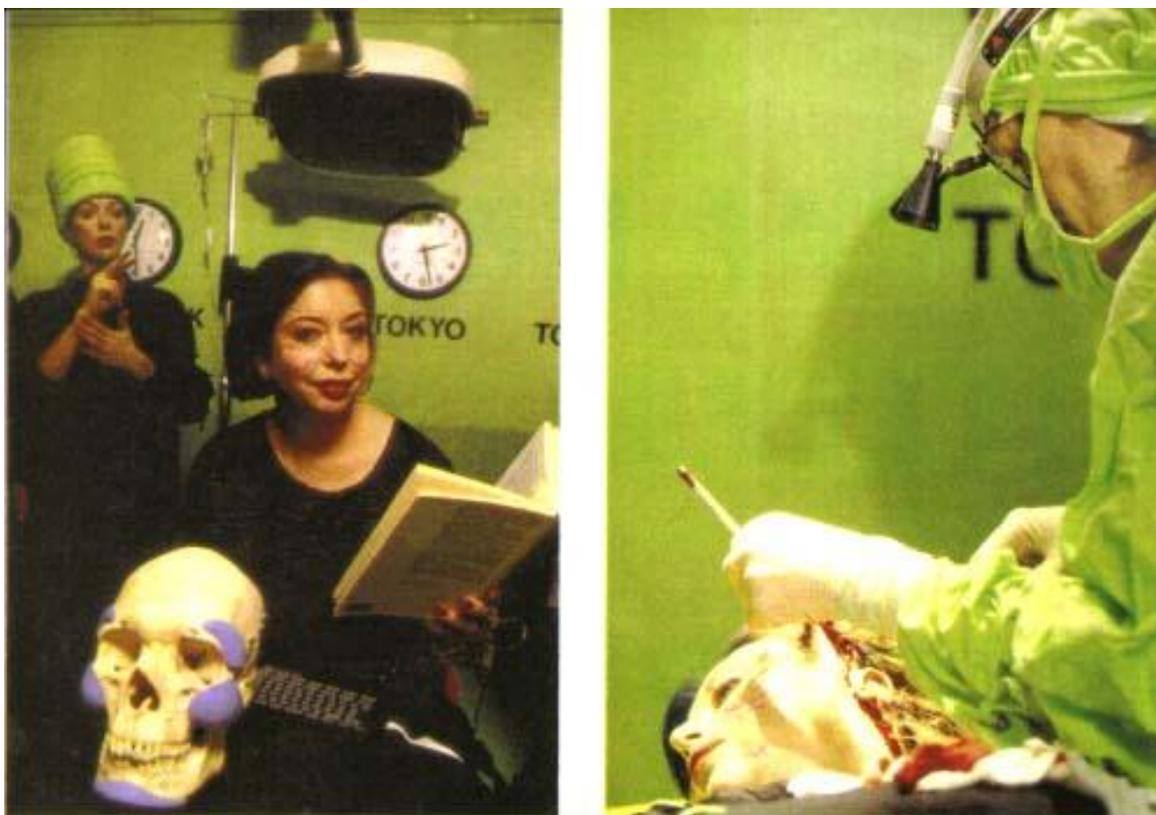


Processo da pintura *Síndrome de Frankenstein* (fig. 40)

Segundo Le Breton (1995), no imaginário popular, a modificação no corpo significa uma modificação moral. Foi pesquisando trabalhos que mostram modificações corporais que encontrei os de Jenny Saville.

Para causar impacto, a imagem teria que ser realista e, para tanto, reconhecendo em artistas como Jenny Saville tais procedimentos, optei pelo uso da fotografia como base. A imagem do corpo é explorada como fonte icônica quando serve de base para que determinada imagem seja realizada. As pinturas de Jenny Saville abordam o corpo apresentando imagens que não fazem parte do ideal de

beleza contemporâneo, ou seja, do desviado como colocado por Mary Russo, que também é aquele sem acessórios, natural.

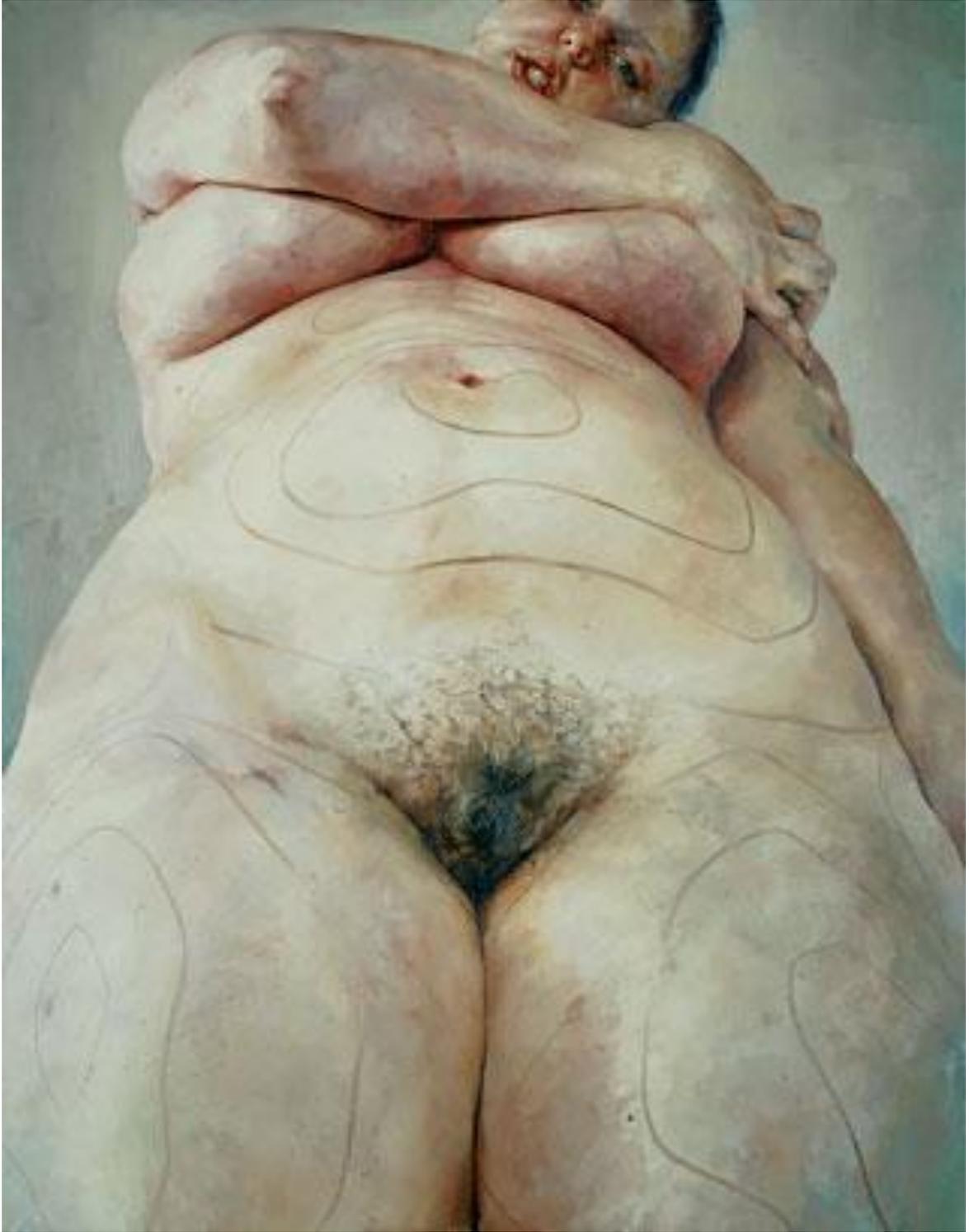


Procedimentos operatórios no rosto de Orlan. (fig. 41)



Jenny Saville. *Closed Contact # 8* (fig. 42)
Fotografia C-Print.

Jenny Saville é uma artista plástica cujo trabalho exerceu grande influência no desenvolvimento desta pesquisa. Inglesa nascida em Cambridge em 1970, Saville teve sua formação na *Glasgow School of Art* (1988-1992) e atualmente leciona pintura figurativa na *Slade School of Art* em Londres. Embora já tivesse sido notada por Charles Saatchi, que financiou seu trabalho em 1992, tornou-se conhecida em Londres apenas em 1997, após sua participação na exposição *Sensation* que teve lugar na *Royal Academy of Art*.



Jenny Saville
Plan. 2,75 x 2,14m. 1993 (fig. 43)



Jenny Saville
Trace. 84 x 72". 1993-1994. (fig. 44)

O processo de Saville inclui vivência pessoal em suas fotografias e pinturas. A artista, que acompanhou cirurgias estéticas e tem como modelo transsexuais e doentes, possui como foco o corpo feminino e muitas vezes utiliza imagens de seu próprio corpo.

Os trabalhos de Jenny Saville abordam o corpo que não faz parte do ideal de beleza contemporâneo. São corpos deformados propositadamente ou naturalmente marcados por aparatos corporais cotidianos.

O trabalho de Jenny Saville me impressionou pela qualidade técnica, que resulta em uma sedução ao olhar, e por tratar de imagens de corpos machucados, como no caso da figura 46; marcados por roupas íntimas diárias, como na figura 44; ou modificados, desconstruídos, amassados, desambientados.



Jenny Saville. *Closed Contact # 10* (fig. 45)
Fotografia C-Print. 1996.

Não há limites às imposições do corpo. Sabe-se o que se deve fazer, mas não se sabe até onde se pode ir. Um motivo para as imposições de padrões corporais seria o sentimento de conforto perante a solidão. Vivendo em sociedade e parecendo mais uns com os outros, talvez surja o sentimento de bem-estar e aconchego para uns, como em um enorme útero. Essa possibilidade acabaria provocando atitudes de repressão a qualquer alteração que ponha em dúvida tal ilusão. Essas mesmas práticas de padronização acabam sendo usadas também como de diferenciação.



Jenny Saville. *Knead*. 60 x 72". 1994 (fig. 46).

Muitos dos trabalhos Jenny Saville são gigantescos, com três metros de altura, às vezes mais. A artista usa a fotografia, chegando a trabalhar diretamente com elas (figuras 42 e 45). Saville possui um discurso feminista e a forma como aborda o corpo feminino pode ser visto a partir da estética do grotesco. As marcas de lingerie (figura 44) e o corpo marcado da mesma maneira que em uma preparação cirúrgica (figura 43) são referências para meu trabalho, no sentido em que mostram as marcas de embelezamento, ou aparatos do cotidiano.

Os corpos das figuras 42 e 45 trazem um tipo de transformação, ou construção, com adequações do corpo ao espaço. Um corpo que precisa ser fragmentado ou esmagado, como que para caber no espaço fotográfico. Suas imagens mostram a condição corporal e um corpo que está além de seus limites. Durante minha pesquisa, tive os trabalhos de Saville como modelo para pensar o meu processo. Seus trabalhos trazem um exagero nos tamanhos dos suportes e dos corpos. Há ainda a presença de um corpo que se esvai.

Ao procurar circundar a temática do corpo, um outro material com que trabalhei foi o couro. Material animal utilizado na construção de vestimentas, de tambores, cobertores, tapetes, mas também um elemento que faz parte do nosso corpo. A pele, ou o couro, pode ser observada nas diversas camadas de um

cadáver, como na foto do capítulo 2.2 (ver figura 51). Esse objeto foi construído com um pedaço de couro em estado cru, ou seja, após a morte e a escarpelação do animal, a pele não passou por modificações para ser transformada em outros objetos e ainda é possível ver alguns pêlos do animal, do boi, no caso.

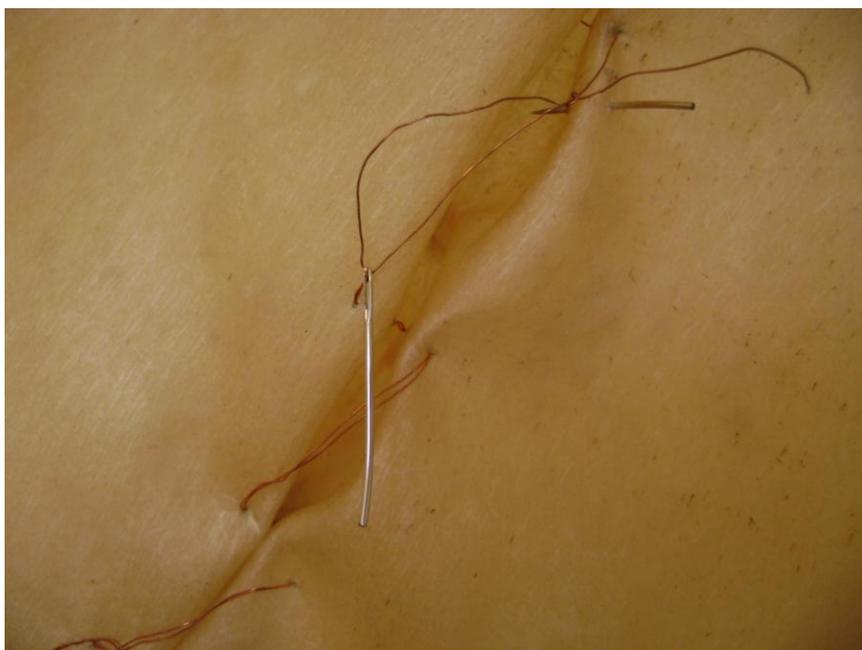
O couro é vendido enrolado, em um estado de difícil manejo, por ser duro. Foi necessário um processo para ser possível trabalhar. Mantive a pele submersa em água durante alguns dias. Se ficar muito tempo molhada, começa a se decompor. O ideal seria apenas um dia imerso na água, porém o mantive molhado durante todo o processo para poder trabalhá-lo. A intenção era costurá-lo assim como se faz nos corpos humanos: corta-se, emenda-se, costura-se. Mesmo por ser de difícil manuseio, optei por utilizar uma agulha de costura e fios de cobre. Esse último, por seu aspecto e coloração, mesclaria-se à cor do couro e seria perceptível apenas ao ser visto com proximidade.



O pior castigo. (fig. 47).
Couro, fios de cobre e agulha. 2008.

A dificuldade no manuseio da agulha fica visível no detalhe (figura 48) em que uma das agulhas quebrou. Diversas foram as agulhas quebradas e os furos em meus dedos pela força empenhada. As marcas que estavam no couro, as bordas de corte e a escrita à lápis sobre o tamanho do material, foram mantidas.

A naturalidade do objeto, em seus pêlos, manchas e cores permaneceram. Não busquei uma imitação do corpo humano, mas uma referência às práticas cirúrgicas estéticas.



Detalhe do trabalho. (fig. 48)

A dor causada por qualquer tipo de modificação corporal, algumas vezes causa traumas, outras não. Segundo Ramos, a dor e o sofrimento só causam traumas quando não há uma promessa de prazer. Quando traz algum benefício, satisfação, não há traumas, como é o caso das cirurgias plásticas, ou qualquer outra “agressão boa” para o indivíduo que a pratica, como também as pequenas mutilações cotidianas.

Pociello (1995) colocou um ponto interessante sobre a atividade física. Esta se tornou uma prática elegante e a preocupação com a saúde acabou servindo para camuflar uma preocupação maior, que é a preocupação com a aparência, com a construção simbólica do corpo e não com a saúde.

O corpo idealizado que circula pelas mídias e é imposto pela sociedade não é natural, então o corpo dos indivíduos, em geral, pode passar a ser grotesco. As

percepções e discriminações das práticas corporais podem ser de caráter religioso, étnico, social, cultural.

Thiane Nunes (2002), pesquisadora do grotesco na publicidade, acredita que as propagandas têm como foco os sentimentos efêmeros, desejos, e observa uma tendência no meio publicitário para utilizar o “choque, o polêmico e o grotesco” de forma contrastante com o uso do anestésico, dominado pela mídia:

Muito mais que um modismo, a comunicação do grotesco é diferente dos dadaístas e da arte pela arte. Em sua maioria, os produtores deste tipo de exposição afirmam que não têm apenas o intuito de polemizar e chocar, mas abrir os olhos da sociedade diante de realidades que ela se nega a olhar de frente (NUNES, 2002, p. 142).

Thiane Nunes coloca que as propagandas induzem as pessoas a viverem num mundo de fantasias. A baixa classe social, “o miserável ou o estropiado”, também é vista como grotesca em contraste com a ilusão midiática espetaculosa do consumo, concordando com a afirmação de Umberto Eco sobre a feiúra nas classes mais pobres:

Hoje as propagandas são as maiores responsáveis pela retomada da ilusão da realidade: um mundo de aparências, onde tudo dá certo, onde todas as pessoas são bonitas e felizes, e onde todos os produtos funcionam perfeitamente bem (NUNES, 2002, p. 11).

De acordo com Thiane Nunes, a arte grotesca incita polêmica, pois pressupõe responsabilidade sobre o ocorrido, gerando sentimento de culpa. Logicamente, a culpa não é uma sensação apreciada por todos. A autora coloca ainda que fora de seu contexto real, as imagens são potencializadas. No que diz respeito à propaganda, acredita que muitos espectadores se sensibilizam com uma cena mais real do que idealizada:

Não resta dúvida que o grotesco sempre representa um mundo distanciado. Daí sua afinidade com o estranho e o exótico, aparecendo sempre onde falta ao homem uma orientação segura com relação à vida. Sendo portanto a manifestação de uma angústia perplexa. O obscuro e o sinistro do mundo são aqui descobertos, e encarados (NUNES, 2002, p. 21).

Nunes afirma que a publicidade baseada no grotesco pode ser uma forma para polemizar a opinião pública e dessa forma garantir audiência. No entanto, segundo a autora, pode também ser uma estratégia para a crítica da sociedade, gerando discussão e propondo rompimento de paradigmas.

Quando se fala em utilização do grotesco no meio televisivo brasileiro, imediatamente me lembro dos programas de auditório, que se utilizam de um apelo sentimental muito forte, dramatizando acontecimentos com músicas e falas, tendo como resultado um público que se comove. Para Thiane Nunes, a estrutura do grotesco no meio televisivo do Brasil está na cultura do mau gosto, em que os programas de auditório estão incluídos. Todavia, há também as novelas, que somam um alto índice de audiência e que, praticamente, ditam uma cultura corpórea.

O grotesco aparece ainda nos filmes, especialmente nos de terror, que se utiliza vastamente da mutilação. Os filmes fazem parte do nosso cotidiano, sendo os de terror um tipo de apreciação à parte.

Diversos são os artistas que trabalham com mutilação, tendo como exemplo Herman Nitsch (figuras 49 e 50). Esse artista trabalha com performances ritualísticas que envolvem a carcaça de animais e sangue, ou o que parece ser sangue, mesclado com os corpos humanos. Apenas para descrever uma parte do vídeo *The orgien mysterien theaters*, há preparação coletiva do líquido que será usado como sangue, por grupos de pessoas vestidas de branco, que amassam com os pés toneladas de uvas e tomates, para depois despejar sobre a carcaça aberta e erguida de um porco, com pessoas ao redor que têm suas mãos colocadas no ventre do animal, amassando órgãos, quando aquele líquido de frutas, com aspecto sujo, passa por entre essas mãos que amassam órgãos e colore o corpo de uma pessoa nua deitada logo abaixo, enquanto se ouve um grupo de sopros que toca notas longas e desarmônicas. Várias são as pessoas trazidas, uma de cada vez, vendadas e amarradas a pedaços de pau em formato de cruz. Algumas ficam deitadas embaixo, para onde o líquido escorrerá, outras compõem cenas com duas pessoas - como o casal que permanece deitado um sobre o outro fazendo pequenos movimentos enquanto o líquido cai - ou ainda com pessoas sozinhas, quando, por exemplo, um homem amassa, junto com sua genitália, órgãos em um prato também cheio de sangue; ou então uma mulher, que chama a atenção pela brancura de sua pele ao entrar em contraste com o vermelho que escorre de sua boca. Faz-se notável a quantidade de pessoas mobilizadas para a realização desse vídeo.



Herman Nitsch. *Das 6: the orgien mysterien theaters* (fig. 49 e 50)
Frame do vídeo. 1960 – 1983.

No referido vídeo encontram-se características do grotesco. O sangue e os órgãos do animal misturam-se ao corpo humano em um ritual que mostra entranhas que são expelidas, tanto de animais, quanto humanas. Há dissonância nos sons, nos corpos que se banham do sangue, da morte e do sofrimento, além das crucificações.

A mutilação e a deformação, em seu ápice, tornam-se uma construção em direção ao que é considerado monstro. O maior exemplo disso é a filmagem de *Frankenstein*, na qual partes de diferentes corpos mortos formam um novo corpo vivo, sem identidade. Essas questões acerca do grotesco tornam inevitável seu relacionamento com a temática da morte, questão a ser desenvolvida no próximo tópico deste capítulo.

2.2 - MORTE

Le Breton (1995) discorre sobre o quanto o corpo é cada vez mais visto e tratado como obsoleto pela ciência e pela sociedade. A ambição de cientistas e médicos de tratar todas as doenças e proporcionar uma vida cada vez mais longa, indo em direção à eternidade, leva-os também a desrespeitar a condição humana e a banalizar os indivíduos, tratando seus corpos como produtos.

Segundo Le Breton, o psiquiatra W. Gaylin propõe a criação de um bioempório, um lugar onde pessoas em estado de coma crônico ficariam com todas as partes de seus corpos disponíveis para transplante ou para todo e qualquer tipo de experiências da medicina. Estes “pacientes” seriam realmente pacientes durante anos, sendo cortados, implantados, testados com todo tipo de doença e remédio, até que finalmente seus corpos parassem de funcionar. Como não se sabe ao certo o que acontece com o indivíduo quando está em coma, pois não há atividade neurológica, apesar do corpo ainda estar vivo, a pessoa passa a ser apenas um corpo. Para Le Breton, o bioempório seria uma espécie de açougue.

O senso comum da sociedade ocidental, em geral acompanha essa “filosofia”, quando discrimina qualquer discrepância neurológica e determinadas modificações corporais:

Uma definição espantosa da morte, eminentemente moderna, é dada pelo cirurgião americano Norman Shumway em 1970: “Eu digo que alguém cujo cérebro está morto, está morto. É um ponto universalmente aplicável porque o cérebro é o único órgão que não pode ser transplantado.” Esplêndida definição por ausência (LE BRETON, 1995, p. 61).



Fotografia. 2008 (fig. 51)

A morte se faz também presente em meu trabalho ao tratar do frágil corpo humano, que se desvanece, que se transforma, que mostra suas entranhas; em uma imagem que se auto-desfaz.

Uma das vertentes da pesquisa realizada foi com cadáveres e partes de corpos humanos usados para estudo anatômico em cursos de Medicina e hospitais. Por investigar aspectos ligados ao corpo, o interesse por esse assunto surgiu do conhecimento de relatos sobre contêineres de cabeças humanas existentes nos laboratórios. A experiência foi impactante ao procurar o laboratório de anatomia e conseguir, primeiramente, apenas conhecer o lugar e os corpos. Nessa primeira visita, acompanhada do responsável pelos corpos, entrei na primeira sala, cheia de macas cobertas por panos, ou lonas brancas, avolumadas pela presença de corpos. Duas fileiras com cerca de cinco unidades cada e uma espécie de pia larga, feita de cerâmica branca, cobria o fundo da sala, “entupida” de corpos. Corpos inteiros.

O responsável foi levantando o pano de cada um deles e me explicando como foram parar ali, em geral indigentes, dizendo-me quais eram “frescos” e quais estavam ali há mais tempo, o que se tornou perceptível depois de um breve contato

visual, já que perdem a cor, tornam-se acinzentados. Havia o cadáver de um homem negro que tinha a maior parte da pele do rosto removida, com a carne cinza aparente, porém não ao redor da boca e dos olhos, onde havia uma expressão de sofrimento brutal que, junto com a torção do pescoço, tornava aquele corpo ironicamente imortalizado, pelo menos até não servir mais para estudo, o que leva um bom tempo, já que seus pedaços também são utilizáveis. Havia também uma mulher “fresca”, com pele amarelada, e seu corpo inteiro costurado, após um dos primeiros estudos feitos nela. Ainda usava aliança de casamento.



Fotografia. 2008. (fig. 52)

O cheiro de formol, que parece o próprio cheiro da morte, associado àquele ambiente obscuro, embora hiper-clareado pela grande quantidade de lâmpadas fosforescentes, foi impregnando o meu ser. Já estava com asco da minha própria mão, pensava duas vezes antes de levá-la ao rosto, embora não houvesse tocado nada ainda, ou melhor, ninguém, quando me vi diante de um dilema ao receber luvas caso quisesse tocá-los. A sensação que tive é que as luvas não faziam a menor diferença. Veio-me à mente, de forma não muito clara, a relação corpo e espírito e se eu estaria desrespeitando seus “eus” ao tocá-los, também pensei em

todos os perigos de contato com sangue, pois embora estivessem mortos, eram corpos humanos à minha frente e não conseguia desvincular essa imagem subjetiva.



Fotografia. 2008 (fig. 53)

O registro através da fotografia, diferente da representação por meio da pintura, mostrou-se a linguagem mais impactante. Tida como meio de acesso à realidade, a fotografia permite ser tratada como parte do mundo real, ou mesmo como seu substituto, conforme coloca Philip Auslander (2006). Esse trabalho foi pensado inicialmente para a fotografia, porém também houve a seleção de duas imagens para serem feitas na pintura.

Essas fotos trazem algo sombrio que se mostra na aparência dos corpos ora cinzas, ora amarelados, ora com um vermelho escuro incomum. Os bebês da figura acima trazem algo de artificial e monstruoso ao se assemelharem a bonecos.

A maior referência utilizada para o desenvolvimento dessa temática foram os trabalhos com cadáveres de Andrés Serrano. O artista utiliza-se de uma estrutura de luz e composição limpa e tão atrativa que, em alguns trabalhos, à primeira vista quase não é perceptível tratarem-se de mortos, como no caso da próxima figura.



Andrés Serrano

The Morgue (Burn Victim). 1992. (fig. 54).

Andrés Serrano é um artista norte-americano, nascido em 1950, que cursou o *Brooklyn Museum and Art School* de 1967 a 1969. Vive e trabalha em Nova York. Muitos de seus trabalhos fotográficos incluem excreções humanas, tais como sangue, sêmen ou mesmo urina – como na fotografia *Piss Christ* (1987), em que mergulha um crucifixo dentro de um recipiente de vidro com sua própria urina – e fezes, tema de sua última exposição de 2008. Todo o seu trabalho parece ser permeado pela estética grotesca e suas fotos mortuárias fazem-se notáveis, como o cadáver de um padre (figura 55) que parece ter se martirizado até a morte, ou mesmo outras, como em *Burn Victim* (figura 54).

Seus corpos trazem um jogo de cores intensas e contrastes, o que se opõe ao tipo de imagem, à situação, à temática. Embora tendo percebido este tipo de abordagem em seus trabalhos, optei por manter as fotos sem qualquer edição de contrastes e cores, porém usar deste recurso nas pinturas.



Andrés Serrano
Asphyxiation. 1992 (fig. 55)



Fotografia. 2008. (fig. 56).



Fotografia. 2008. (fig. 57).

As fotografias feitas durante a pesquisa tinham a intenção de mostrar os corpos da mesma forma como nas fotografias tiradas no dia-a-dia. Os retratos feitos no cotidiano, ao fazer turismo em algum lugar ou para registrar um momento ou alguém, podem ser aqui comparados, pois estas imagens de bebês apresentam-se como que em poses para a foto.

Enquanto fotografia esses trabalhos ganham ambigüidade na medida em que se contrapõem ao motivo de um registro fotográfico do cotidiano. Não é o tipo de imagem que se colocaria em uma mesa de escritório, ou como decoração de uma sala de estar, ou mesmo em uma sala de espera de um consultório médico, mas sim um registro de algo que não deveria ter sido registrado, que não deveria ser lembrado, por poder resultar em dor ou sofrimento.

Meu modo de fotografar, os recortes escolhidos nas imagens, tanto nas fotografias quanto nas pinturas, procurou não se utilizar da ilusão da perspectiva Renascentista ou fotográfica. Isso seria possível a partir de uma fotografia feita com proximidade ou com um close a partir do *zoom*, dispositivo da máquina. O que me interessou na imagem para fotografia foram as distorções e as ambigüidades do close, mas também a simplicidade de algo naturalmente grotesco.

Pesquisar acerca dessa temática, em particular, trouxe-me vivências bastante significativas com a morte – em geral excluída das nossas práticas cotidianas.

Ao ser confundida com uma médica, fui convidada a participar da necropsia de uma criança natimorta em função de anomalias. Deparei-me com uma mulher imensa, coberta por um lençol encharcado de sangue na área craniana, além de outras experiências já descritas neste texto.

Além disso, tentar editar as fotos que produzi dos bebês, causaram-me pavor. Esse pavor remeteu-me a sensações descritas pelos visitantes das casas planejadas pelo alemão Gregor Schneider, que cria situações com cadáveres, fazendo o público sentir-se cúmplice de um suposto assassinato. Há, ainda, suas casas, nas quais as paredes se movimentam e o participante não pode seguir determinados caminhos.

Recentemente o artista anunciou a procura por pessoas em estado terminal que queiram morrer expostos em uma galeria. Esse tipo de medo assombroso, despertado pelo trabalho de Schneider, foi vivido por mim no processo de realização das fotos, o que achei bom, pois procurava justamente imagens que me causassem impacto.



Fotografia. 2008. (fig. 58).

Interessante notar como o contato com esse tipo de imagem, quando é através da televisão, não causa tanto impacto quanto quando se está vivenciando a experiência. Ali naquelas salas encontrava-se algo sem qualquer enfeite ou disfarce para equilibrar o susto diante de algo tão real, muito diferente de quando se vai a um enterro, por exemplo, quando o que se vê é um rosto maquiado e uma parte do tronco do cadáver, que usa uma roupa elegante, pois o resto do corpo está coberto por flores. Diferente de quando se vivencia algo, por meio das diferentes linguagens se tem diferentes efeitos no espectador, como no caso da televisão, o que será abordado mais adiante, ou mesmo o contato com essas imagens enquanto pintura, pois quebra com a idéia de beleza e de contemplação.



Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m. 2009. (fig. 59).

Essa imagem fotográfica (figura 58) mostra dois bebês juntos, não ficando evidente se são siameses ou não. Além das cores da fotografia, a única deformidade perceptível é a cabeça do bebê à esquerda, que parece não existir, devido à quebra que há no pescoço, muito embora haja uma mancha clara no fundo, onde parece haver uma má formação. Essa imagem não parece ser muito impactante, pois é necessário prestar atenção para perceber suas diferenças, à primeira vista quase imperceptíveis. Aqui procurei uma relação com os trabalhos de Andrés Serrano. Ao contrário, na pintura (figura 59), quis explorar tais características, deixando um pouco mais evidente o pescoço e a cabeça da figura esquerda, ao mesmo tempo em que, com cores mais quentes, busquei uma imagem mais vívida. A intenção era que o espectador primeiro reconhecesse tratar-se de dois bebês e, só depois, de dois bebês mortos.



Fotografia. 2008 (fig. 60)

Em algo que cause “repulsa ou estranhamento do gosto”, como colocam Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 19), encontra-se o grotesco, que o vêem como “catástrofe do gosto clássico” (p. 28):

Diferentemente do corpo definido e acabado, nos termos do cânone clássico, o corpo grotesco presta-se à metamorfose e à mistura, ensejando uma “bicorporalidade” em que os elementos se alteram e se encadeiam [...] (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 59).

É somente no século XIX que o grotesco é tido como categoria estética. Victor Hugo, em 1827, é o primeiro a ligá-lo ao *rústico*, o *regional*, o *pitoresco*, o *pagão*, o *aberrante*, com vistas ao estranho e ao cômico:

Hugo partiu, portanto, de algo que já estava no ar, no espírito do tempo: a celebração dessa antítese que os italianos chamam de *disgusto* [...] o prazer ativo com a abjeção ou tudo aquilo que cause aversão ao julgamento estético proferido pela “bela alma”, ao sensato cânone clássico do grotesco, proclamado por Kant (e, de modo geral, pela chamada primeira estética alemã) como universal. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 46).



Óleo sobre tela. 1,20 x 1,60m. 2008 (fig. 61).

Esta é outra imagem que se encontra em fotografia (figura 60) e em pintura (figura 61). A intenção de se realizar também em pintura essas imagens era a de modificar suas características, tais como cores e contrastes, e, também, como nos outros casos, procurar trazer qualidade pictórica, como um contraponto para a imagem repulsiva.

Na imagem pictórica (figura 61), os bebês siameses aparecem com o corpo todo costurado, com marcas cirúrgicas e manchas escuras em um corpo no qual prevalecem o roxo e o verde. Nas fotos (figuras 58 e 60) não há muita alteração de cor além dos tons de amarelo, pois são corpos que estão em vidros de formol, portanto, perderam suas cores, chegando a parecer algo artificial.

Segundo Sodré e Paiva (2002), as características do trabalho são determinantes para que seja vinculado a um gênero ou categoria estética, que depende tanto de sua estrutura quanto seus efeitos no espectador, os quais possuem relação direta com o gosto do indivíduo, que por sua vez é determinado por “motivações estéticas, morais e sensoriais” e vale frisar sua forma subjetiva:

A categoria responde tanto pela produção e estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 34).

Os autores colocam como constitutivos de uma categoria estética os seguintes elementos: o equilíbrio das forças (na composição), a reação afetiva (do espectador), o valor estético e o trânsito estético (linguagem). Entretanto, a estética não se limita a um trabalho artístico. Originária da faculdade de sentir, participava da “estesia social ou do “sensível” [...] que, de maneira positiva, afeta e repercute em nós” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 37):

Como bem assinala Eagleton, o nascimento da estética é o mesmo de um discurso sobre o corpo: a distinção que o termo perfaz inicialmente (século dezoito) “não é aquela entre arte e vida, mas entre o material e o imaterial, entre coisas e pensamentos, sensações e idéias” (p. 37).

O “fenômeno estético”, como colocam os autores acima citados, tido como um modo sensível da percepção, ocorre no meio social. Ou seja:

Para além da obra, o campo social é afetado pelas aparências sensíveis, não necessariamente instaladas na ordem do real, mas também do possível e do imaginário. Somos afetados todo o tempo por volumes, cores e ritmos, assim como por narrativas e frases. O sensível é esse rumor persistente que nos compele a alguma coisa, sem que nele possamos separar

real de imaginário, sem que possamos, portanto, recorrer a estruturas e leis para definir a unidade do mundo, pois o que aí predomina é a deriva contínua de um estilo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 38-39).

“É na esfera das formas sensíveis ligadas à cultura popular, especialmente em suas manifestações carnavalescas, que Bakhtin vai localizar as imagens grotescas do Renascimento” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 39), da mesma forma procurei imagens que tratam da nossa relação com o corpo atual. “Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60). Vejo no grotesco uma das formas incitantes de nossa cultura, que nos atinge por meio de sensações e nos compele a atitudes, mudanças. Seja nas mutilações, deformações e exageros que nos rodeiam, seja nas doenças ou mesmo em relação à morte, pode existir um caráter sensibilizante, o que depende do gosto estético do indivíduo, que é determinado por sua experiência de vida e que pode implicar em um caráter de incentivo a tomada de ações ou mesmo no estranhamento, que pode levar a uma ruptura de paradigmas:

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 39).

Procuro um lugar ao chão, no carnal, onde busco explorar sensações que podem ser coletivas e não em um idealismo individualista. Este lugar mais ligado a terra – que no século XIX “aparece como metáfora para os valores vitais” e “no pensamento nietzschiano, uma estética capaz de festejar a terra é a mesma que rejeita o bom gosto cultivado pelas “belas almas”” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 48) – pode também ser tido como local mais próximo da cova. A caverna, lugar enterrado que guardava a descoberta do caráter grotesco, pode também ser comparada à morte, esse lugar obscuro que abriga o inexplicável, o absurdo.

O corpo feminino, cujo maior exemplo é o da mulher grávida em Bajtin, pode ser o corpo que mais se aproxima da morte, na medida em que leva sua capacidade ao extremo e por ser o que mais tem contato com o sangue, mas que também gera

vida e alimento. As fotografias dos bebês tratam desse corpo também imprevisível que dá luz a um corpo morto, ou seja, gera morte.

Os bebês são siameses e anômalos, não conseguiram nascer vivos por alguma deformidade ou anormalidade genética. O funcionamento de seus corpos foi estudado pela medicina, fato evidente nas marcas de seus corpos (ver figuras 51, 52 e 60). A partir do aspecto de anormalidade presente nos corpos, faz-se necessária uma breve reflexão sobre os parâmetros de normalidade.

Uma vez convencionado pela medicina que homem e mulher com determinadas características seria o normal, definição que ocorreu na passagem do século XIX para o XX segundo Mary Russo (2000), as inúmeras variações existentes entre essas duas modalidades, que, em seu extremo, são consideradas aberrações da natureza, monstruosidade, sendo, portanto, abolidas do círculo social. Tais variações podem ser de várias ordens: presença de glândula mamária em meninos; ausência destas em meninas; variações hormonais; variações na quantidade de pêlos; gostos e trejeitos que não correspondem ao convencionado; a completa fusão entre o gênero masculino e feminino e até mesmo fusão entre dois indivíduos, como no caso dos siameses. Andrés Serrano (figura 62) e Jenny Saville (figura 63) trabalham também com a imagem de corpos sexualmente anômalos, ou fora dos padrões de normalidade.



Andrés Serrano
A history of sex. 1989 (fig. 62)



Jenny Saville.

Passage. 2004. (fig. 63)

Óleo sobre tela. 336 x 290 cm.

Existem diversas formas de relações com a morte na época atual, dentro de uma mesma cultura. Há diversas visões a respeito que foram estabelecidas com os acréscimos científicos, culturais e religiosos de cada época. Na Idade Média a relação com a morte no grotesco popular tinha um simbolismo de ciclo vital. Com o passar dos séculos, os rituais de enterro foram se desenvolvendo, até surgirem os velórios nos séculos XVII e XVIII, ou seja, um adiamento para o enterro, no sentido de certificar a morte, por um medo corrente da época de se enterrar o corpo ainda vivo, diferente da “morte romântica” e esperada do século XIX, conforme conta Maria Aparecida Barreto³ (2003).

A morte nos aparece de diferentes formas durante a vida. Não temos esse contato diário apenas por meio da tevê, mas vivendo pequenas mortes, no seu sentido de perda, nas relações, nas práticas corporais, nas mudanças. A morte é um tema familiar a todos, não só por ser “a única certeza da vida”, como se costuma dizer, mas a vivemos na morte de um parente ou um amigo, quando nos deparamos

³ Doutora com tese intitulada *A representação da morte na criança da periferia: um estudo de casos*, na qual apresenta um estudo sobre as relações sociais com a morte no primeiro capítulo: “significação e figuras da morte na literatura”.

com algo que nos faz pensar nos limites, na efemeridade da vida, na fragilidade de nosso corpo e existência. Entretanto, não é um tema abordado, discutido com frequência. Conforme observa Muniz Sodré e Raquel Paiva, preferimos esquecê-la, relegá-la ao cemitério.

Inúmeros artistas trabalham com questões relativas ao corpo, colocando em evidência tudo o que é próprio do corpo, do conhecimento sensível, do carnal, do humano. Não nos apresentam respostas, mas abordagens e questionamentos visuais, capazes de nos levar a um devir, a uma alteração na nossa relação com o próprio corpo e com o corpo do outro, de nos fazer questionar os paradigmas, o próprio conhecimento, as imposições sociais, culturais, étnicas e religiosas de padrões de beleza, de comportamento, de crença.

Os detalhes, os recortes e ambigüidades são aspectos que aparecem. O caráter científico de enquadrar e classificar tudo está impregnado em nossa cultura, e traz sofrimentos e angústias diante de algo fora de tais parâmetros. As imagens ambivalentes impossibilitam o “ou” e consideram o “e”; há mais de uma possibilidade para algumas das imagens.

O corpo humano pode ser considerado grotesco. Diante do ideal irreal de beleza, ou ainda de moralidade, nos tornamos monstros. Os mesmos padrões que impõem o que não é belo exigem ainda violentas agressões contra o corpo, afastando ainda mais os indivíduos de tal ideal.

Nossa cultura está tomada por um imaginário relativo às figuras que se formam com deformidades temíveis ou com características “anti-belas”, os monstros. Os modelos que temos não são apenas os “belos”, mas também seu oposto. Eles fazem parte de um legado que nos acompanha e se manifestam em nós quando nervosos, confusos, assustados, passionais, dentre outros, conforme explica Nick Capasso (2002).

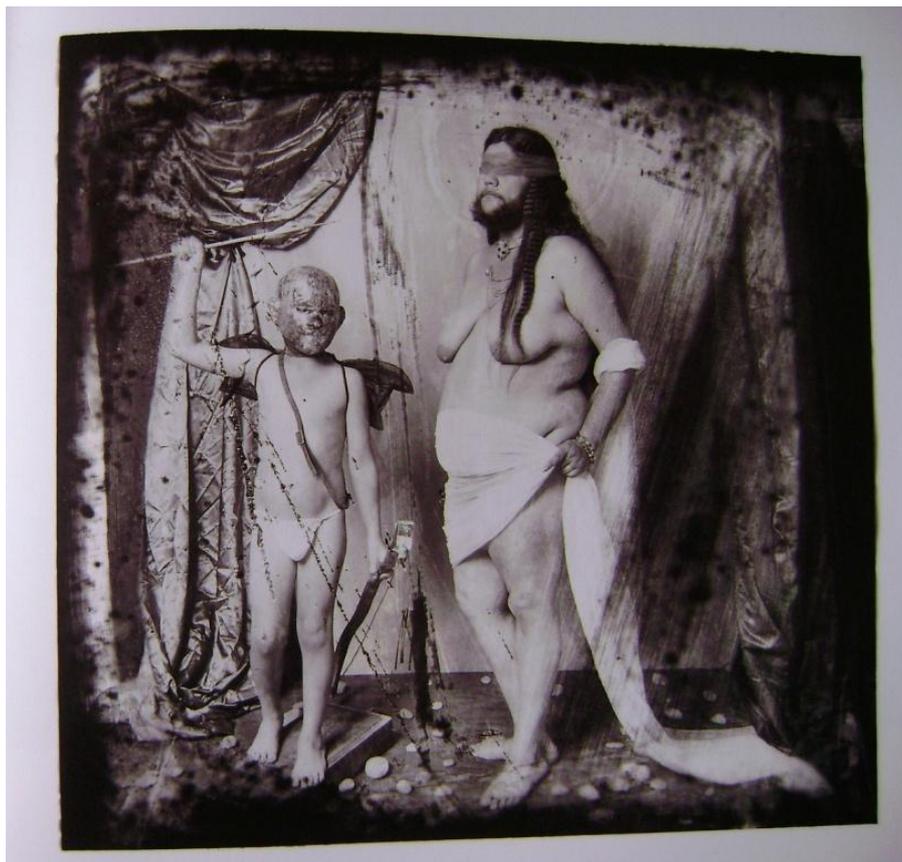
Segundo o autor, os monstros aparecem de forma imaginária e real. Os imaginários “são muito mais comuns, e são criações visionárias baseadas em perversões da natureza” (CAPASSO, 2000), como Frankenstein, zumbis, lobisomens, fantasmas, o monstro do lago, vampiros, bruxas, o capeta, lendas urbanas e rurais, os fantásticos seres extraterrestres. Os monstros do imaginário popular carregam ainda algum tipo de poder sobrenatural. Já os monstros reais são indivíduos cujas deformidades estão muito além dos parâmetros de normalidade.

“Boi, boi, boi. Boi-da-cara-preta, pega esse menino que tem medo de careta” ou então “nana nenê, que a Cuca vem pegar. Papai foi para roça, mamãe para o cachangá”. Desde muito cedo já se começa a inserir o imaginário de monstros em nosso cotidiano, como podemos perceber nas cantigas de ninar, quando a mãe diz para o filho dormir, pois o monstro *Cuca* vem pegá-lo ou então chamando o *boi-da-cara-preta* para assustá-lo caso não durma. O bicho-papão, a mula-sem-cabeça, o lobo-mau, o homem-do-saco fazem parte dessa cultura de monstros da infância, quando se inicia a formação desse imaginário, relembrando também as formas circenses, tais como a mulher barbada, o anão, o gigante e a mulher macaco. Em ambos os casos, há uma formação de parâmetros de comportamento, de paradigmas de normalidade e/ou beleza, tanto para a criança quanto para o adulto.



Witkin.

Portrait of a Dwarf. 1987 (fig. 64).



Witkin.

Blind woman without her blind son. 1989 (fig. 65)

Witkin (figuras 64, 65 e 66) é um artista que traz claramente uma história de circo em seus trabalhos e realiza imagens de um universo fantástico e ao mesmo tempo macabro e assombroso. Os trabalhos do artista americano tratam da morte trágica ao mostrar, por exemplo, um corpo sem cabeça (figura 66). Suas fotos trazem um caráter histórico de documentação, tornando suas montagens mais realistas na medida em que as apresenta em preto e branco.

**Witkin.**

Man without a head. 1993 (fig. 66)

Kayser e Bajtin fundamentaram o conceito de grotesco que antes nada havia de oficial a respeito. Enquanto Kayser estuda suas manifestações na cultura oficial, Bajtin o estuda na popular:

Na concepção apresentada pelo teórico russo, o grotesco não mais depende da noção de obra-de-arte. Sua principal categoria analítica é o realismo grotesco, que gira em torno do “corpo grotesco”, isto é, uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, como na figura da mulher grávida. É o corpo da gestação, mas igualmente dos desbordamentos, dos orifícios, excrementos e da vitalidade. Opõe-se, portanto, ao fechado monumentalismo do corpo clássico (SODRÉ, 2002, p. 57).

Sodré e Paiva vêem na teoria de Bakhtin o grotesco como forma de quebra com a tradição, revelando ocultações:

[...] é importante acompanhar o percurso das manifestações do fenômeno no que diz respeito à reflexão sobre a vida. Será preciso, para tanto, acolher as sugestões – vindas do próprio Bakhtin [...] – no sentido de encarar o grotesco como um outro estado da consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60)

Sodré e Paiva colocam que o senso coletivo identificado nas festas, feiras e encontros de praça pública de outrora, foi transferido para o sistema massivo de televisão, no qual os indivíduos se vêem refletidos, quando se sentem como grupo na “atmosfera sensorial [...] de “praça pública”, (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 106). Segundo os autores, o grotesco serviu como estratégia para captação de audiência. “A mídia, especialmente eletrônica, atenderia a um desejo e a um direito de comunicação instantânea, possibilitada pelas tecnologias da informação, com o acréscimo de circo contínuo para as massas” (SODRÉ, 2002, p. 151):

Como nas feiras de outrora, reprisaram-se nesses programas as exibições do que Bakhtin chamou de “curiosidades”, ou seja, montava-se o espetáculo das anomalias humanas – aleijões, deformidades, aberrações da natureza, manifestações de idiotia, etc. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 116)

A poética apresentada diz respeito a esse corpo que, escondido e negado pela cultura, pelas mídias, pelos padrões, pelas vestes, se faz presente na arte contemporânea. O processo vai desde a busca pela captura das imagens em fotografia até suas transformações e aparições no processo pictórico. Essas imagens mostram a pele, as veias, a gordura, a carne e o sangue, que entendo aqui como sinal vital; operações cirúrgico-estéticas, pequenas mutilações cotidianas, canibalismo; cicatrizes, queimaduras, marcas; o couro, a carcaça, o cadáver; as entranhas, as excrescências; a abundância, a exuberância, a deformidade, o exagero, a ambivalência, o absurdo, o corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grotesco é uma categoria estética que se torna também adjetivo desde o século XIX, começando a fazer parte da vida cotidiana, como sinônimo de monstruoso, horripilante, exagerado, perturbador, estando ligado à estética. Atualmente, o corpo grotesco faz parte da nossa vida cotidiana não só no que diz respeito às mutilações diárias, ao exagero, à morte, à feiúra, à deformação, à monstruosidade, como também nas nossas formas fragmentadas, seccionadas de nos relacionarmos uns com os outros. Forma individualista distante e não tão extrema quanto a do século XX, pois o modo de se relacionar com o corpo muda de acordo com as épocas e as culturas. Após descobertas e estudos sobre a consciência corporal, sobre a linguagem corporal, sobre a memória corporal, dentre outros, assim como as transformações econômicas e sociais, que ocorreram desde aquele momento e se mesclaram ao conhecimento popular em distintas culturas; em uma época em que tentam globalizar as culturas; após o advento da tecnologia, quando as mídias estão presentes no dia-a-dia e nos mostram corpos que podem nos fazer sentirmos estranhos a nós mesmos.

Contudo, hoje é possível afirmar que há diversos modos de concepção e tratamento do corpo dentro de uma só cultura, pois sua construção vai depender da experiência de cada indivíduo, e mesmo tendo se afastado da ligação coletiva vigente na Idade Média, fica difícil enquadrá-lo de forma generalizada como individualista ou mesmo seu oposto. Aqui tratei de corpos que se ligam uns aos outros pela parte interna, pelas práticas diárias, pela condição efêmera, por seus limites.

Ao perceber o corpo da sociedade como fragmentado, em relação ao integrado coletivismo de outrora; ao ver a deformidade como um drama humano e no feio um corpo mais natural em comparação ao propagado pelas mídias; e ao reconhecer na parte interna algo comum a todos, percebi a possibilidade de explorar sensações em função do estranhamento do familiar. A idéia de que a imagem do corpo explorada de forma mais natural pode trazer aspectos grotescos, trouxe para mim um despertar para uma visão estética corporal não romantizada, a qual acredito ser compartilhada por Lucian Freud, Jenny Saville e Andrés Serrano. Os trabalhos desses artistas foram influências no modo de concepção dos trabalhos, na forma de tratar o corpo, nas escolhas de abordagem visual, na qualidade técnica.

Lucian Freud apresenta o corpo com uma visão mais naturalista e indivíduos em seu isolamento mental. Na primeira parte do capítulo Corpo Grotesco, procurei focar deformidades e exacerbações naturais das formas, sempre contrapostas aos ideais de beleza, como parte da estética grotesca. Jenny Saville explora o corpo desambientado e marcado, esmagado, machucado, doente, em grandes dimensões, o qual relaciono com as imagens de mutilações voluntárias. Na segunda parte do capítulo, a estética grotesca está ligada ao sangue aparente, ao corpo marcado por ser esculpido. Já na última parte do referido capítulo, procurei centralizar a atenção nas imagens que têm como tema a morte, nos corpos anômalos, na minha experiência com cadáveres, tendo Andrés Serrano como maior referência.

Não me detive em outras vertentes e lugares do grotesco, como o cômico, o religioso, o animalesco, o sexual, o onírico, nas figuras mitológicas, em relação ao infantil, ou ao idoso, por não serem os focos escolhidos para a abordagem. A procura também não se deteve nas novas linguagens, suportes, e sim na imagem. No momento não pretendo expor os trabalhos de forma diferente da tradicional.

As teorias de Mijail Bajtin e Wolfgang Kayser foram fundamentais para a conceituação do grotesco. Ao tratar de imagens que mostrem fluídos e partes internas, tais como no sangue, cicatrizes e marcas cirúrgicas, faz-se uma relação mais próxima com o conceito de grotesco de Bajtin, assim como o corpo feminino, imagem presente em todos os trabalhos. A produção também gira na imagem corporal fora dos ideais de beleza e normalidade, relacionando-se com a teoria de Kayser, assim como o perturbador da imagem dos cadáveres. Em todos os trabalhos procurei trabalhar imagens familiares a todos, o que pode implicar as duas teorias. Dessa forma, pode-se dizer que, nesta pesquisa, não houve a escolha por apenas uma das duas abordagens, mas sim influências de ambas durante todo o processo de produção poética.

Se consegui respaldo para responder à questão que concerne ao desenvolvimento desta pesquisa, à pergunta se “é pertinente ao desenvolvimento de uma linguagem artística contemporânea o uso da temática do corpo contendo aspectos grotescos”? A minha resposta implica em uma vivência pessoal. Esses foram dois anos de descobertas para mim. Tanto descobri e desenvolvi uma linha de trabalho poético, que se firmou a partir de descobertas de gosto e sensações estéticas, como também houve incontáveis descobertas de trabalhos e artistas contemporâneos de diferentes abordagens que pude identificar afinidades com o

tema proposto. Considero não só como descobertas, como também atualizações a respeito do que, e como, está sendo feito na arte contemporânea. Descobertas estas que exigiram pesquisa por se tratarem de trabalhos que trazem a imagem do corpo fora de qualquer padrão.

Acredito que o considerado grotesco em nossa sociedade é exatamente o que temos de mais humano. O termo grotesco vai mudando sua configuração em cada época. Buscando compreender como o grotesco é entendido atualmente pela sociedade, com uma reflexão a partir das teorias do grotesco, percebo que o termo já não faz parte apenas de uma categoria estética que trazia um mundo fantasioso e onírico, mas também do cotidiano, mantendo relações com o mundo real.

Procurei trabalhar imagens que mostrem um corpo mais realista em oposição aos expostos pelas mídias, que são exageradamente irreais pelas anormalidades bizarras mescladas ao cômico ou pelo ideal de beleza. Imagens que mostrem o que une a todos nós, sem a superfície capaz de tornar passível a identificação subjetiva, mas sim expondo a parte interna do corpo, o que temos de mais natural.

As imagens abordadas são correntes na nossa sociedade, ou ainda imagens mais humanas, que parece ser o aspecto considerado grotesco. Todos os moldes de beleza existentes, trazem, unidos com a tecnologia atual, um arsenal de procedimentos cirúrgico-estéticos, de “melhoramentos” da beleza, deixando os corpos marcados por tais aparatos e procedimentos. O corpo fora dos padrões de beleza e de normalidade; a construção corporal; ferimentos e mutilações correntes entre as práticas diárias; as naturais anormalidades corporais: são nessas imagens que os indivíduos podem se identificar com o tema ou o aspecto realista abordado.

O objetivo, no caso das pinturas, é de gerar um encantamento no espectador com a qualidade, buscada com afinco, e ao mesmo tempo causar uma sensação de estranhamento pela imagem, de forma que o levasse a percepções, em relação às características e atividades do corpo, e a própria diferença estética desses trabalhos em relação aos convencionais.

A intenção na escolha das imagens e da fatura é que o espectador seja tomado por sensações permeadas pela atratividade e repulsão e que suas sensações permaneçam duais, confusas, sem uma explicação direta ou clara para tal fenômeno.

De qualquer forma, a incerteza sobre se atingi tal objetivo é maior do que a certeza, diferente do caso das fotos de cadáveres, cujo resultado de impacto e

repugnância é mais certo, por ser o registro do real, algo que existe fora daquele espaço imagético e ao qual podemos nos deparar durante a vida. Visto de um panorama, o sangue das mutilações aparece como sinal vital, em comparação aos corpos cinzentos dos mortos.

As sensações envolvem a percepção para algo que remete à experiência de vida, por isso a escolha por familiaridades, que podem levar não só a um olhar sobre a vida, como também sobre a própria condição da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999;

AUSLANDER, Philip. *The performativity of performance documentation*. Performance Art Journal (PAJ), 2006.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, S.A, Madrid, 1987.

BARRETO, Maria Aparecida S. C. *A representação da morte na criança da periferia: um estudo de casos*. Tese (doutorado. Faculdade de Educação) Universidade Estadual de Campinas, SP. 2003.

CAPASSO, Nick. Monsters everywhere and forever. Artigo do catálogo da exposição *Terror and Wonders: Monsters in Contemporary Art*, realizada no DeCordova Museum and Sculpture Park. 2002. Disponível em <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa656.htm>

CATTANI, Icleia B. "Imagem e semelhança". In: *Espaços do corpo: Aspectos das Artes Visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995. Pág. 159 à 203.

CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado: (la angustia de muerte en el arte)*. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, España, 1996.

COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do Narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura do corpo. In : SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KERN, Maria L. B. "Sistema de arte e produção simbólica". *Espaços do corpo: Aspectos das Artes Visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995. Pág. 15 a 58.

LE BRETON, David. "A síndrome de Frankenstein". In : SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LIMA, Denise M. O. *O consumo banal do humor: aonde encaixar Freud e Pirandello?* 2004. Disponível em http://scielo.bvs-psi.org.br/scielo.php?pid=S1519-94792004000100021&script=sci_arttext#2

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Editora Unesp, 2003; Martins Fontes. *O Livro da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999;

NUNES, Thiane. *Configurações do grotesco*. Porto Alegre: Nova Prova, 2002.

POCIELLO, Christian. Os desafios da leveza: As práticas corporais em mutação. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Teorias da tatuagem: corpo tatuado - uma análise da loja Stoppa Tatoo da Pedra*. Florianópolis: UDESC, 2001.

_____. *As nazi-tatuagens: inscrições ou injúrias no corpo humano?* São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

_____. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In : SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira*. 9ª.ed. Petrópolis: Vozes, 1983. 84p. (Coleção Vozes do Mundo Moderno/4).

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. 155p.

UHRHANE, Jennifer. "Monsters here and now". Artigo do catálogo da exposição *Terror and Wonders: Monsters in Contemporary Art*, realizada no DeCordova Museum and Sculpture Park. 2002. Disponível em <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa656.htm>

ZIELINSKY, Mônica. "Cinco significados e representações". In: *Espaços do corpo: Aspectos das Artes Visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995. Pág. 59 a 158.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ABRANCHES, Antonio. *O enigma da técnica*. In: ITEM: Revista de Artes. Rio de Janeiro, n.3, 1996 (sem editora).

BAUDELAIRE, Charles. "Da Essência do Riso e, de um modo geral, do Cômico nas Artes Plásticas". In: *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Imaginário: EDUSP, 1991;

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983;

BON DÍA, Jorge Larrosa. *Nota sobre a experiência e o saber da Experiência*. Revista *Leituras: Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/Fumec*. Campinas: (EDITORA), n. 04, 2001.

BURSON, Nancy. *Faces*. Twin Palms Publishers, 1993. Catálogo.

CANTON, Katia. *Espelho de Artista*. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2º edição, revista pela autora, 2001;

CARVALHO, Margarida. *Lucian Freud: retratos de nudez*. s/d. Disponível em: <http://www.interact.com.pt/interact7/interfaces/interfaces4.html>. Acessado em 14 de junho de 2009.

CELANT, Germano (curador). *Witkin*. Charta, 1995. Catálogo de exposição no Castelo de Rivoli – Museu de Arte Contemporânea – Itália.

FISCHLER, Claude. Obeso Benigno Obeso Maligno. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

GAGOSIAN GALLERY. *Jenny Saville*. Disponível em http://www.gagosian.com/artists/jenny-saville/?gclid=COSDtayYt5sCFQJ-xgodDkf1_w. Acessado em 07 de maio de 2009.

GEOCITIES. *The um-official Jenny Saville home Page*. Disponível em: <http://www.geocities.com/craigsjursen/index.html>. Acessado em 15 de maio de 2009.

KONESKI, Anita Prado. 'O corpo dos "escombros": fotografias de Andrés Serrano'. In: ANPAP. 17 Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2008/artigos/011.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2009.

MASSETI, Morgana set. *Humor e saúde*. Palestra apresentada no Seminário sobre o Humor no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1998;

MELLO, Christine. Vídeo e Corpo em tempo real. In: *Concinitas* – Revista do Instituto de Artes da UFRJ, ano 4, n. 4, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORGAN, Robert. *Half-Truth: Performance and the Photograph*, Action/Performance and the Photograph, Turner/Krull Gallery, Los Angeles, July 10 – August 1993.

VAYSSE, Jocelyne. Coração estrangeiro em corpo de acolhimento. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

OLIVARES, Rosa. "Es la beleza algo antiguo?" In: *Exit, Imagen y Cultura* n. 30, 2008. Artigo publicado no sitio www.revistascultrales.com.

PERROT, Michelle. De Marianne a Lulu: As imagens da mulher. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SAATCHI GALLERY on line: London Contemporary Art Gallery. *Jenny Saville*. 2003-2009. Disponível em http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/jenny_saville.htm . Acessado em 05 de maio de 2009.

SENRA, Stella. Corpos, cinema e vídeo. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SMEE, Sebastian. *Lucian Freud*. Madrid: Taschen. 2007.

SUPERVERT. *Joel-Peter Witkin*. 2009. Disponível em: http://supervert.com/essays/art/joelpeter_witkin. Acessado em 15 de junho de 2009. Originalmente publicado em *Artforum Magazine*, 1993.

VARELA, Francisco. *O reencantamento do concreto*. In: Cadernos de Subjetividade. Núcleo de estudos pós-graduados em psicologia clínica da PUC-SP. São Paulo: Hucitec, vol. 1, n. 1, 1993.