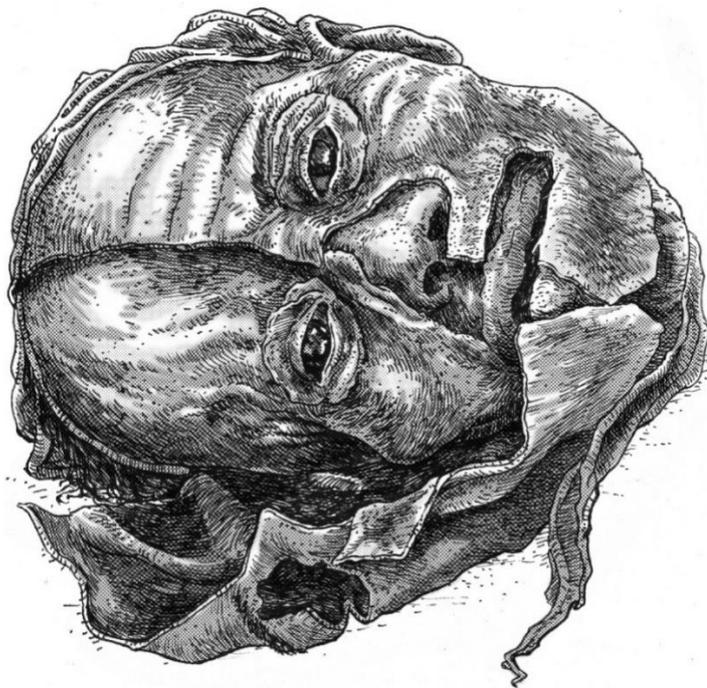




UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE



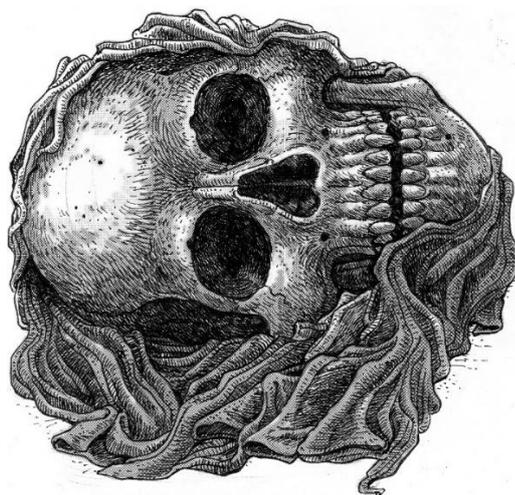
ANATOMIA GROTESCA:

ESCÁRNIO E DEGRADAÇÃO DO CORPO GROTESCO NO
DESENHO FIGURATIVO

DOUGLAS FIRMINO DA SILVA

BRASÍLIA, OUTUBRO DE 2020

ANATOMIA GROTESCA:



ESCÁRNIO E DEGRADAÇÃO DO CORPO GROTESCO NO DESENHO FIGURATIVO

AUTOR: DOUGLAS FIRMINO DA SILVA

ORIENTADOR: PROF. DR. VICENTE CARLOS MARTINEZ BARRIOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas Transversais.

Esta pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

BRASÍLIA, OUTUBRO DE 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vicente Carlos Martinez Barrios (Orientador)

Universidade de Brasília

Prof^a. Dra. Elisa de Souza Martínez

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Sergio Rizo Dutra

Universidade de Brasília

Prof^a. Dra. Nivalda Assunção (Suplente)

Universidade de Brasília

BRASÍLIA, OUTUBRO DE 2020

AGRADECIMENTOS

Ao programa de apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) pela bolsa de pesquisa que viabilizou esta dissertação.

Ao meu orientador, Vicente Martinez Barrios, por seu conhecimento, incentivo e apoio ao longo do trajeto.

A Maria Fatima Ferreira da Silva, mãe que inspira com sua força e perseverança pela vida.

A Cecero Firmino da Silva, pai que ensina com gestos criativos simplórios como encarar as dificuldades e as limitações.

A Quitéria Olívia do Santos, tia que se fez presente nos momentos difíceis, sempre com paciência e atenção.

A Priscila Ferreira da Silva e Ísis Ferreira da Silva, irmã e sobrinha que se mostram presente nos momentos de luta e de alegria.

Aos amigos do bairro, Antônio Wesley, Carlos Henrique, Talles Raiony, Vanderley Jesus, Alexandre Laureano, Igor Vanato, Rodrigo Oliveira, Tiago Mesquita, Jhonny Oliveira, Rafael Jesus, Cleberson Eduardo e Edimundo Bastos, pelos ensinamentos, proteção e apoio na empreitada da vida até o presente momento.

A todos os amigos, amigas e colegas da Universidade de Brasília, pelas risadas, conversas e conselhos que fortaleceram este trabalho.

RESUMO

A presente dissertação discorre sobre as visualidades e conceitos do corpo grotesco no desenho figurativo, investigando suas manifestações no campo ficcional das imagens, fazendo referência a obras que correspondem à pintura, gravura, desenho e histórias em quadrinhos. O estudo adentra e analisa os elementos que estruturam e denominam esse tipo de corpo ficcional para esmiuçar os seus aspectos visuais e teóricos, baseando-se especialmente nos apontamentos do crítico literário russo Mikhail Bakhtin. Assim, visa compreender e potencializar essas manifestações corpóreas por meio da experimentação como método na etapa prática, de modo a descrever, ponderar e analisar as nuances obtidas nos conjuntos das obras produzidas pelo autor.

Palavras-chave: Corpo grotesco, grotesco, desenho figurativo, anatomia, ficção.

ABSTRACT

This dissertation discusses the visualities and concepts of the grotesque body in figurative drawing and investigates its manifestations in the fictional field of images. It makes references to works that correspond to painting, printmaking, drawing and comic books. This study analyzes elements that structure and name this type of fictional body to detail its visual and theoretical aspects, based on the notes of literary critic Mikhail Bakhtin. This dissertation searches for understanding and enhancing these bodily manifestations through experimentation as a method in the practical stage, in order to describe, consider and analyze the nuances obtained in the sets of work of art produced by the author.

Keywords: Grotesque body, grotesque, figurative drawing, anatomy, fiction.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1- <i>Dança Macabra</i> (1526) – Hans Holbein.....	25
Fig.2- <i>Triunfo da Morte</i> (1562) – Pieter Bruegel.....	26
Fig.3- Detalhe de <i>Triunfo da Morte</i> (1562) – Pieter Bruegel.....	26
Fig.4- <i>Oratório dei Disciplini</i> (1482) – Giacomo Borlone Buschis.....	27
Fig.5- <i>Quimera Óssea I</i> (2018) – Douglas Firmino da Silva.....	29
Fig.6- Esqueleto de Joseph Merrick em 4 vistas (1890) – Arquivo do Queen Mary University of London.....	30
Fig.7- <i>Esquemas geométricos de distorcer a face</i> (1528) – Albrecht Durer.....	32
Fig.8- <i>Homem com características de Águia</i> (1670) – Charles Le Brun.....	34
Fig.9- Craniometria em inspeção nazista (cerca de 1938) – Autoria desconhecida.....	36
Fig.10- <i>Cabeça Grotasca</i> (cerca de 1490) – Leonardo da Vinci.....	38
Fig.11- <i>Mulher Esquelética Grávida</i> (1969) – Alfred Kubin.....	43
Fig.12- <i>História do Olho</i> (1934) – Hans Bellmer.....	45
Fig.13- Detalhe de <i>Criação do Homem</i> (1541) – Michelangelo.....	47
Fig.14- <i>Invocação a Príapo</i> (séc. I d.C.) – Autoria desconhecida.....	49
Fig.15- <i>Shela-na Gig</i> (séc. XII) – Autoria desconhecida.....	49
Fig.16- <i>Mulher e Homem Urinando</i> (1631) – Rembrandt.....	51
Fig.17- Personagem Ash, em cena do filme <i>Evil Dead</i> (1981) – Sam Raimi.....	53
Fig.18- Personagem Cherry, em cena do filme <i>Planeta Terror</i> (2007) – Robert Rodrigues.....	54
Fig.19- Cena do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920) – Robert Wiene.....	58
Fig.20- <i>A mãe morta e a criança</i> (1900) – Edvard Munch.....	60

Fig.21- <i>Registro Arlequim</i> (2007) – Douglas Firmino da Silva.....	67
Fig.22- Detalhe de <i>Cara de Cavalo</i> (2018) – Douglas Firmino da Silva.....	69
Fig.23- <i>As Tentações de Santo Antão</i> (1500) – Hieronymus Bosch.....	71
Fig.24- Detalhe de <i>As Tentações de Santo Antão</i> (1500) – Hieronymus Bosch.....	72
Fig.25- Tríptico <i>A Alegoria de Cristo</i> (2016) – Douglas Firmino da Silva.....	75
Fig.26- <i>A Crucificação</i> , tábuas central do <i>Retábulo de Issenheim</i> (1516) – Matthias Grunewald.....	77
Fig.27- Tríptico <i>Autorretratos da Desgraça</i> (2016) – Douglas Firmino da Silva.....	78
Fig.28- Tríptico <i>Estudos para Autorretrato</i> (1979) – Francis Bacon.....	80
Fig.29- <i>David com a cabeça de Golias</i> (1610) – Caravaggio.....	82
Fig.30- Estudo de anatomia, sem título (2017) – Douglas Firmino da Silva.....	83
Fig.31- <i>Formação Biológica, Anjos Caídos I</i> (2006) – Sergio Rizo.....	85
Fig.32- <i>Formação Biológica, Anjos Caídos II</i> (2006) – Sergio Rizo.....	85
Fig.33- <i>A espera da Morte</i> (2017) – Douglas Firmino da Silva.....	88
Fig.34- <i>Disparate do medo</i> (1815) – Francisco de Goya.....	90
Fig.35- <i>O Feitiço</i> (2016) – Douglas Firmino da Silva.....	91
Fig.36- <i>Capricho Nº68, Linda mestra</i> (1799) – Francisco de Goya.....	92
Fig.37- <i>Capricho Nº65, Aonde vai mamãe</i> (1799) – Francisco de Goya.....	94
Fig.38- <i>Matagal</i> (2018) – Douglas Firmino da Silva.....	96
Fig.39- <i>Crânio de Guerra</i> (1924) – Otto Dix.....	98
Fig.40- <i>Pele e palha</i> (2017) – Douglas Firmino da Silva.....	101
Fig.41- <i>Lustmord</i> (1922) – Otto Dix.....	102
Fig.42- <i>As torturas de Santo Erasmo</i> (1460) – Autoria desconhecida.....	105

Fig.43- <i>As misérias e infortúnios da guerra, painel 10</i> (1592) – Jacques Callot.....	107
Fig.44- <i>As Misérias e Infortúnios da Guerra, painel 11</i> (1592) – Jacques Callot.....	107
Fig.45- <i>Podre por Dentro</i> (2018) – Douglas Firmino da Silva.....	112
Fig.46- Detalhe de <i>Minha Vida</i> (2010) – Robert Crumb.....	113
Fig.47- Detalhe de <i>Minha Vida</i> (2010) – Robert Crumb.....	115
Fig.48- <i>Vilipêndio ao Meu Cadáver - Prólogo</i> (2016) – Douglas Firmino da Silva.....	117
Fig.49- <i>Maxwell, o gato mágico</i> (de 1979 a 1986) – Alan Moore.....	118
Fig.50- Esquema compositivo de narrativa de <i>Do Inferno</i> (2014) – Alan Moore.....	119
Fig.51- Detalhe de <i>Do Inferno</i> (1982) – Alan Moore e Eddie Campbell.....	122
Fig.52- Cena criminal do assassinato de Mary Jane Kelly (1969) – Jornal Policial da Inglaterra.....	123
Fig.53- Páginas de diário gráfico sobre a elaboração da série <i>A Performance do Repúdio</i> (2019) – Douglas Firmino da Silva.....	126
Fig.54- Páginas de <i>sketchbooks</i> (2013) – Lourenço Mutarelli.....	128
Fig.55- Páginas de <i>sketchbooks</i> (2013) – Lourenço Mutarelli.....	129
Fig.56- Cena do filme <i>O Massacre da Serra Elétrica</i> (1974) – Tobe Hooper.....	137
Fig.57- <i>Capela dos Ossos</i> na Igreja de São Francisco, em Évora, Portugal (séc. XVII) – Autoria desconhecida.....	138
Fig.58- Cena do filme <i>Haxan</i> (1922) – Benjamin Christensen.....	147
Fig.59- Desenho feito por BTK (data desconhecida) – Dennis Rader.....	155
Fig.60- Desenho feito por BTK (data desconhecida) – Dennis Rader.....	155

ACERVO

Figs.61 a 66 - Quimeras Ósseas.....	162 e 163
Figs. 67 a 76 - Corpos Rebaixados.....	163 a 168
Figs.77 a 116 - Paganus.....	168 a 178
Figs.117 a 126 - Judas.....	178 a 180
Figs.127 a136 - A Performance do Repúdio	181 a 183

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1 - Dissecação.....	15
1.1. Anatomia do corpo grotesco.....	20
1.2. Osteologia grotesca.....	22
1.3. Cabeça.....	31
1.3.1. A caricatura.....	37
1.4. Tronco.....	40
1.5. Genitália.....	44
1.6. Membros superiores e inferiores.....	52
1.7. Corpo enfermo.....	57
Capítulo 2 - Emissão.....	62
2.1. Íntimo trajeto do desenho.....	63
2.2. Manifestações dos corpos grotescos.....	67
2.3. Os corpos grotescos nos quadrinhos.....	103
Capítulo 3 - Experimentação.....	131
3.1. Retorno à cena criminal.....	132
3.2. Vítimas seriadas.....	135
3.2.1. Quimeras ósseas.....	135
3.2.2. Corpos Rebaixados.....	140
3.2.3. Paganus.....	144
3.2.4. Judas.....	149
3.2.5. A Performance do Repúdio.....	153
4. Acervo.....	161
5. Considerações finais.....	184
6. Bibliografia.....	186
7. Filmografia.....	188
8. Anexos.....	189

INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe tratar dos aspectos visuais do corpo grotesco no desenho figurativo, com o objetivo de desvelar e compreender as características e as manifestações que estipulam esse tipo de representação e autorrepresentação ficcional no campo imagético. A busca, dessa forma, é em conceber uma estruturação anatômica no intuito de apresentar e pontuar os elementos visuais que emanam os aspectos grotescos nos campos figurativos, seja na pintura, gravura, desenho ou histórias em quadrinhos.

A escolha do corpo grotesco como objeto de estudo foi definida a partir de uma recapitulação da minha produção poética no campo do desenho. Estabeleço, assim, um olhar autoinvestigativo sobre os rastros contidos nas obras que produzi nos últimos anos, especialmente entre 2018 e 2020, período de minha caminhada no mestrado e correspondente ao acervo aqui apresentado. Eventualmente, também faço referências a períodos anteriores à pós-graduação, quando em formação enquanto artista e pesquisador.

Ao longo de todo o processo, ficou claro para mim que as figuras que povoam minhas abordagens não apresentam propriedades de corpos completos e normais, mas constituições físicas corrompidas, violadas, despedaçadas, enfermas e frágeis. São vítimas ou agressores em condutas torpes de violência, escárnio e degradação.

Partindo dessa compreensão, me deparei com as reflexões do crítico literário Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2010) em torno do corpo grotesco no âmbito da literatura. De posse do conceito do autor russo, transporte-o para o campo imagético, ambiente de trabalho que me possibilita pontuar as potências visuais características desse corpo ficcional nas imagens figurativas. Busco compreender, assim, como tais manifestações transitaram na história da arte, especialmente no trabalho de artistas do período moderno e do contemporâneo.

Esta dissertação articula três tipos metodológicos para chancelar o objeto do estudo escolhido. São elas: abordagem qualitativa, exploratória e descritiva. O intuito é empreender um levantamento das propriedades teóricas e práticas do corpo grotesco. A partir daí, exploro suas recorrências visuais e poéticas para estabelecer um olhar conciso e relacional sobre minha própria produção, a fim de dissecar de

forma analítica as propriedades expressas por meio do desenho figurativo que desenvolvo.

A contribuição deste estudo ao cenário das artes está, portanto, focada no universo das imagens figurativas, pois o ato de desvelar e mapear como a estética grotesca apresenta as suas visualidades possibilita uma ampliação de abordagens ficcionais por meio das imagens e narrativas visuais. Entender esse tipo de manifestação é fundamental para expandir as reflexões sobre como esse corpo ficcional acessa resoluções inéditas na contemporaneidade, por meio da deturpação de sua forma, conceito e contexto.

Também é necessário pensar como essa forma de representação e autorrepresentação propõe novos caminhos na exploração e no desenvolvimento da categoria estética grotesca, de modo que a produção expressa na atualidade possa ser apurada com um olhar mais crítico, aberto e menos preconceituoso.

O desejo de compreender a fundo as emanções desse tipo corpóreo é o ponto crucial para que as potências poéticas, simbólicas, visuais e narrativas evoluam para alcançar novos estágios no desenho figurativo. Este último é, portanto, a fagulha que impulsiona esta produção. Para o pleno alcance da proposta, o desenvolvimento do tema foi estruturado em três etapas. São elas:

Dissecação – Apresenta as problemáticas acerca das visualidades do corpo grotesco, por meio de uma estruturação anatômica que aborda as características conceituais e visuais referente aos seguintes tópicos: osteologia grotesca, cabeça, caricatura, tronco, genitália, membros superiores e inferiores, e o corpo enfermo.

Emanação – Adentra minha produção imagética, identificando e discorrendo sobre como penso a prática do desenho figurativo nos aspectos visuais e processuais do exercício. Também pondero como as manifestações do corpo grotesco se apresentam no meu desenho. O primeiro momento do capítulo utiliza da metodologia descritiva para expor as vísceras da relação que tenho com essa prática, pontuando, assim, as nuances das intenções poéticas, das materialidades e das abordagens visuais. No momento seguinte, exploro e desmembro uma seleção de trabalhos próprios, relacionando-os com a produção de outros artistas referenciais, estabelecidos devido às similaridades entre obras.

Experimentação – Discorre acerca do processo de produção prática das séries elaboradas no decorrer da pesquisa teórica. Assim, destrincha as decisões tomadas

ao solucionar as problemáticas estruturais, visuais e poéticas das obras desenvolvidas para o acervo. Para tanto, é utilizada a metodologia descritiva, que teoriza as etapas práticas, de modo que os trabalhos desenvolvidos sejam ponderados e analisados de forma concisa.

Acervo – Conjunto composto por cinco séries de trabalhos inéditos, elaboradas e desenvolvidas durante o período de 2018 a 2020, com o objetivo de expor as experiências visuais obtidas no campo prático. Cada uma delas foi concebida por meio de experimentações técnicas com diversos materiais, como aquarela, grafite e guache.

Anexos – Apresenta duas narrativas em quadrinhos fundamentais para exemplificar os aspectos que denomino como narrativa de escárnio e degradação na formação de um corpo grotesco. A primeira delas, *Podre por Dentro* (2018), é uma história completa já publicada de forma independente. A segunda é um trecho de trabalho que ainda está em produção, chamado *Vilipêndio*.

DISSECAÇÃO



Dissecar é etapa fundamental na compreensão das causas que levaram um corpo a óbito. Trata-se de um momento no qual são analisadas as pistas presentes na constituição física do morto, de forma detalhada. Uma investigação necessária para esclarecer as dúvidas e solucionar os mistérios acerca da *causa mortis*.

Neste capítulo, me coloco de modo alegórico na figura de um médico legista prestes a executar uma necropsia sobre um corpo grotesco, meu objeto de estudo, para examinar e explorar suas propriedades horrendas. Há feridas em sua superfície, deformidades e anomalias congênitas que, somadas às ações do tempo e do ambiente, vão agravando-se gradualmente.

Perceber tais evidências é o único caminho oferecido pelo cadáver para a compreensão dos fenômenos que o levaram até aquele estado. Devido às circunstâncias, me apodero das noções investigativas da necropsia para adentrar essa categoria de corpo ficcional. A Doutora Jan Garavaglia¹ evidencia o valor do olhar analítico sobre os vestígios em um cadáver real.

Ficamos tão comovidos com o mistério de um corpo decomposto, não identificado, encontrado em um lago, quanto com o que teria levado uma criança a morrer subitamente nos braços da mãe. As necropsias e investigações que conduzimos podem causar um impacto na saúde ou na segurança pública ao identificar, por exemplo, uma epidemia emergente de drogas ou de uma doença. Se concluirmos que uma mulher morreu prematuramente de uma anomalia genética, tal conclusão pode ter profundas implicações para as futuras gerações de uma família. Empregamos todos os meios científicos para identificar corpos irreconhecíveis em virtude de ferimentos, queimaduras ou avançados estados de decomposição, sem outra razão que não seja a dignidade aos mortos. (GARAVAGLIA *apud* DI MAIO, 2017, p. 14)

A afirmação da médica legista norte-americana mostra que, para compreender os fatos que envolvem o estado de qualquer cadáver, é preciso chafurdar suas entranhas e penetrar diversas camadas dele em busca de respostas. Com um olhar atento e analítico para mapear as hipóteses de solução desse quebra-cabeça necrológico.

A figura do corpo humano é um objeto recorrente na minha produção imagética. Percebo isso nos rastros do trajeto trilhado, enquanto artista e pesquisador do

¹ Médica legista chefe da cidade de Orlando, Flórida. Graduiu-se pela Escola de Medicina da Universidade de Saint Louis, e especializou-se em patologia forense no Departamento Médico-Legal do Condado de Dade, em Miami. Mais tarde, trabalhou para o Doutor Vincent Di Maio no Departamento Médico-Legal do Condado de Bexar, em San Antonio, Texas.

desenho figurativo. A caminhada até aqui me leva a refletir como as peculiaridades díspares dos padrões comuns são representadas nas obras que produzo, nas quais a constituição visual das figuras corpóreas apresenta aspectos como o feio, doente, bizarro, disforme e o violento. São seres que, constantemente, são violados pela ação de algo ou de alguém.

Essas recorrências me geraram questionamentos. Como esse tipo de representação e autorrepresentação repulsiva do corpo me influenciou? Como esses aspectos transitaram nos períodos da história da arte até chegar na contemporaneidade? E como as características grotescas atuam nas representações visuais do corpo na contemporaneidade?

Ponderar essas problemáticas me direciona a investigar o que de fato é considerado um corpo grotesco, quais são as suas características visuais e onde ele pode existir. A partir daí, decidi manter o foco nas visualidades apresentadas pelo objeto de estudo, constituídas, exclusivamente, por manifestações imagéticas do campo técnico figurativo do desenho, da pintura, da gravura e quadrinhos.

No século XV, é revelado ao mundo o grotesco ornamental, encontrado a partir de escavações em ruínas romanas. A descoberta desencadeia novas configurações visuais nas representações figurativas, que passam a ignorar as leis físicas da realidade e se distanciam da mimese tradicional da produção imagética daquele período. A figura humana é bastante presente nesses ornamentos e exerce uma extrapolação da forma, por meio da mescla de seres orgânicos diversos e de elementos inorgânicos. Juntos, eles fundamentam resoluções inéditas.

Desse modo, estão lá composições físicas humanas que podem fundir-se com plantas, utensílios estruturais ou até mesmo insetos e feras, forjando novas criaturas, inexistentes na natureza. Esses aspectos são explicados de forma contundente pelo alemão Wolfgang Kayser, que diz:

Na palavra *grotesco*, 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. (KAYSER, 2013, p. 20, grifo do autor)

Uma vez suspensas, as ordenações da realidade citadas pelo autor demonstram a importância do campo ficcional no desdobramento do termo. Este passará a transitar ao longo da história da arte e se consolidará como uma categoria estética. Muniz Sodré e Raquel Paiva defendem que uma categoria estética define-se pela diversidade das obras e organização interna dos componentes.

Os mesmos elementos, diversamente combinados, produzem efeitos artísticos diferentes em sua qualidade própria. Essa combinatória organizada (e não uma simples mistura) é o que se pode chamar de categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigência para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção e estrutura da obra pela ambivalência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos. (PAIVA; SODRÉ, 2002, p. 34)

O distanciamento proposto entre realidade e ficção possibilita o ineditismo nas imagens apresentadas pelos ornamentos grotescos. Com isso, questionamentos são gerados acerca das propriedades desse tipo de abordagem artística. Kayser recorre ao arquiteto romano Vitruvius (81 a. C.–15 a.C.), que à sua época indagava:

(...) todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. (...) Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeças de homem, outras com cabeças de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. (VITRÚVIO *apud* KAYSER, 2013, p. 18)

A observação do romano demonstra como o grotesco fomenta a imaginação do artista no processo criativo, abrindo caminho para que representações e autorrepresentações inéditas sejam desenvolvidas no campo da ficção. Promover o afastamento de referências do mundo real, diga-se, não é conceber mentiras. Ao contrário, significa distorcer e incrementar as leis que neste mundo vigoram para encontrar outros aspectos da verdade, tanto nos corpos quanto nos ambientes.

Assim, a crítica de arte, pintora e filósofa Anne Cauquelin sustenta que “o produto de uma ficção é tão real quanto o gerado pela natureza, apenas não pode ser avaliado de acordo com os mesmos critérios” (CAUQUELIN, 2005, p. 62). O apontamento da autora é fundamental para a compreensão do objeto de estudo abordado nesta dissertação.

A categoria estética grotesca se diferencia das definições da arte clássica, que propõe-se a evocar a beleza e a harmonia canônica de um corpo ou de um objeto,

estabelecendo a elevação e a completude dos elementos representados na obra. Aquilo que é perfeito, portanto, não pode ser incompleto. O grotesco, por sua vez, aceita e incorpora o inacabado por meio das metamorfoses dos elementos estruturais e visuais, fazendo com que a concepção de seres deformados seja possível nas produções. O termo “monstro”, presente na indagação de Vitruvius, também é atributo absorvido por essa categoria estética, o que possibilita grande amplitude de recursos imagéticos ao representar um corpo em uma imagem.

Pensar como o grotesco manifesta-se nas constituições físicas é etapa fundamental aqui, pois tem a intenção de abarcar as características visuais e poéticas que possam ser apresentadas pelo conceito. Essa é a problemática central desta dissertação e, por meio dela, pretendo ampliar as compreensões sobre os corpos representados na minha produção artística.

O conceito de corpo grotesco foi extraído dos estudos de Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2010), que investigou a fundo os escritos de François Rabelais, autor francês renascentista. A partir dessas obras, a abordagem bakhtiniana busca compreender as expressões e os costumes culturais exercidos pela população da Idade Média e da Renascença. Partindo dessa noção, adoto o uso do conceito de Bakhtin para usufruir das características presentes na teorização do filósofo russo, que compreende e expressa aspectos ficcionais semelhantes aos apresentados nos meus trabalhos e nas obras figurativas dos períodos moderno e contemporâneo.

Essa decisão foi fundamental para não cair no erro de abordar um objeto restrito ao seu período de modo rígido e incongruente com os costumes da sociedade atual. O corpo grotesco, no entendimento de Bakhtin, prescinde até mesmo do arcabouço de obra de arte. Muniz Sodré e Raquel Paiva explicam:

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, dos excrementos e da vitalidade. (PAIVA; SODRÉ, 2002, p. 57)

Essa afirmação demonstra as potências contidas nas visualidades do conceito. Para explorá-las de forma contundente, é importante estar atento e ciente de que as manifestações grotescas somente podem existir no campo ficcional, localizado no imaginário, imagético, literário ou em qualquer outra mídia que acesse a ficção. A

realidade funciona apenas como o combustível que catalisa, nessa ótica, as concepções figurativas. Por isso, é importante perceber como o mundo contemporâneo apresenta os fatos e as experiências que geram estímulos para exercer essas representações visuais por meio da arte.

Nesta primeira etapa da dissertação, tenho como intenção conceber uma organização anatômica que aborde as visualidades atuantes no corpo grotesco para, assim, estruturar e mapear os elementos visuais e fatos da realidade que estimulam as concepções poéticas dessa figuração. O intuito é desmembrar e detalhar partes e estados corporais por meio de sete tópicos: osteologia grotesca, cabeça, caricatura, tronco, genitália, membros superiores e inferiores, e corpo enfermo.

1.1 - ANATOMIA DO CORPO GROTESCO

O estudo anatômico é uma prática indispensável na formação de um profissional da medicina. Para essa área do conhecimento, as artes visuais são braços colaboradores expressivos no processo do aprendizado. O entendimento do corpo é desenvolvido com livros e catálogos, consultados por artistas e médicos em busca de compreender a atividade física e motora dos organismos humano e animal.

No cotidiano, o estudo da anatomia me proporcionou o trabalho investigativo em laboratórios com cadáveres, prática que mostrou-se essencial no desenvolvimento das questões íntimas do meu modo artístico de representar a matéria humana por meio do desenho. Essa experiência medular foi o que instigou minha curiosidade sobre estruturas visuais manifestas a partir do conceito de corpo grotesco na ficção.

A partir daí, comecei a chafurdar nas vísceras, de modo a notar a atuação do sistema circulatório, respiratório, digestivo, ósseo, linfático e nervoso, ponderando as possibilidades de criação oferecidas a partir de um organismo humano comum e real. Ficou claro, para mim, como os órgãos, músculos, nervos, fluidos, excrementos, enfermidades e incompletudes expressam potências visuais poéticas e narrativas. Eles ampliam de forma significativa as camadas das representações e autorrepresentações imagéticas concebidas no desenho.

A imersão investigativa que a anatomia me proporcionou guarda relação direta com as práticas exercidas pelos médicos legistas. A Dra. Jan Garavaglia conta que,

“no dia a dia, lidamos com feridas repulsivas, carne em decomposição, cheiros nauseantes, violências horrendas, fezes e conteúdos gástricos que precisam ser meticulosamente examinados” (GARAVAGLIA *apud* DI MAIO, 2017, p. 14). Esse gesto de lidar com a repulsa também dialoga com minha intenção de examinar e extrair informações da realidade, de modo a propor um parâmetro nas concepções ficcionais das visualidades que povoam minha produção artística.

Perceber a riqueza poética intrínseca a esse tipo de abordagem do corpo real me apresenta um caminho a ser seguido, pois o aprendizado anatômico é estruturado em fragmentos, o que me sugere uma concepção de categorias para organizar a anatomia do objeto de estudo. Para que isso aconteça, é preciso noção referencial complexa, suja e obscura do corpo comum para estruturar, na ficção, as diretrizes que circundarão os elementos visuais. Desse modo, o corpo grotesco pode ser desbastado e compreendido por meio de um olhar artístico. A importância desse tipo de olhar é demonstrada por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), que afirma:

(...) é o que ocorre na prática: como o efeito, quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres. A causa disso é que conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau. (ARISTÓTELES, 2017, p. 57)

A observação do filósofo grego mostra como esse olhar é indispensável na formulação do conhecimento, fenômeno semelhante ao que ocorreu com a categoria do grotesco ornamental, que saiu das cavidades obscuras da terra e foi vislumbrado e analisado para ser entendido. A concepção visual grotesca do corpo também precisa ser observada para compreender como suas características surgem em meio às entranhas e aos processos abissais da realidade, e como são assimiladas na prática artística. Esta implica em novos raciocínios e diálogos sendo gerados entre os pontos relacionais da ficção e da realidade.

Aristóteles afirma que os humanos “(...) sentem prazer ao observar as imagens e, uma vez reunidos, apreendem a contemplar e a elaborar raciocínios sobre o que é cada coisa, e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele” (ARISTÓTELES, 2017, p.57). Esse fascínio e compreensão posta pelo pensador antigo é o que vai amadurecer as ideias e aprofundar o conhecimento por meio das análises imagéticas.

O corpo humano comum não é estático. Ao contrário, ele transforma-se o tempo todo durante a vida e mesmo depois da morte, quando diversos processos seguem atuantes. A característica metamórfica também está presente no corpo grotesco, no qual as cavidades, órgãos e orifícios reconfiguram-se constantemente, borrando fronteiras entre o ser e o mundo ficcional que o engloba.

O rebaixamento, a incompletude e a mescla de elementos de um corpo, ou com outros corpos, são os principais atributos arraigados a esse fator de transformação. Bakhtin afirma que “o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas” (BAKHTIN, 2010, p. 22). São pontos metamórficos que se diferem de alguns aspectos do corpo real contemporâneo, pois atos como o parto, o coito ou a gravidez são processos comuns da vida cotidiana. Chegam até mesmo a ser louváveis, contemplados e desejados pelos indivíduos que os vivenciam.

Pensar a relação entre as estruturas e os elementos atuantes no corpo comum (real), corpo canônico (ficcional) e corpo grotesco (ficcional) é um processo que necessita de um tempo imersivo maior. Portanto, neste estudo, me restringirei a estruturar e a investigar os elementos atuantes no sistema imagético correspondente ao corpo grotesco.

O próximo estágio é definir as categorias anatômicas que estabelecem recursos visuais para compor os corpos grotescos no desenho. Usufruindo de fatos e visualidades da história geral e da história da arte, busco chancelar um referencial que possa ser absorvido e usado no campo ficcional e poético da imagem.

1.2 - OSTEOLOGIA GROTESCA

O esqueleto é a estrutura de sustentação do corpo comum, humano e animal. Um sistema constituído pela articulação de diversos tipos ósseos, cuja composição química é formada por matéria orgânica e inorgânica.

Os ossos carregam uma grande bagagem simbólica que se relaciona diretamente com a história da humanidade, um simbolismo que chega a causar repúdio aos olhares comuns em diversos períodos da arte. Por vezes, eles são

atrelados a faces obscuras da vida humana, como a mortandade, o terror, o medo, a angústia e até mesmo a igualdade. O esqueleto não se limita unicamente a essas interpretações, porém. Ao contrário, ele é mais complexo e profundo em seu arcabouço poético, visual e simbólico.

Retratar o corpo esquelético no âmbito ficcional por meio do desenho é um hábito íntimo para mim, exercido desde a infância. Na representação dessa estrutura primal, sempre foi recorrente no meu trabalho questionar as necessidades e as obsessões expressivas. Sendo assim, sou levado a me indagar sobre os elementos significativos apresentados nas obras que produzi, no intuito de ampliar os níveis de complexidade sobre a poética que ronda a estrutura óssea do corpo grotesco.

Já no campo da realidade, enxergo o esqueleto como o estágio corpóreo que se reintegra de modo voraz à natureza. Isso se faz devido ao processo de decomposição que transforma a matéria orgânica, deixando apenas os vestígios inorgânicos que constituem os ossos e que continuam imersos no mundo. É um ciclo natural da vida, mas também pode ser mencionado no campo ficcional e mitológico.

A tradição judaico-cristã, por exemplo, comporta uma passagem que versa: “Todos vão para um lugar; todos foram feitos do pó, e todos voltarão ao pó” (BÍBLIA, Eclesiastes, 3, 20). Essa concepção de vida evidencia as transformações da matéria, que se modifica ao longo de diversas etapas, indo da concepção à degradação do corpo. Retornamos ao pó, ou seja, ao material mineral inorgânico que compõe os ossos. O esqueleto é o resquício desse processo de degradação.

Ao desenhar crânios, colunas, costelas e outras estruturas, me reconecto de modo simbólico com essa ação metamórfica, que reconfigura a matéria em vida, ou em morte, no âmbito imagético. O processo cíclico que destrói o corpo e rebaixa o esqueleto também celebra a reconexão de um humano ou de um animal com a terra. A realidade é que a morte, paradoxalmente, mantém o equilíbrio da vida.

Quanto ao corpo grotesco que atua na ficção, Bakhtin afirma: “O rebaixamento é, enfim, o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal” (BAKHTIN, 2010, p.325). Esse princípio proposto na afirmação do teórico russo horizontaliza os elementos, evidenciando a importância do ciclo processual da vida, da morte e do renascimento para o objeto de estudo.

No ato de desenhar, os esqueletos são minhas “vítimas” prediletas. Elas, as vítimas, são submetidas aos sacrilégios de expurgação da violência dos meus instintos primais, catalisados por sentimentos e memórias para compor as resoluções narrativas. Essa produção procura, portanto, racionalizar as mazelas íntimas que me incomodam. Dentre elas, estão a raiva, o medo e os desejos violentos sobre algo ou alguém. Direcionar essa fúria em potencial aos corpos esqueléticos de minha produção é uma espécie de autotratamento psicológico.

O realismo grotesco não aceita a finitude como atributo. Ele prefere sempre a transformação como o fator crucial de sua essência, o que possibilita infinitas mutações sobre as figuras representadas. Partindo disso, o processo de destruição é necessário para que novas coisas possam surgir dos resíduos. Assim, as ações de quebra, degradação e desmoralização apresentam novas interpretações sobre as formas dos seres, objetos e ambientes que estão se metamorfoseando nas imagens. De acordo com Mikhail Bakhtin, a estética grotesca aponta em direção ao “fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (BAKHTIN, 2010, p. 21).

Na realidade, a memória é destruída pela decomposição, processo que é inerente à figura óssea, e que resulta em um estágio de igualdade entre os seres da mesma espécie. Esse nivelamento ocorre de forma agressiva, devido à eliminação das particularidades dos sujeitos, por meio da ruína sobre a matéria que é consumida. Essa ação natural que afeta o corpo, tende a gerar incômodo em boa parte das pessoas, pois ver, pensar e ter contato direto com esses processos promove sensações abomináveis na consciência e malquistas pelo convívio social.

Em diversas obras de arte, o esqueleto exerce a função de lembrar ao homem da universalidade da morte, na intenção de quebrar os valores soberbos estabelecidos. Ele demonstra a superficialidade das riquezas e dos títulos nobres perante a força transformadora imposta pelo ciclo natural da vida. Um exemplo deste tipo de representação do corpo grotesco esquelético está na série de gravuras *A Dança Macabra* (Figura 1), do alemão Hans Holbein, na qual os esqueletos transitam em meio aos homens para rememorar os terrores contidos no momento de transição do vivo em morto. Sobre a *Dança Macabra*, Umberto Eco afirma que:

(...) a gravura da *Dança Macabra*, as mais célebres devidas a Hans Holbein, sucessivamente reproduzidas até os dias de hoje: é uma sequência de cenas cotidianas ou de episódios bíblicos em que um ou mais esqueletos

acompanham os protagonistas humanos para recordar que a morte, sempre à espreita, é a inelutável companheira da vivência humana. (ECO, 2015, p.67)

A reflexão proposta no campo ficcional por meio da obra tem como objetivo evidenciar as situações de terror que ocorreram nos períodos da Idade Média e do Renascimento, especialmente devido à propagação contagiosa da chamada Peste Negra, pandemia que acometeu a Europa e dizimou centenas de milhares de vidas em todo o continente, causando pavor sobre os indivíduos de todas as classes sociais e credos que habitavam cidades e áreas rurais.



FIGURA 1- *Dança Macabra*. Hans Holbein, 1526.

O artista belga Pieter Bruegel (1525-1569) também produziu uma pintura que aborda essa temática, intitulada de *Triunfo da Morte* (Figura 2). A obra em questão apresenta um ataque causado por hordas esqueléticas que oprimem, agridem e profanam os corpos vivos no plano terreno. Eles são perfurados com lanças, espadas e adagas de modo voraz e atroz, em um cerco de batalha que arde em chamas, exala atmosfera de caos e promove o terror.

No detalhe da obra (Figura 3), percebe-se a agonia dos seres vivos que esperneiam por piedade e misericórdia enquanto seus corpos são rasgados e pisoteados por cães e cavalos esqueléticos. Demonstra-se, assim, a brutalidade da morte, que humilha e impõe o seu caminho como a única opção a ser seguida. A entidade mórbida não aceita negociações e nem pode ser enganada.



FIGURA 2- *Triunfo da Morte*. Pieter Bruegel, 1562.



FIGURA 3- Detalhe de *Triunfo da Morte*. Pieter Bruegel, 1562.

O *Oratório dei Disciplini* (Figura 4), afresco de Giacomo Borlone Buschis finalizado em 1482, na cidade italiana de Bergamo, aborda o mesmo tema, evidenciando, mais uma vez, a superioridade dos esqueletos em relação aos homens.

Essa submissão é logo percebida pelos gestos corpóreos dos personagens em cena, que se prostram em súplicas de clemência e levam as mãos aos rostos para esconder seus semblantes chorosos. Estão expostas ali as fraquezas e as superficialidades dos valores da vida humana.



FIGURA 4- *Oratório dei Disciplini*. Giacomo Borlone Buschis, 1482.

A força dos esqueletos na obra de Giacomo é reforçada visualmente pelas proporções imponentes das figuras, demonstrando, desse modo, uma relação de poder sobre os humanos. Outros elementos simbólicos também são utilizados para reforçar a eficácia do labor da morte na cena. Alguns exemplos destes são as representações de dois cadáveres na urna funerária, juntamente com animais peçonhentos, armas e até instrumentos musicais, que emitem sons lamuriais.

Ao analisar a obra com atenção, percebe-se que a forma dos esqueletos representados apresenta distorções anatômicas em relação às estruturas esqueléticas do corpo comum, real. O artista não se preocupou em aplicar tais aspectos com exatidão e aceitou as anomalias e defeitos contidos no processo de criação, recorrendo unicamente ao arcaibouço imagético de sua memória e imaginação. Essa afirmação somente é possível ao ponderar alguns aspectos do esqueleto, como a representação do osso do quadril ou a ausência de patela e fíbula, ossos que compõem as estruturas dos membros inferiores.

Assim como nas obras apresentadas, os esqueletos que habitam meus trabalhos conversam com as minhas agonias e traumas existenciais. É por meio desse exercício que procuro refletir a minha relação com o mundo real, a fim de lidar e expurgar os sentimentos íntimos pelo ato de desenhar. Em diversas ocasiões, chego até mesmo a considerar as figuras esqueléticas como representações de mim mesmo, em atuação no universo ficcional.

Essa intenção me conduz a investigar as estruturas do esqueleto real com maior afinco, para agregar quesitos técnicos e poéticos nas interpretações, pois as protuberâncias, forames, suturas e articulações são recursos naturais desse sistema que possibilitam abordagens artísticas diversas.

O jogo de articulação e desarticulação é uma mecânica compositiva rica, capaz de fazer com que novas configurações se estabeleçam a partir das estruturas básicas oferecidas pelos ossos, ampliando as potências de uma imagem. Na Figura 5, recorro à mecânica do mundo real para construir uma anomalia óssea artificial na ficção, baseada na simbologia da quimera² mitológica. Articulo, então, os ossos de diversos animais ao esqueleto humano, por meio de recursos como parafusos, ruelas e porcas para criar estruturas híbridas de seres inexistentes.

Outro ponto a ser explorado como referência para compor a osteologia grotesca são as anomalias congênitas, que afetam este sistema apresentando sintomas como a má formação ou a modificação estrutural. A síndrome de Protheus é um exemplo conciso dessa manifestação que modifica as configurações dos ossos, desenvolvendo tumores agressivos que deformam e corrompem as suas funções. No campo ficcional, essas visualidades podem ser absorvidas como recursos poderosos para representações esqueléticas do corpo grotesco.

² Quimera – Monstro fabuloso constituído por uma cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente.

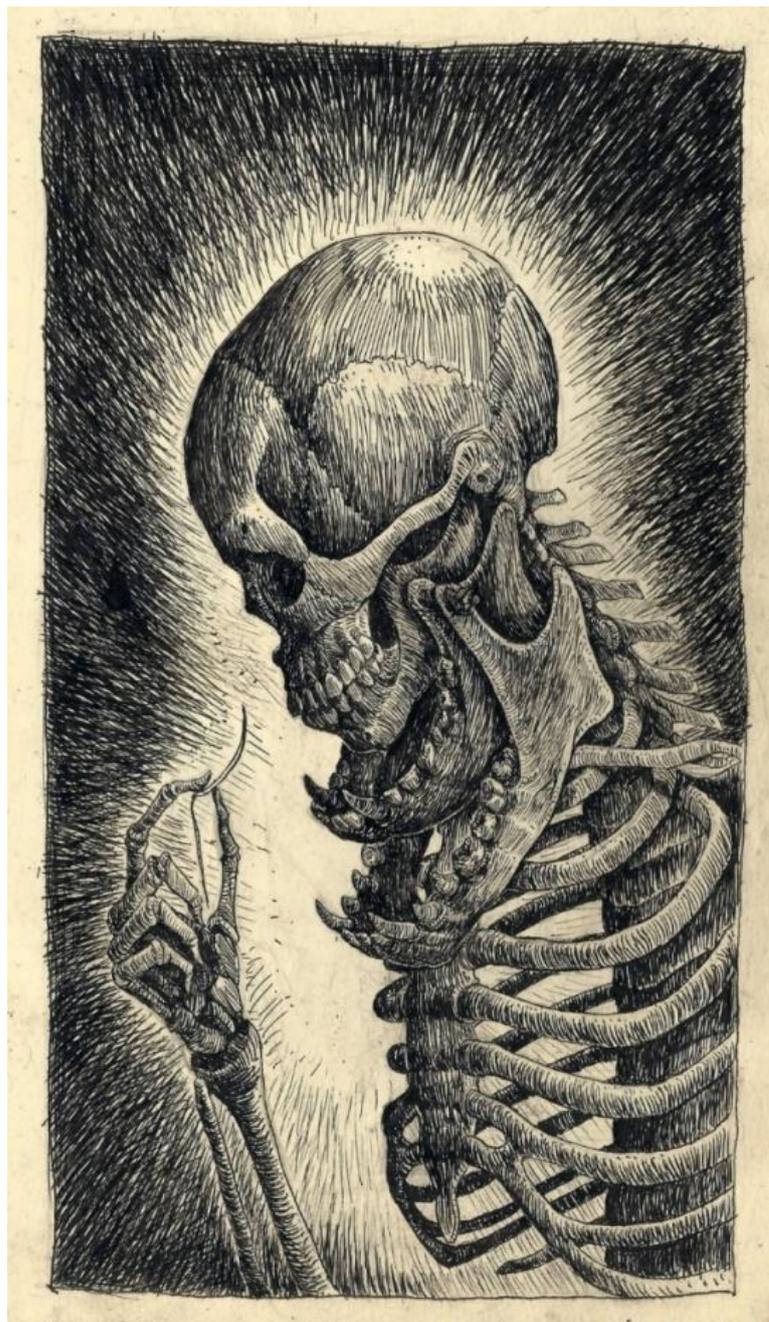


FIGURA 5- *Quimera Óssea 1*. Douglas Firmino da Silva, 2018.

O caso de Joseph Merrick (1862-1890) foi um dos primeiros a ser notificados acerca dessa anomalia. Em função da doença congênita, o cidadão inglês apresentava modificações ósseas extremamente agressivas no corpo. Elas geravam alterações em diversas funções essenciais do organismo daquele homem, como a respiração, a locomoção e a fala.

As circunstâncias limitadoras fizeram com que Merrick fosse explorado como uma atração de *freakshow* nos circos londrinos, onde recebeu a alcunha de Homem

Elefante³. Presente numa dessas apresentações, o médico britânico Frederick Treves ficou extremamente abismado com o que presenciou. O espetáculo repulso o motivou a compreender e a desmistificar os aspectos monstruosos por meio de um olhar analítico e científico sobre o corpo deformado de Joseph. Ao falecer, Merrick teve o esqueleto conservado para estudos posteriores no Royal London Hospital, na capital do país (Figura 6).



FIGURA 6- Esqueleto de J. Merrick em 4 vistas. Arquivo do Queen Mary University of London, 1890.
Fonte: https://ichef.bbci.co.uk/news/660/media/images/69521000/jpg/_69521959_bones-624.jpg.
Acesso em: 20/10/2020.

Diversas outras doenças modificam o esqueleto diretamente e esse fator é um recurso que oferece uma gama enorme de elementos criativos. Um exemplo é o mieloma múltiplo, um tipo de câncer que ataca a medula óssea e o sistema imunológico, alterando e comprometendo a composição rígida dos ossos, afetando então a função de sustentabilidade e de regeneração do sistema, condição está que potencializa o índice de fraturas do sujeito. O cancro ósseo também é um câncer que

³ O caso de Joseph Merrick foi retratado no cinema pelo filme *O Homem Elefante* (1980), dirigido pelo norte-americano David Lynch.

afeta brutalmente o esqueleto, desenvolvendo tumores malignos que fragilizam as estruturas celulares.

Esses exemplos demonstram que a compreensão de como a medicina estuda e analisa o corpo comum é um ponto importante para compor a osteologia grotesca nas imagens. Usufruir da relação estabelecida entre o real e o ficcional fomenta os recursos criativos para articular e conceber um olhar íntimo nas concepções dos desenhos. Portanto, investigar as manifestações estéticas das representações dessa categoria do objeto de estudo me proporciona uma amplitude consciente sobre as possibilidades que o corpo grotesco esquelético pode exercer na minha produção.

1.3 - CABEÇA GROTESCA

O rosto é a parte do corpo mais valorizada na percepção visual comum. Os fatores que colaboram para isso são as configurações anatômicas do crânio, que resguardam os diversos órgãos sensíveis, essenciais para a percepção do mundo à nossa volta. A estrutura óssea da cabeça é dividida em duas partes, o neurocrânio e o esplancnocrânio. O primeiro é formado por placas rígidas de ossos que se articulam por meio de suturas fixas serrilhadas, compondo um cofre que protege o encéfalo, elemento central do sistema nervoso que rege todas as funções do corpo comum. O segundo é mais conhecido como a face, estrutura óssea que aloja e protege órgãos sensíveis como a boca, nariz e olhos.

No campo das artes, o estudo das proporções da cabeça procura estabelecer medidas relacionais entre os elementos que a compõem, no intuito de mapear padrões para alcançar representações significativas nas imagens. Esse tipo de estudo é algo comum aos artistas de diversos períodos. Um exemplo é o alemão Albrecht Durer (1471–1528), que se debruçou sobre tais questões na busca de fundamentar o ideal de beleza do corpo canônico (Figura 7).

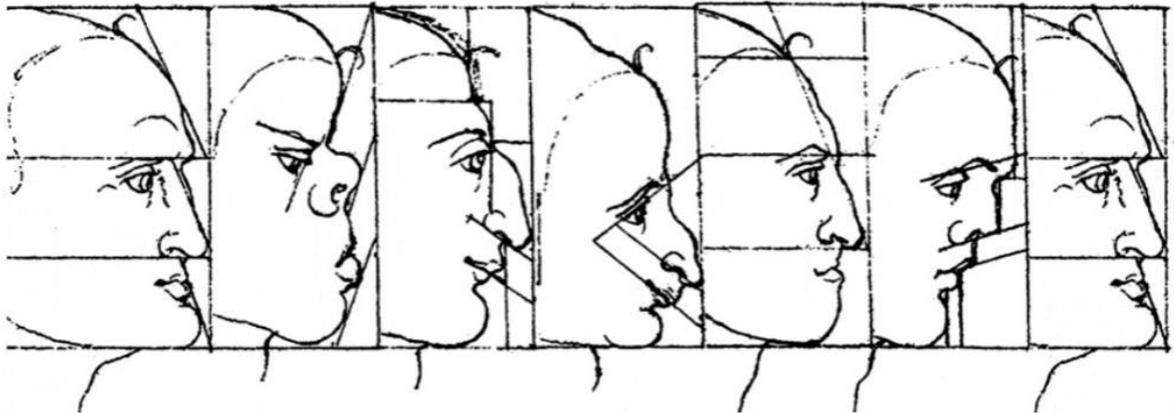


FIGURA 7- *Esquemas geométricos de distorcer a face.* Albrecht Durer, 1528. Fonte: www.pablogarcia.org/profilograph-after-durer. Acesso em: 20/10/2020.

No outro extremo, porém, esse tipo de conhecimento também colaborou no desenvolvimento das possibilidades que distorcem e deformam as estruturas faciais, de modo a gerar configurações estéticas grotescas para a cabeça e para face. Erwin Panofsky, crítico e historiador da arte alemão, afirma que Durer:

Acumulou nada menos que vinte e seis conjuntos de proporções, além de um exemplo de corpo de criança e as medidas detalhadas da cabeça, pé e mão. Não satisfeito com isso, indicou maneiras e modos de variar ainda mais esses vários tipos para captar mesmo o grotesco e o anormal por métodos estritamente geométricos. (PANOFSKY, 2004, p. 142)

Distorcer as estruturas físicas por meio das proporções geométricas não é o único aspecto grotesco aplicado à face. A fisiognomonia é uma pseudociência que investiga as características físicas do rosto do sujeito, relacionando-as com o comportamento em sociedade. Esse é um assunto significativo para a concepção da cabeça do corpo grotesco, pois apresenta um novo olhar sobre os parâmetros possíveis na mescla de duas espécies.

Assim, Umberto Eco afirma que, para a história do feio, foi importante “o advento da fisiognomonia, pseudociência que associava traços do rosto (e formato de outros órgãos) a características e disposições morais” (ECO, 2015, p. 275).

As palavras do autor mostram o quanto esses estudos ressignificaram a população destes períodos, que passaram a se atentar aos costumes comportamentais dos sujeitos, estipulando analogias diretas sobre as características físicas humanas para correlacioná-las com as de animais. Muitos usaram correlações

inexistentes para justificar fenômenos sociais como a criminalidade, a crueldade, a desonra, comportamentos bons ou ruins, justos ou corrompidos. A animalização proposta pela fisiognomonia é um fator que dialoga com a hibridização encontrada no grotesco ornamental do século XV, que misturava fragmentos de corpos de humanos e de animais para compor um único ser.

Na fisiognomonia, as características dos animais são diluídas sobre a face humana, um tipo de modificação que estabelece novas configurações e quesitos significativos de bestialidade, muito caros aos recursos de ficção. Sobre essa transformação, Bakhtin exemplifica: “As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam o caráter grotesco quando se transformam em figuras de animais ou de coisas” (BAKHTIN, 2010, p. 276).

No século XVII, o artista francês Charles Le Brun (1619-1690) trabalhou duro para compreender a potencialidade da fisiognomonia, produzindo desenhos comparativos que exploram as possibilidades analíticas de relacionar faces de humanos às de outros animais. A competência do artista em trabalhar ângulos distintos, juntamente com a volumetria da luz e sombra nas expressões retratadas, demonstra a importância de raciocinar esses estudos de modo cuidadoso para a época, pois a qualidade e a precisão empregada nas imagens (Figura 8) chega a ser semelhante às ilustrações científicas.

Na atualidade, essas imagens ainda são absorvidas e estudadas por artistas para compor seres que habitam os universos ficcionais de histórias em quadrinhos, desenhos animados, filmes e seriados.

A fisiognomonia evidencia como os fatos reais colaboram na fundamentação dos elementos da ficção, oferecendo, assim, os recursos para estruturar a categoria da cabeça do corpo grotesco. Bakhtin exemplifica essa metamorfose por meio da literatura de Rabelais, na qual “(...) o caráter grotesco da transformação do nariz do imperador em focinho de animal, uma vez que mistura os traços humanos e animais, é uma das formas mais antigas do grotesco” (BAKHTIN, 2010, p.276). Isso demonstra o quanto é fundamental pautar as nuances que evocam o corpo grotesco, tanto em termos ficcionais quanto em reais.



FIGURA 8- *Homem com características de Águia.* Charles Le Brun, 1670. Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2016/05/como-o-ser-humano-seria-se-tivesse-evoluído-do-leão-ou-da-coruja.html>. Acesso em: 20/10/2020.

O interesse por trás da fisiognomonia no campo social é justificar os status dos indivíduos, separando classes e delimitando as diferenças entre o povo e a nobreza. A autopromoção dos ditos “iluminados” pelas bênçãos divinas, que vangloriam as próprias qualidades e o amor de Deus por eles, tem como objetivo mascarar uma relação de poder opressora sobre os mais vulneráveis. Para que os eleitos possam tomar distância dos demais, pois a divindade não permite que benditos e malditos convivam em igualdade debaixo do mesmo sol, sob os mesmos valores.

O uso de argumentos dessa natureza favorecia a nobreza, que desejava manter seu poderio social. Por isso, eles passaram a relacionar suas características faciais com aspectos de animais do alto escalão, como os leões ou as águias, para estabelecer sobre si qualidades como sapiência, força e brio. Já os pobres comuns ou criminosos eram rotulados por se assemelharem a animais inferiores como os

ratos, morcegos, asnos ou porcos. Sobre isso, Umberto Eco defende que esse fenômeno partia da “(...)convicção filosófica de que a potência divina manifestava sua sabedoria reguladora também nos traços físicos, estabelecendo analogias entre o mundo humano e o mundo animal” (ECO, 2015, p. 257).

Se autoproclamar um ser especial a partir das características físicas não é um traço muito distante da atualidade. Na contemporaneidade, ainda existe tentativas diversas de estabelecer diferenciação entre os indivíduos, seja ela por aspectos físicos, de raça, de credo ou de hierarquia social. O ímpeto por classificar o sujeito a partir das configurações físicas da face e do formato da cabeça está presente em diversos períodos no decorrer da história.

No século XIX, o médico alemão Franz Joseph Gall (1758-1828) apresentou ao mundo uma nova pseudociência chamada frenologia. Ela estuda as configurações faciais e os aspectos da forma craniana, a partir das quais, acreditava Gall, era possível determinar características de personalidade e caráter do sujeito. Sobre os estudos do alemão, Umberto Eco afirma:

(...) todas as faculdades morais, instintos e sentimentos têm sua representação na superfície do cérebro e aqueles que possuem elevadas qualidades mnemônicas, por exemplo, têm o crânio redondo com olhos salientes e distantes um do outro. Gall antecipava, à sua maneira, a pesquisa sobre localizações cerebrais, indo, porém, em busca de esboços cranianos que expressariam a prevalência de uma ou outra faculdade. (ECO, 2015, p. 259)

Esse pseudoestudo foi adotado como base teórica pelos nazistas, a fim de justificar a hegemonia da raça ariana sobre os demais povos. Desse modo, colocavam as características físicas comuns ao povo germânico como o padrão mais elevado da humanidade. Em contrapartida, o pensamento terminava por rebaixar e desumanizar as configurações físicas, culturais e sociais de povos distintos.

A medição da circunferência craniana (Figura 9), tamanho do nariz, formato da boca e da arcada dentária tornaram-se padrões de triagem sobre os prisioneiros nos campos de concentrações do regime totalitário. Esta classificação era o que determinava os locais, as tarefas, as torturas e as humilhações às quais os presos de guerra eram submetidos pelas castas nazifacistas.



FIGURA 9 - Craniometria em inspeção nazista. Autor desconhecido, cerca de 1938.

Fonte: <https://netnature.wordpress.com/2018/06/20/o-racismo-cientifico-foi-realmente-cientifico>.
Acesso em: 20/10/2020.

O objetivo do regime alemão era enfraquecer seus rivais, coagindo e aterrorizando os judeus, negros, ciganos, homossexuais e demais grupos sociais considerados inferiores, muitas vezes comparando-os até mesmo com pragas. Para estimular a perseguição, o maltrato e o assassinato dos seus corpos fisicamente e mentalmente durante os sete terríveis anos da segunda guerra mundial.

Perceber os lados obscuros estabelecidos por estas pseudociências na vida social são pontos fundamentais para refletir sobre a imagética ficcional, pois absorver e organizar elementos que possam compor o corpo grotesco de modo consciente na atualidade é uma tarefa delicada. Isto se deve à violência exercida pelos diversos regimes intolerantes, que se apropriaram da ciência e da medicina para causar feridas irreparáveis na realidade social sobre a forma do corpo comum.

Portanto, observar esses fatos sujos com um olhar investigativo intensifica a minha compreensão sobre como representar e autorrepresentar não somente a cabeça, mas todo o corpo grotesco nas narrativas propostas em meus desenhos.

1.3.1 - CARICATURA

A caricatura é uma manifestação visual do corpo grotesco com viés cômico acerca das características físicas da face. Trata-se de um tipo de representação bastante comum na contemporaneidade, que ocupa as grandes mídias modernas, como jornais, revistas, televisões e internet.

Cada sujeito apresenta configurações faciais particulares, uma composição que possibilita gerar padrões de reconhecimento da forma, por meio da memória humana ou a partir do uso de algum software em aparelhos tecnológicos.

O conjunto muscular facial é explorado em diversas possibilidades nas caricaturas. Esse é um recurso que transmite uma gama de sensações e sentimentos a partir de morfoses. Os artistas usufruem dessas potências visuais para exagerar e deformar, acentuando os elementos mais expressivos do rosto de cada sujeito. A busca é conceber representações engraçadas e bizarras que causem aversão aos olhares por demasia. Umberto Eco afirma sobre o assunto que:

Uma das formas do cômico é com certeza a caricatura. A ideia de caricatura é, afinal, moderna, embora alguns assinalem seu início em certos retratos grotescos de Leonardo. Porém, mais do que escolher alvos reconhecíveis, Leonardo “inventava” tipos, assim como eram representados, no passado, os seres já disformes por definição, como silenos, diabos ou aldeões. (ECO, 2015, p. 152).

Essa prática é focada na deformação física, que acentua as características do feio sobre a face do sujeito. Na caricatura, não é preciso mesclar ou incluir aspectos de animais ou de objetos inorgânicos nas representações. O estranhamento nas feições se dá devido apenas ao exagero e à distorção. Esses aspectos são apresentados em uma série de desenhos de Leonardo da Vinci, que usa da corrupção dos traços humanos para conceber expressões monstruosas no âmbito ficcional. A produção de da Vinci demonstra o olhar ácido do artista sobre os costumes de sua realidade, pois tanto a plebe quanto os nobres foram alvos da sátira visual do mestre florentino.

A caricatura é um viés cômico do corpo grotesco, que usa do escárnio para ressaltar os elementos fisionômicos abomináveis do indivíduo. Distorcendo e deformando os aspectos e os padrões da face, negligenciado a relação compositiva

dos elementos expressivos do rosto. O que oferece ao desenhista recursos para corromper qualquer face existente. Assim, Leonardo demonstra a eficácia da utilização desses recursos na execução de suas *Cabeças Grotescas* (Figura 10).



FIGURA 10- *Cabeça Grotesca*. Leonardo da Vinci, cerca de 1490.

A caricatura moderna mantém sua função de criar representações cômicas e burlescas para satirizar as imagens de indivíduos, usando do campo ficcional imagético para criticar aspectos visuais que são absorvidos da aparência e dos costumes da realidade. O corpo grotesco usufrui dessa articulação entre real e ficcional, de modo a combinar e corromper as referências do corpo comum.

Intensificam-se, desse modo, os defeitos físicos e morais nas imagens concebidas. Na maioria dos casos, os retratados nas caricaturas modernas são pessoas públicas e famosas, cuja representação é reconhecível. Assim, Umberto Eco afirma sobre essa predileção:

A caricatura moderna, ao contrário, nasce como instrumento polêmico voltado contra uma pessoa real ou, no máximo, contra uma categoria social reconhecível, e consiste em exagerar um aspecto do corpo (em geral do rosto) para zombar ou denunciar, através de um defeito físico, um defeito moral. (ECO, 2015, p. 152)

A atuação desse recurso visual não se limita a distorcer a composição dos elementos da face ou exagerar as proporções. Os órgãos sensíveis da cabeça também manifestam particularidades nas suas funções e formas. No corpo grotesco bakhtiniano, aquele presente na Idade Média e no Renascimento, a figura do nariz passa a ser exagerada no rosto devido à relação comparativa com o falo. A semelhança exercida entre os órgãos ocorre pela forma, que se projeta ao mundo, invadindo o espaço externo como um galho de árvore que cresce sem limitações.

Na anatomia do corpo comum, o nariz é visto apenas como um dos orifícios de acesso ao interior do organismo, que absorve os elementos do mundo externo através de suas funções respiratórias, proporcionando sensações por meio da inalação de odores ou substâncias.

A boca é, para a cabeça do corpo bakhtiniano, o órgão grotesco por excelência, uma vez que sua função é macerar, dilacerar e saborear os pedaços de outros corpos por meio da deglutição e da absorção. São tarefas necessárias para saciar o organismo e gerar energia para o devido desenvolvimento físico e corporal em todas suas instâncias. Segundo Bakhtin: “Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo” (BAKHTIN, 2010, p.276). Esta afirmação do autor também pode ser atribuída nas representações caricaturais do grotesco no campo ficcional, no qual a boca continua com grande importância, pois pode ser exagerada para conceber resoluções horrendas da fisionomia.

A língua, por sua vez, é uma ferramenta crucial para as funções bizarras exercidas pela boca. Ela apresenta intensidade visual em sua estrutura, que pode remeter a uma serpente, ou a um chicote. A potência simbólica que envolve este elemento corporal é algo utilizado poeticamente desde a antiguidade.

Um exemplo bíblico está no evangelho de Tiago, que compara a língua ao fogo, ancorando nela uma simbologia de injustiça, perversidade e iniquidade. O apóstolo diz que a língua “está situada entre os membros de nosso corpo inteiro, e não só põe em chamas toda a carreira da existência humana, como também é posta ela em chamas pelo inferno” (BÍBLIA, Tiago, 3, 6). Essa reflexão expressada pelo apóstolo mostra como este órgão pode ser compreendido e retratado de diversas formas no corpo grotesco, sendo ele caricato ou não.

A língua e o ato da fala, que difama, constrange e escarna o seu próprio corpo ou o corpo de outro, é ponto essencial para as sátiras grotescas, que ressignificam esse órgão por meio de diversas noções. O exemplo já dito é a comparação da potência do diálogo com a ação do chicote, que flagela e penaliza. Também é possível usar a língua como um elemento independente que habita o nosso corpo, uma espécie de basilisco que cumpre a função de guardar e proteger o grande abismo que é a boca. Segundo Bakhtin:

No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador. (BAKHTIN, 2010, p.277)

O apontamento do autor evidencia a importância das representações dos órgãos que compõem e emolduram a face do corpo grotesco, pois compreender esses elementos e seus significados faz com as noções estruturais de um rosto representado na ficção possa exercer propriedades visuais inéditas do caricato, o que possibilita ao artista uma imersão consciente para extrapolar as resoluções figurativas.

1.4 - TRONCO

O tronco é a estrutura central do corpo, composta pela caixa torácica, quadril e coluna vertebral. É revestido por diversas camadas musculares para abrigar os órgãos essenciais para o funcionamento do organismo.

Na necropsia de um cadáver, o corte biacrômio-esterno-pubiano⁴, abre as camadas superficiais dessa região, revelando os órgãos e as vísceras moles para que o artista e pesquisador do grotesco adentre as camadas mais profundas de um corpo real. Chafurdar e descarnar essas estruturas tem como objetivo desmistificar e levar luz aos pontos mais obscuros das cavidades de uma carcaça humana, de modo que os olhos possam analisar e entender os mecanismos atuantes em vida. Enxergo nessa abordagem uma semelhança que dialoga de modo direto com as escavações que revelaram ao mundo o grotesco ornamental.

⁴ Corte feito com bisturi em formato de Y, que parte dos acrômios até o externo e desce até púbis. Esse tipo de incisão é tida como padrão na abertura do tronco de um cadáver.

Adentrar e investigar as camadas mais profundas do corpo é lidar com texturas, deformidades e fluidos, o que proporciona novos referenciais para a ficção. A relação investigativa com o cadáver propõe um trânsito dos elementos que existem das camadas internas para as externas, o que desenvolve uma mescla negligencial da divisão do que estava dentro e do que estava fora.

Desse modo, os planos se fundem para captar a totalidade da forma explícita de que é composto um corpo comum e real. Portanto, usufruir deste recurso como potência criativa na expressão do corpo grotesco ajuda o artista a explorar e extrapolar as relações entre distintos planos corporais, por meio da organização dos elementos no espaço compositivo dos desenhos.

A coluna vertebral se interliga e mobiliza as estruturas do tronco, possibilitando diversas conjunturas fluidas e exercendo a sustentação da verticalidade, postura desenvolvida ao longo de milhares de anos por nossa espécie. Internamente, na parte ventral do tronco encontra-se o sistema digestivo, que trabalha para absorver os corpos de outros seres que foram consumidos, gerando, assim, recursos energéticos que mantêm o funcionamento do organismo.

O processo de digestão é, em si, uma narrativa metamórfica, na qual a matéria é consumida e transformada em diversas etapas. Pode ser traduzido, em uma representação imagética, tanto pela ótica do corpo devorado que se desintegra, quanto pela do corpo que absorve e se modifica - ou mesmo pelos dois pontos de vista simultaneamente.

Órgãos que compõem o sistema digestivo, como estômago, intestino grosso e intestino delgado, são conhecidos vulgarmente por vísceras moles. Cada um deles exhibe particularidades visuais que contribuem para interpretações conturbadas do objeto de estudo. O ato violento de despedaçar e romper a superfície corpórea é uma ação que expõe as vísceras e os órgãos ao mundo, agredindo e destruindo as barreiras dos tecidos que separam o corpo do ambiente. Desse modo, é rompida a completude e o isolamento exercido pelo conceito do corpo canônico. Isso fortalece ainda mais as intenções do corpo grotesco, que se utiliza do próprio sistema interno para explorar e deturpar as formas e as funções atuantes em cada um dos órgãos.

Essa reflexão demonstra como a categoria grotesca acerca do corpo subverte qualquer superficialidade e simetria. Isso somente pode ser percebido devido ao acesso às profundidades do corpo real, pois este contato catalisa novas abordagens

visuais na ficção, rompendo e corrompendo as limitações das formas e das estruturas existentes. Bakhtin afirma sobre esse aspecto representativo que:

Já o dissemos, que o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. (BAKHTIN, 2010, p.278)

A fusão entre o interno e o externo na fala do autor é um aspecto importante para o desenvolvimento imagético do tronco no corpo grotesco. Isso demonstra que compreender os sistemas anatômicos do organismo afasta o artista da idealização de completude e de simetria acerca das estruturas orgânicas. Essa abordagem implica em desconstrução e rebaixamento sobre a hierarquia empregada pelo ideal de perfeição e de harmonia. A racionalização da forma assimétrica garante liberdade ao artista, que passa a estar munido de repertório para trabalhar, nos corpos da ficção, a deformação, a distorção e a fantasia.

Outro órgão de potencial grotesco no tronco é o útero, que se transforma e, assim, modifica a forma corpórea de uma mulher no estado gestante. A gravidez é uma metamorfose complexa, na qual o corpo gera um novo ser a partir de si próprio. As necessidades do novo hóspede no ventre são supridas pelo elo conectivo do cordão umbilical.

Alfred Kubin (1877-1959) é um artista austríaco que retrata mulheres gestantes assustadoras, figuras ficcionais que exploram relações traumáticas com o símbolo da maternidade. Um exemplo desse tipo de abordagem é o desenho intitulado *Mulher esquelética grávida* (Figura 11), que apresenta um corpo feminino debilitado pelo tempo, com um contrastante ventre desenvolvido prestes a parir.

Ao me deparar com essa obra, percebo uma carga mórbida que envolve a atmosfera da imagem, de modo a expor o cansaço e a exaustão que a maternidade propaga sobre um corpo fragilizado. Isso me leva a interpretar esse tipo de relação como algo extremamente tóxico, que pode ser equiparado a uma interação de parasitismo. A mulher/hospedeira abriga o feto/parasita, que suga sua vitalidade para saciar as necessidades do seu processo evolutivo. A dualidade explorada por Kubin explicita o lado obscuro da vida, que surge a partir da morte do outro. Trata-se, portanto, de um exemplo claro de manifestação metamórfica do corpo grotesco.

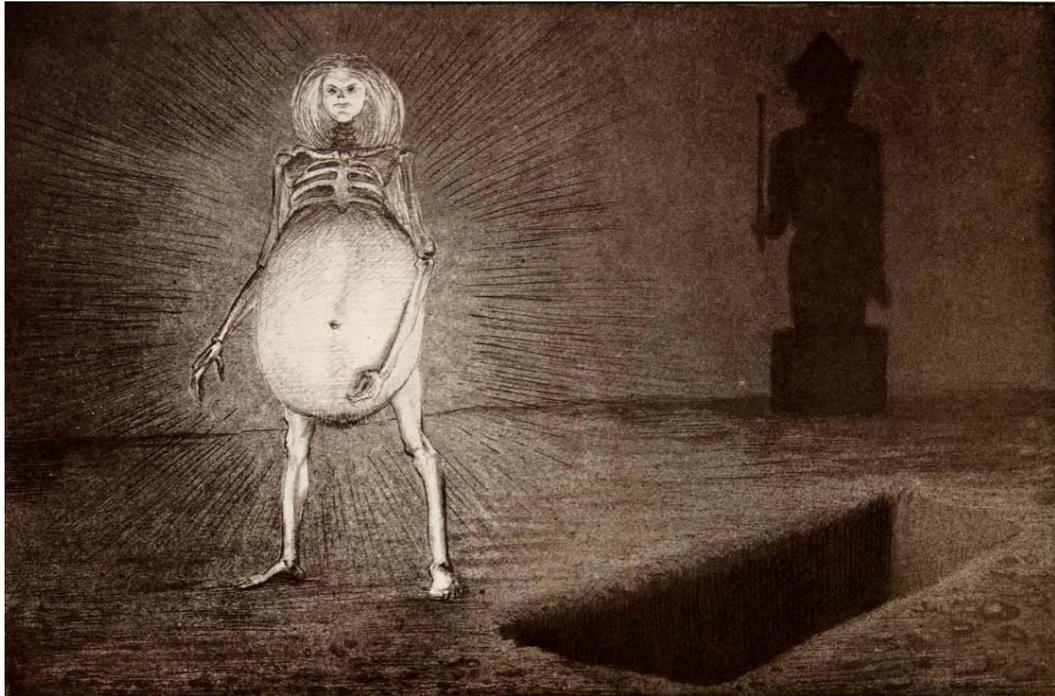


FIGURA 11- *Mulher Esquelética Grávida*. Alfred Kubin, 1969.

O elemento temporal contido na obra de Kubin impõe sobre o corpo da personagem uma aparência extremamente frágil, decorrente da ação corrosiva da velhice que atua na transitoriedade da vida, que está se esvaindo. Esta relação é simbolizada pela cova, em cena ao lado da figura humana.

Nela, está a ambiguidade contida em todos os elementos da obra, propondo um diálogo que exhibe a dualidade dos diversos processos retratados. Na minha interpretação da obra, percebo que esses pontos incrementam ainda mais a minha ótica acerca da relação entre um parasita e seu hospedeiro. Sobre essa interação, Mikhail Bakhtin afirma:

Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. (BAKHTIN, 2010 p. 23)

O olhar reflexivo sobre esse tipo de imagem demonstra a força dos elementos visuais do tronco na expressão da figura do corpo grotesco, o que propõe novas possibilidades de perceber e de exercer a anatomia na ficção. Manter-se atento aos recursos visuais que podem ser extraídos das funções reais faz com que o artista

figurativo conceba trabalhos concisos, pois, produção artística não restringe-se à prática mimética dos elementos investigados.

1.5 - GENITÁLIA

Os órgãos sexuais femininos e masculinos são as fronteiras que separam o lado interno e o lado externo do corpo comum. São orifícios que atuam como canais de transição entre o corpo e o mundo, de modo que o organismo possa saciar suas necessidade instintivas, físicas e mentais.

O falo, a vagina e o ânus são elementos que negligenciam a beleza idealizada, pois são incômodos à harmonia visual e ao corpo canônico. Este os repudia como abjetos, vergonhosos e repugnantes. Para o corpo grotesco, ao contrário, esses órgãos são os mais significativos, pois são estabelecidos como os elementos mais rebaixados da geografia corporal. A genitália cumpre funções essenciais na eliminação dos excrementos e dos fluidos produzidos pelo organismo humano. Ultrapassa, portanto, fronteiras de corpo a corpo e deles com o mundo.

Todas essas *excrescências* e *orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os *atos do drama corporal* (...) a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados. (BAKHTIN, 2010, p. 277, grifos do autor)

As palavras do autor demonstram que a importância desses órgãos não se restringe somente a expelir dejetos, eles também são canais essenciais para que a vida possa ser gerada e continuada.

A produção visual do artista alemão Hans Bellmer (1902-1975) tem como foco a manifestação e a interpretação de questões sexuais complexas. A obra intitulada *A História do Olho*⁵ (Figura 12) apresenta interação entre a camada interior e a exterior do corpo, ou seja, a mescla dos dois planos compositivos em uma só unidade figurativa, que expressa a sensibilidade e a sensualidade do prazer obtido pelo toque.

⁵ Trabalho feito para ilustrar o livro homônimo do francês Georges Bataille.



FIGURA 12- *História do Olho*. Hans Bellmer, 1934.

As mãos representadas na obra são elementos externos do corpo, que entram em contato direto com os testículos, órgãos internos e ocultos ao mundo do corpo masculino. É evidenciada a penetração de um no outro. Essa relação somente pode funcionar por meio do desenho, devido à maestria do artista no uso de recursos como a transparência e a sobreposição de linhas sinuosas. Elas induzem o olhar de tal modo que os elementos se configuram em um único conjunto.

Outro exemplo desse tipo de interação na obra são as genitálias femininas, que abrigam olhos (elementos externos do corpo) no seu interior. Eles observam o mundo em um tipo de voyeurismo simbólico. Partindo dessa análise, percebo que a

articulação entre a superfície e o interior da constituição física humana é um fenômeno consciente das necessidades e dos prazeres instintivos que fundamentam a existência ficcional do organismo grotesco. Usufruir dessa interação significa estar ciente da incompletude da forma. Dessa maneira, é alcançado um distanciamento das expressões visuais que almejam a pureza e o equilíbrio pregado pelo viés da beleza ideal, que propõe a perfeição em todos aspectos, uma vez que não existe necessidades mentais ou fisiológicas no corpo canônico.

Fica claro que esse tipo de corpo ficcional não precisa urinar, defecar e fazer sexo. Ele não sente raiva e nem propaga o ódio. É tão somente ideal, protegido pela premissa de exercer um conjunto harmônico em todas as suas estâncias.

Decorre dessa visão que o ato do coito é constrangedor à perfeição, pois, durante o ato sexual, os órgãos se penetram e trocam fluidos através do contato, a partir do qual sensações físicas e mentais evocam prazer, instinto e desejo. O sexo guarda ainda um lado obscuro, que expressa os distúrbios, as conturbações e os fetiches impositivos, passíveis de serem reconfigurados em vícios ou em agressões. A prática sexual pode ressignificar-se em direção a relações abusivas de extrema violência e perversidade.

A representação artística da genitália demonstra a deturpação empregada sobre as visualidades destes elementos, coibidos de forma perceptível em diversos períodos da história da arte, nos quais os artistas, por vezes, recorrerem a micro-genitálias masculinas e femininas nos desenhos, nas pinturas e nas gravuras clássicas (Figura 13).

Os mecanismos que envolvem os órgãos sexuais são, para o cristianismo, sinônimos da carnalidade pecaminosa, que propaga a culpa e a iniquidade sobre o corpo e a mente do indivíduo. A Igreja Católica foi a maior força motriz na produção artística medieval e renascentista, e isso fez com que o exercício de sua autoridade afetasse o planejamento das obras produzidas nesses períodos. Gerou, assim, um impacto imprescindível sobre os costumes sociais, pois o terror da inquisição atuava para amedrontar os homens e mulheres que tentavam saciar seus desejos íntimos livremente.



FIGURA 13- Detalhe de *Criação do Homem*. Michelangelo, 1541.

Para coibir os instintos, os clérigos recorriam às escrituras sagradas, no intuito de justificar os castigos e as torturas que penalizavam os condenados. A postura católica afirmava, de forma mentirosa, que a purificação do espírito errante somente poderia ser alcançada por meio da confissão dos desejos e do flagelo da carne pecaminosa.

Diversos trechos bíblicos se opõem ao ato do coito como uma prática de prazer, cerceando a liberdade de conduta do ser sobre o próprio corpo. A intenção era restringir costumes sexuais como a prostituição, a sodomia, o bestialismo e as orgias, práticas abomináveis aos hábitos doutrinários do cristianismo da época, visão que persiste na contemporaneidade. Na Bíblia, o livro de Levítico exemplifica esse tipo de passagem, dizendo:

Não te chegarás à mulher, para lhe descobrir a nudez, durante a menstruação. Nem te deitarás com a mulher de teu próximo, para te contaminares com ela. E da tua descendência não darás nenhum para dedicar-se a Moloque, nem profanarás o nome de teu Deus. Eu sou o Senhor. Com homem não te deitarás, como se fosse mulher; é abominação. Nem te deitarás com animal, para te contaminares com ele, nem a mulher se porá perante um animal, para ajuntar-se com ele; é confusão. (BÍBLIA, Levítico, 18, 19 a 23)

Na direção contrária da religião, o corpo grotesco contempla e vangloria a genitália como o símbolo de maior importância da sua manifestação, em conduta que procura direcionar o foco para os elementos rebaixados, expondo-os ao mundo com

excesso, exagero e liberdade. Colocar em evidência tudo que é abominável aos costumes comuns é uma função atuante nas representações das genitálias do corpo grotesco. Sobre tal recurso, Bakhtin afirma “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*” (BAKHTIN, 2010, p.265, grifo do autor).

As ações exercidas pelo baixo corporal são consideradas desrespeitosas na realidade, mas na ficção são tomadas como de extremo valor para a expressão grotesca, que exagera nas proporções para evidenciar os órgãos genitais dentro das composições imagéticas. Na visão de Bakhtin, o ventre e o falo são “as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização” (BAKHTIN, 2010, p. 277).

Para o autor russo, elas podem até mesmo separar-se do corpo. Tanto o falo, quanto a vagina são fundamentais nessas manifestações hiperbólicas do grotesco, pois ambos atuam de forma independente das outras partes do organismo, afirmando autonomia em suas representações figurativas.

Desde a antiguidade, o paganismo cultua os órgãos sexuais femininos e masculinos por meio de deuses e deusas que são representações simbólicas correspondentes às genitálias. É recorrente na história de diversas civilizações a adoração da vagina, útero, falo, escroto e da prática do coito. Registros deixados por povos antigos em templos e ruínas demonstram quão comum era este tipo de prática. As imagens encontradas nestes locais evocam aspectos do sagrado por meio da obscenidade do corpo, o que valoriza e ressignifica o poder e a importância dos órgãos sexuais para aquelas sociedades. A expressão obscena do homem e da mulher está presente na sociedade contemporânea, pois diversos costumes e mídias propagam a objetivação e depreciação dos corpos no cotidiano.

Esse é um fenômeno repugnante, mas que acaba favorecendo as visualidades ficcionais do corpo grotesco, que usufrui das distorções, do exagero e da obscenidade em suas representações. Isso demonstra como os aspectos visuais das figuras que ornamentam as ruínas do passado se assemelham às que são desenhadas na atualidade. São elementos que estão nos ritos e nos cultos, como assinala Umberto Eco:

Desde a mais remota Antiguidade, o culto do falo uniu as características da obscenidade, de uma certa feiura e de uma inevitável comicidade. Típica disso é uma divindade menor chamada Príapo (que aparece no mundo grego

e latino na época helenística) dotada de um órgão genital enorme. (ECO, 2015, p. 132)

O deus grego Príapo (Figura 14) não é único que apresenta órgão genital exagerado em sua representação. Na cultura britânica e irlandesa, existe uma divindade feminina chamada de *Sheela-na-Gig* (Figura 15), retratada visualmente como uma mulher que abre sua vagina gigantesca, um tipo de figura feita em baixos relevos que ornamentam os antigos templos destas regiões. As duas entidades têm conotações de proteção e fertilidade para suas culturas e ambas são referenciais claros para a categoria genital do objeto de estudo.



FIGURA 14- *Invocação a Príapo em Pompeia.* Autoria desconhecida, séc. I d.C. Fonte: <http://alinguagemdossonhos.blogspot.com/2010/08.html>. Acesso em: 20/10/2020.

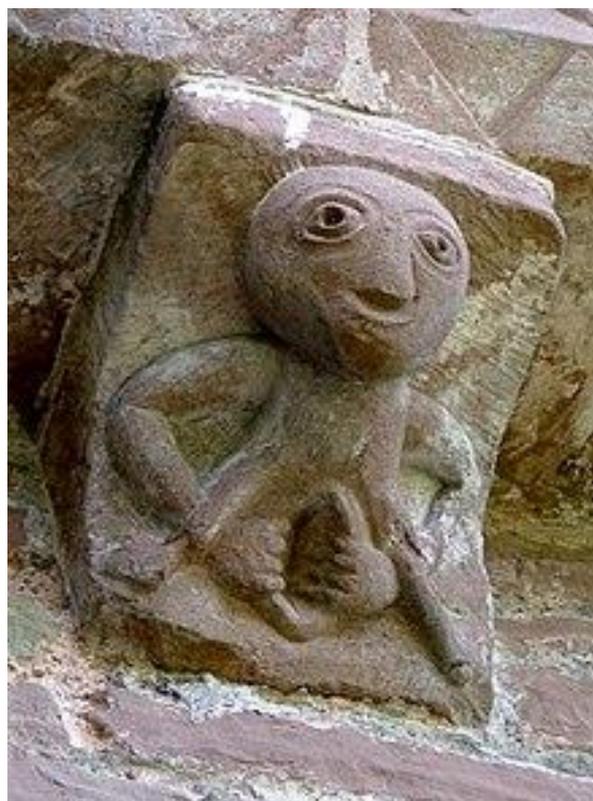


FIGURA 15- *Sheela-na-Gig.* Templo de Kilpeck, séc. XII, autoria desconhecida. Fonte: <http://www.sheelanagig.org/wordpress>. Acesso em: 20/10/2020.

A exposição explícita das funções genitais possibilita desdobramentos em elementos do cômico, do lascivo e do abjeto, acessados por meio de atos como a masturbação, ejaculação, parto, menstruação, o urinar e o defecar. São funções fisiológicas, de necessidade íntima a qualquer corpo comum, que proporcionam o

alívio e a manutenção ao organismo, mas que também podem ser apropriadas visualmente para conceber imagens incômodas.

O ato de expelir excrementos e fluidos é exemplo dessa abordagem, pois pode ser distorcido pelo olhar cômico ou sádico para causar ranço, agonia ou constrangimento nos observadores e nos observados. Gera afronta direta à moralidade social e cultural, que tem como padrão de convívio a repressão e o banimento de qualquer relação com os dejetos do corpo como forma expressiva. Umberto Eco observa esse incômodo:

De fato, o ser humano mostra-se incomodado (pelo menos na sociedade ocidental) diante de tudo aquilo que é excrementício ou que é ligado ao sexo. Eles nos causam repugnância e, portanto, julgamos os excrementos feios (os dos outros, animais inclusive, muito mais que os nossos). (ECO, 2015, p. 131)

Na ficção, o obsceno e o abjeto podem ser incorporados às obras para gerar esse mesmo incômodo ao público. A afronta aos costumes correntes na sociedade é uma atitude comum aos artistas. Com Rembrandt (1606 - 1669), o pintor e gravurista holandês, não foi nada diferente. Ele era um grande adepto do desenho de observação do cotidiano, prática fundamental no desenvolvimento do seu processo criativo. Com isso, o artista ampliou as nuances de suas abordagens poéticas sobre o mundo, intensificando as expressões e os costumes retratados nas figuras e nas cenas de suas obras.

Rembrandt era um homem que se prestava a perceber as banalidades dos costumes, sem prender-se unicamente ao convívio com os nobres e aos pudores estabelecidos. A busca intensa dele era pela expressão da veracidade do humano, por meio de figuras cruamente espontâneas e de ambientes verossímeis.

A conduta do artista o levou a presenciar cenas únicas, que resultaram em obras fundamentais para a história da arte e que reverberam ainda hoje. Trago dois exemplos desses registros, calcogravuras que representam uma mulher e um homem urinando (Figura 16). O uso deste tipo de técnica nesses trabalhos desvela o compromisso e o cuidado extremo do artista holandês no processo de produção, de modo a evidenciar as banalidades dos costumes camponeses do período.



FIGURA16- *Mulher e Homem Urinando.* Rembrandt, 1631.

Essas manifestações também são absorvidas pelo corpo grotesco, como influências valorosas para as representações imagéticas. Ao observar os personagens nas gravuras, é fácil notar como são homens e mulheres comuns, representantes da parcela social mais pobre. Além das vestimentas simples, eles agem, em cena, urinando em ambiente aberto, costume atrelado às pessoas das classes mais baixas. Assim, Umberto Eco explana sobre os pudores dessas pessoas menos favorecidas, afirmando que:

Além disso, o senso do pudor era certamente bem diferente daquele moderno, sobretudo entre os pobres, onde as famílias viviam promiscuamente, dormindo todos no mesmo aposento ou até no mesmo leito, e as necessidades corporais eram satisfeitas nos campos, sem grandes preocupações de privacidade. A obscenidade (e a magnificação do disforme e do grotesco) aparece nas sátiras contra o aldeão e nas festas carnavalescas em relação à vida dos humildes. (ECO, 2015, p. 137)

A fala do autor demonstra como as obras artísticas oferecem evidências imersivas, pois essa compreensão aprofundada das imagens agrega valores e possibilidades aos artistas contemporâneos, que podem utilizar em suas produções recursos conscientes para abordar os órgãos genitais de maneira inédita. Usufruindo, desta forma, da realidade e das referências visuais de modo colaborativo, para que os elementos exibicionistas e intimistas do corpo grotesco sejam apresentados na ficção.

1.6 - MEMBROS SUPERIORES E INFERIORES

Pontos mais extremos do corpo, os membros inferiores e superiores operam nas funções de sustentabilidade, equilíbrio e locomoção. Pernas e pés exercem a verticalidade bípede e o trânsito no ambiente. Os braços e as mãos atuam estabelecendo pontes de interação entre o corpo e o mundo.

O sentido tátil é inerente à pele, mas arrisco afirmar que as mãos são as principais ferramentas que cumprem as funções do contato e da gesticulação, gerando assim interações continuadas entre o organismo e o ambiente que o envolve. Essa característica também é existente no campo ficcional, no qual a categoria do corpo grotesco entra em contato, apropria e mescla-se a qualquer elemento do meio para manter-se em trânsito. Sergio Rizo Dutra explica assim esse aspecto:

O corpo grotesco representa a garantia de continuidade do mundo e de uma transformação vital e reprodutora da vida, pois nele a morte de um corpo engendra o princípio orgânico da vida de um outro, enquanto que no corpo canônico o estatuto vigente é o da separação e o da esterilidade. (DUTRA, 2004, p. 113)

Essa continuidade cíclica presente na fala do autor diz respeito também à ação exercida pelo contato e pela posse sobre os elementos do mundo. Por exemplo, o ato da mão que toma para si a carne de outro corpo e a leva até a boca para saciar a fome do organismo, que necessita daquele alimento, e da energia contida nele, para continuar em desenvolvimento.

Os membros apresentam diversas habilidades e uma delas é produzir extensões do próprio corpo, por meio de ferramentas ou armas. O uso de lanças, espadas, machados, serras elétricas ou quaisquer outros mecanismos tecnológicos são os recursos que potencializaram as funções e as habilidades motoras do ser humano. Por mais simples e intuitivo que pareça essa instrumentalização para o homem de hoje, foi justamente o que levou o ser humano a sobreviver em períodos árdios da história, enfrentando os perigos e os processos adaptativos que consolidaram a espécie.

Na cultura pop, é perceptível uma manifestação recorrente em que os objetos inorgânicos se integram e se adaptam aos membros dos personagens, compondo seres híbridos com, por exemplo, braços de lâminas ou pernas feitas de madeira ou

de aço. O uso dessa mescla de materiais artificiais à matéria orgânica é uma interação fundamental para as visualidades do corpo grotesco, mas também se faz presente na realidade, por meio das próteses que são utilizadas em portadores de limitações físicas ou na reestruturação de alguns ossos e articulações.

Uma referência significativa para minha poética artística é o filme de terror intitulado *Evil Dead* (1981), dirigido pelo norte-americano Sam Raimi. No Brasil, a produtora Renaissance Pictures escolheu o título *Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio*. No filme, o protagonista Ash Williams (Figura 17), vivido pelo ator Bruce Campbell, tem a mão direita possuída por uma entidade demoníaca, que toma o controle do membro. Num ato extremo, Ash decide amputar a própria mão, na intenção de exorcizar a parte corrompida do seu corpo. Gritos estrondosos e uma chuva de sangue ornamentam o ato de purificação, explicitando a violência da automutilação. O resultado é uma cena exagerada e tida como clássica no universo dos filmes de terror da década de 1980.



FIGURA 17- Ash, protagonista do filme *Evil Dead*. Dirigido por Sam Raimi, 1981. Fonte: https://66.media.tumblr.com/f97fd1d84/tumblr_inline_ovk41sfgu81_640.jpg. Acesso em 20/10/2020.

Feita a automutilação, o personagem procura adaptar um mecanismo de defesa para encarar os perigos à sua volta: uma serra elétrica é eleita como a prótese ideal. Com o advento, ele combate, abate e dilacera os seus íntimos amigos, que foram possuídos por emanções demoníacas do antigo oriente.

Ash não é o único personagem que sofre esse tipo de adaptação em seus membros. No filme *Planeta Terror* (2007), produção norte-americana dirigida por Robert Rodriguez, a dançarina e protagonista, chamada Cherry, tem a perna amputada de modo acidental. O companheiro dela adapta uma submetralhadora como prótese (Figura 18) para que ela possa sobreviver aos perigos de um apocalipse zumbi que assola a cidade, situação essa que se assemelha bastante ao personagem de Ash em *Evil Dead*.

Esses dois exemplos citados são manifestações da estética grotesca atuando na ficção por meio de obras cinematográficas contemporâneas. Elas apresentam desdobramentos evolutivos das características nascidas do grotesco ornamental do século XV. Demonstram, com isso, como determinados atributos visuais permearam diversas mídias que invocam a ficção e a narrativa, como a literatura, os quadrinhos e o próprio cinema.



FIGURA 18- Cherry, personagem de *Planeta Terror*. Dirigido por Robert Rodriguez, 2007.
Fonte: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2016/07/planeta-terror-2007>. Acesso em: 20/10/2020.

As gesticulações são recursos comunicativos do corpo, ações que são empregadas quase que majoritariamente pelos membros. No corpo grotesco, os gestos são usados para insinuar e criar situações antagônicas à moralidade do mundo real, com o intuito de extrapolar e afrontar os observadores de forma desconfortável. Presenciar a ação de alguém enfiando o dedo no nariz, se masturbando em público, defecando e urinando na rua ou apertando e expondo os seus orifícios não é algo agradável. Assim, fica clara a potência das expressões corpóreas em intensificar o repúdio e empregar significados deploráveis nas abordagens representadas por imagens.

A atuação dos membros tem o poder de catalisar as intenções de rebaixamento do corpo ou qualquer outro elemento do ambiente, ressignificando as funções dos objetos ou de seres que são apossados. Na história de Gargântua, de François Rabelais, o gigante protagonista explica a seu pai as experiências que teve para descobrir o melhor instrumento de limpeza do ânus – ou um “limpa-cu”, no palavreado debochado e provocador do escritor francês.

Limpei-me uma vez com uma meia máscara de veludo de uma moça, e achei bom, pois a maciez de uma seda me causou uma voluptuosidade bem grande no traseiro. Uma outra vez, com um véu, e foi a mesma coisa. Uma outra vez ainda, com uma faixa; outra com olheiras de cetim carmesim, mas ao arremate de um bolo de merda que lá se achava me arranhou o traseiro todo. Que o fogo de Santo Antônio queime as tripas do ourives que as fez e da donzela que as usou. Logo que o mal passou, eu me limpei com um gorro de pajem, bem emplumado à suíça. Depois, andando atrás de uma moita, encontrei uma marta e me limpei com ela, mas as suas unhas me feriram todo o períneo. (RABELAIS, 2009, p. 70)

Nessa passagem, o gigante toma posse de diversos elementos do ambiente à sua volta para reconfigurar as suas funções e os seus conceitos. Ele busca encontrar uma solução para suas questões escatológicas. Assim, o personagem cria uma relação natural com diversos elementos, como um animal ou um tecido nobre, que são testados na higienização de seu orifício anal.

Outro fator perceptível no trecho de Rabelais é o trânsito de Gargântua pelo mundo ficcional. O gigante se locomove até uma moita, um tipo de ação simplória que evidencia a atuação das pernas por meio de uma pequena narrativa e que leva o personagem de um lugar para o outro, possibilitando assim os seus feitos dentro do universo retratado pela literatura. O uso dessas funções mínimas faz com que o corpo grotesco possa absorver, transformar, integrar, negligenciar ou destruir qualquer

elemento presente na ficção, satisfazendo, assim, os ímpetus dos autores ao relatar ações em suas obras.

Os membros também estão relacionados com as medidas proporcionais que estipulam o equilíbrio e a composição de um corpo belo e canônico, no qual as relações harmônicas entre os membros e as outras partes corporais são pautadas juntamente no exercício de suas funções e de suas figurações. Ou seja, o corpo belo precisa se expressar de forma fluida e elegante, que evidenciem suas qualidades físicas e motoras. O teórico da arte André Félibien (1619-1695) diz que a perfeição do corpo é o “fruto da bela simetria dos membros e da harmonia dos movimentos” (Félibien *apud* LICHTENSTEIN, 2004, p.64).

Antagonista ao cânone, o corpo grotesco adota a deformidade e a assimetria como recursos expressivos, usando os defeitos dos membros superiores e inferiores para reconfigurar as estruturas físicas e gestuais dos sujeitos. Propõe, desse modo, uma locomoção de forma dissimulada. Essa concepção faz com que a má formação, a amputação, o alongamento ou qualquer outra manifestação gestual, física ou genética que altere as estruturas sejam aceitas e inclusas nas representações visuais que evocam o grotesco.

Retomando o arcabouço referencial do campo da medicina, há uma gama extensa de defeitos congênitos que afetam diretamente os membros. Alguns exemplos são bem populares, como a polidactilia, na qual o portador desenvolve mais dedos do que os padrões normais, ou a sindactilia, que funde um dedo no outro, limitando as funções manuais. Outro defeito é a má formação muscular e óssea, que afeta os membros longitudinal e transversalmente, gerando configurações visuais não padronizadas. O uso destas fontes por meio das imagens acrescenta novas configurações visuais nas elaborações dos artistas figurativos.

Conhecer essas nuances dos membros, portanto, amplia as possibilidades e os recursos na abordagem grotesca, fazendo com que sejam experimentadas novas resoluções na ficção que usufruam da extensão, da pose e do contato para atribuir intenções poéticas nas resoluções imagéticas.

1.7 - CORPO ENFERMO

A doença é um mal acometido por fatores externos ou internos do organismo, um estágio inerente à vida que é retratado na produção visual moderna e contemporânea da arte. Os sintomas que as enfermidades manifestam atuam modificando de forma drástica os aspectos físicos e mentais dos corpos reais, cujas agonias e as mazelas são representadas na ficção.

Por muito tempo, as doenças foram pautadas popularmente como maldições que castigavam os corpos rebeldes dos pecadores. Acreditava-se que os sintomas eram decorrentes de ações demoníacas que penalizavam os sujeitos, acometendo-os de modo agressivo para afetar os seus familiares. Esse tipo de argumentação visava condenar os erros dos antepassados daquele indivíduo, na busca por justificar as angústias que envolvem o árduo trabalho de cuidar de alguém doente.

O corpo enfermo real apresenta diversas alterações em suas características físicas, como inchaços, mudança de tonalidade da pele, aspectos de fraqueza física, olhos profundos e outros sinais que evidenciam o estado de saúde debilitada. Muitos desses aspectos são adotados como recursos visuais para transmitir o medo, a estranheza e a bizarrice no corpo ficcional, onde as representações visam transpassar sensações macabras e incômodas que possam convencer o observador de um estágio patológico do personagem.

O Gabinete do Doutor Caligari (1919), um clássico dos primórdios do cinema, é considerado a primeira obra a exibir essa caracterização mórbida na telona (Figura 19). Nele, os personagens expressam ares soturnos e aterradores, em cenas de impacto para os espectadores. Essa película cinematográfica é um registro primordial para o gênero de terror devido aos recursos inovadores para a época. A iluminação, o cenário, a maquiagem e os enquadramentos compõem na tela sensações claustrofóbicas, com aspectos de extrema estranheza.

No desenho, pintura, gravura e histórias em quadrinhos, é notável a presença do corpo enfermo. O espanhol Francisco Goya (1746 - 1828), artista da corte do rei, exercia, em seus momentos livres, um viés íntimo e sombrio de expressão, que explora a doença como recurso criativo. Uma produção libertária que exorcizava os males que assolavam a sua mente.



FIGURA 19- Cena do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Dirigido por Robert Wiene, 1920. Fonte: <http://cineplot.com.br/wp-content/uploads/2018/03/Caligari.jpg>. Acesso em: 20/10/2020.

Considero Goya como a figura mais relevante na exploração do corpo enfermo, em função de dois quesitos. O primeiro é que o próprio artista foi vítima da surdez, que o acometeu aos 46 anos, limitando, assim, a sua comunicação com o mundo. Isso fez com que o espanhol direcionasse o olhar para si mesmo, forçando-o a encarar frente a frente seus mais íntimos demônios. O processo criativo de Goya não se limitava unicamente a observar e reproduzir a realidade do mundo como ela era, mas sim em incrementar as referências absorvidas, usando os elementos do seu imaginário para conceber representações jamais vistas. O confinamento causado pela enfermidade transformou profundamente o modo de Goya pensar a imagem. Isso foi explicitado pelo teórico Tzvetan Todorov, que afirma:

A perda de contato com o mundo exterior e a impossibilidade de comunicar-se oralmente, que reforça sua solidão, aguçam seu sentido da visão e ao mesmo tempo incitam-no a focalizar-se, antes de tudo, em seu interior, a explorar a própria imaginação. (TODOROV, 2014, p. 34)

O segundo ponto é referente às experiências e às máculas que o artista viveu devido aos terrores daquele período, pois ele andava entre as pessoas comuns,

presenciando de perto as agonias sofridas pelo povo. Esse trânsito potencializou a sua produção e transformou seus hábitos, uma vez que Goya era um homem que se submetia a presenciar situações controversas. Está claro como isso reverbera nas temáticas de suas obras, nas quais encontramos representações de lunáticos em manicômios e cenas de violências de diversas naturezas, como fuzilamentos, torturas e estupro.

Todorov afirma que o pintor espanhol nunca se afastou totalmente dos gostos e dos hábitos plebeus. “Portanto, autoriza-se por sua doença a mostrá-los aqui, como se tivesse deixado de preocupar-se com a impressão que iria causar” (TODOROV, 2014, p.42). A enfermidade concedeu a Francisco de Goya uma liberdade sem igual no seu ofício de pintar, gravar e desenhar.

O movimento expressionista da arte evidencia as sensações e os sentimentos por meio de representações que expurgam as agonias físicas e mentais nas obras. Esse período da história foi bastante opaco e instável, pois diversas situações conturbadas aterrorizavam os seres humanos de todo o mundo, causando assim um desolamento que se reconfigurou em tema central para os artistas da época. O pintor Edvard Munch (1863-1944) foi um dos principais nomes no movimento, realizando obras que representaram poeticamente o corpo enfermo. Segundo o médico e pesquisador Armando José China Bezerra:

As doenças moldaram a maneira de Edvard Munch ver o mundo e, obviamente, influenciaram a evolução artística do pintor (...) Porém, de todas as doenças com as quais conviveu, nitidamente a que mais marcou Munch foi a tuberculose pulmonar que matou sua irmã Sophie, em 1877, quando tinha apenas 15 anos de idade e ele 14. O fato em si já é dramático para qualquer pessoa, mas no caso de Munch havia um precedente: sua mãe, Laura Catherine, fora vítima da mesma doença quando ele tinha cinco anos de idade, em 1868. (BEZERRA, 2006, p. 34)

As palavras do autor desvelam as amargas experiências do artista norueguês com as facetas das doenças, o que repercutiu em diversas de suas pinturas. Algumas delas são: *A Criança Doente* (1886), *O leito de Morte* (1895), *Morte no Quarto da Doente* (1895) e *A Mãe Morta e a Criança* (Figura 20).

A recorrência temática do artista expõe a sua busca pelo expurgo das lembranças, sensações e agonias absorvidas ao presenciar as etapas de definhamento de sua irmã. Isso fez com que a carga dramática se intensificasse de forma árdua, pois o sofrimento de viver de perto esse tipo situação faz com que sujeito

seja impregnado pela lamúria. Considero a manifestação visual dessa pintura como algo fundamental para a compreensão do corpo grotesco enfermo, pois a atmosfera mórbida concebida por Munch submerge o observador nos seus traumas mais profundos, fazendo com que a dor seja compartilhada ao expectador.



FIGURA 20- *A Mãe Morta e a Criança.* Edvard Munch, 1900.

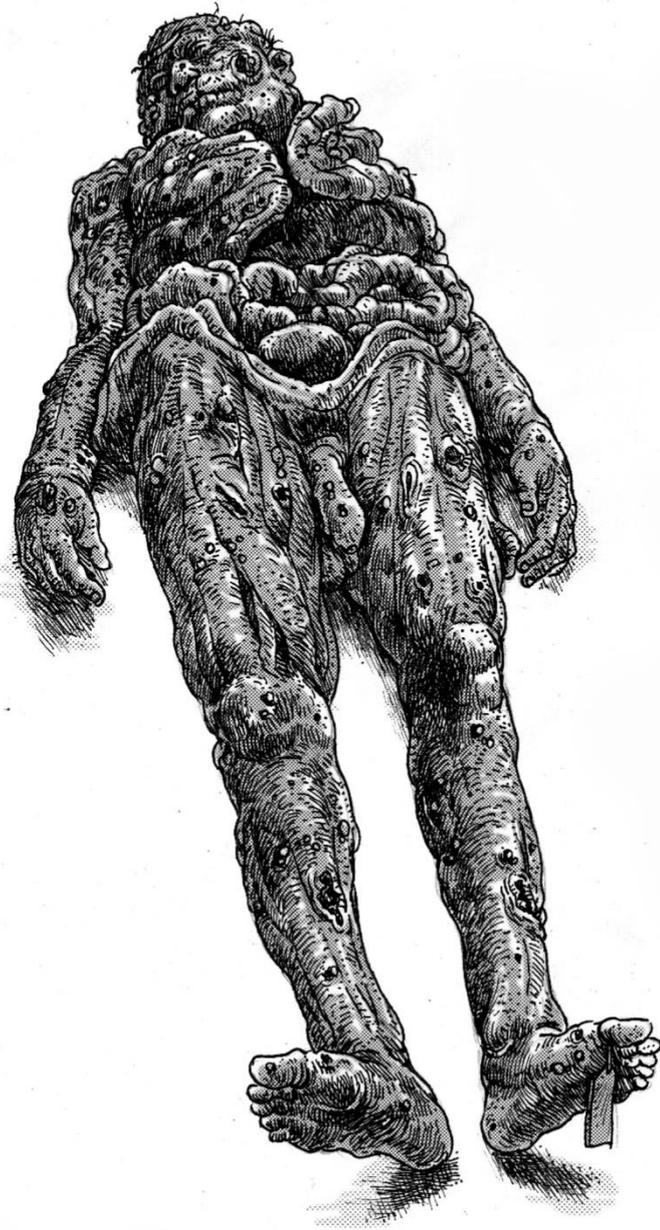
Pensar sobre a atuação do recurso dramático na cena apresentada é um passo grande para acessar as visualidades do grotesco doentio de modo conciso, pois os terrores da realidade são convertidos a partir da ótica do artista que reinterpreta suas sensações na ficção, explorando, assim, as dores do seu ser de forma espontânea na produção da obra. Destaco essa experiência como o sinal que revela o caminho da profundidade, no qual o substrato das vivências é transformado pelo filtro das intenções poéticas, de modo que a ideia se consolide.

Aqui encerro a primeira etapa desta dissertação, onde foram analisados os aspectos visuais e teóricos que fundamentam as estruturas anatômicas do corpo

grotesco no campo ficcional imagético. A partir disso, observamos como as partes distintas do corpo atuam nas representações e autorrepresentações, fomentando e potencializando os recursos para que a criatividade do artista figurativo possa explorar as camadas simbólicas e poéticas do objeto de estudo.

Me encontro, agora, nos momentos finais desse processo de necropsia que emergiu no corpo grotesco. Assim termina o ato em que minhas mãos, cobertas por luvas manchadas de sangue e fluidos, pressionam a agulha que guia o fio negro de linha encerada. Esta transpassa a rígida pele do cadáver, juntando as duas extremidades do tronco, através de pontos e nós que fecham a carcaça examinada neste presente estudo.

EMANAÇÃO



Este capítulo abordará como a presença do corpo grotesco, atuou de modo significativo no meu processo de formação como artista e pesquisador do desenho figurativo. Para isso, explicitarei os aspectos que evidenciam esse tipo de manifestação visual, pontuando as relações análogas com obras de artistas que são referenciais para o desenvolvimento prático e teórico da minha produção. Tenho como objetivo central desta investigação compreender as colaborações proporcionadas pelo objeto de estudo na consolidação do meu pensamento poético.

No âmbito das referências, selecionarei obras de artistas figurativos que correspondem aos meios técnicos da pintura, gravura, desenho e das histórias em quadrinhos. Esse recorte tem a função de evidenciar os meios que foram fundamentais para a formação do meu desenho, pois cada um desses apresenta particularidades sobre o processo de raciocinar, observar e produzir uma imagem figurativa.

Os diálogos propostos com as obras alheias visam desvelar as compreensões técnicas e poéticas nas abordagens imagéticas que compõem essa categoria de corpo ficcional, o corpo grotesco. Ao término, essas relações irão compor uma teia de conexões, um pequeno arcabouço de artistas que manifestam na produção deles os conceitos e as visualidades do objeto de estudo. O intuito dessa imersão analítica é pautar como o corpo grotesco se diluiu meio ao processo criativo que exerço, para assim evidenciar as particularidades e as recorrências visuais que se apresentam nas imagens que produzo.

No primeiro momento, esmiuçaremos as camadas estruturais que fundamentam a minha relação com o desenho figurativo, a fim de compreender quais as características que favoreceram e fundamentaram a presença desse tipo corpóreo.

2.1 - O ÍNTIMO TRAJETO DO DESENHO

O desenho é uma linguagem expressiva presente na minha vida desde a infância, um exercício contínuo que influenciou o modo como observo, interpreto e represento o mundo à minha volta. Perceber essa constante me leva a compreender como minhas capacitações mentais, motoras e sociais se fundamentaram.

Quando criança, o hábito de desenhar era uma válvula de escape da realidade. Um refúgio íntimo na ficção, ambiente que me possibilitava conceber e organizar mundos e seres. Com o passar dos anos, essa prática imersiva tomou viés anárquico, no qual o exercício permanente era, para mim, mais interessante do que o convívio com as pessoas à minha volta.

Esse tipo de comportamento desdobrou-se em uma afronta direta às regras que regiam a minha família e a escola onde estudava. Passar por esse tipo de situação consolidou a importância da ficção para minha atuação artística. Por meio dela, podia desenvolver novas questões e capacidades intelectuais que me levavam a compreender, a meu modo, as complexidades da vida.

Ter consciência do poder do desenho me fez valorizar o ato de rabiscar qualquer superfície que encontrasse pela frente, desde embalagens velhas a retalhos de papel comum, passando também por mesas e cadeiras escolares. Para mim, tudo era suporte. A liberdade oferecida à minha mente pelo processo do desenho ressignificou os pequenos espaços, transformando-os em ambientes propícios para a concepção de seres e criaturas ficcionais, forjados com traços de grafite ou de caneta esferográfica.

Os corpos que habitam essas imagens exibiam constituições físicas bizarras, disformes e monstruosas, quase sempre representadas em comportamentos torpes, abomináveis e de absoluta violência. Rememorar esses desenhos me fez pautar a presença recorrente de figuras como caveiras, corpos estripados, monstros canibais, assassinos lunáticos e outras representações que continuam, ainda hoje, fazendo parte do meu arcabouço imagético.

Com o passar dos anos, compreendi que o medo é um agente importante que move o meu processo criativo. É ele que catalisa e orquestra o labor que fomenta a criação de temáticas mórbidas e obscuras. O mecanismo de defesa mediado pela arte me faz lidar diretamente com os episódios traumáticos da realidade, a fim de expurgar pensamentos e sensações de forma construtiva. Compreendo, assim, o valor inestimável à prática do desenho, que passa a ocupar uma função terapêutica em minha vida. Com o tempo, fui intensificando minha relação com a arte, pois o que, antes, era um hábito de distração, tornou-se um vício, uma rotina na qual necessito de doses periódicas para manter minha sanidade neste mundo contemporâneo.

A mídia dos quadrinhos foi a coluna dorsal que estruturou o meu desenvolvimento técnico e poético no desenho figurativo, me levando a conhecer uma grande diversidade de recursos que atuam na composição de uma narrativa gráfica. Estar atento a isso, me fez perceber as principais características visuais que foram absorvidas dos quadrinhos pelo meu processo criativo, desvelando, assim, o uso recorrente de artifícios como as margens, as calhas, o layout e os esquemas compositivos. A partir daí, compreendi que não tenho nenhuma intenção em desvincular meu desenho dos aspectos visuais que emanam dos quadrinhos, mas pretendo diluí-los de modo mais contundente para, então, gerar uma simbiose expressiva inédita em minha produção.

O uso de materiais habituais também são aspectos importantes para compreensão desse trajeto artístico, marcado especialmente pelo caderno e pela lapiseira. O despojamento do material, comum e simplório, denuncia o meu foco no desenho enquanto processo, negligenciando, assim, as obras ao término de suas produções. Essa afinidade ao ato de fazer apresenta-se como uma barreira a ser rompida, algo que preciso me atentar para alcançar novas abordagens, soluções e experiências visuais.

Utilizar o caderno de formato A5 foi uma escolha natural, adotada devido à padronização dimensional oferecida pelas páginas, que se assemelham bastante às revistas em quadrinhos de pequeno formato. Tal limitação do suporte passou a ser um desafio que colaborou diretamente no desenvolvimento de novos métodos e soluções compositivas, validando o uso permanente deste suporte. Além disso, trata-se de um material ordinário, de fácil transporte e que favorece o fluxo contínuo de produção em qualquer ambiente.

Desse modo, o uso desse suporte reforçou ainda mais o vício da prática, agregando na construção de um pensamento poético e estético. Não por acaso, cheguei ao grotesco, cuja predileção de formatos pequenos é bastante presente. Wolfgang Kayser afirma: “É mais característico que os pintores do grotesco, tanto os mais antigos quanto os mais recentes, escolham com frequência formatos muito pequenos” (KAYSER, 2013, p. 154). A assertiva do autor alemão elucida ainda mais minha aproximação com a estética grotesca.

A lapiseira, ferramenta também indispensável, possibilita a execução de linhas rápidas, finas e fluidas. Essa linearidade é predominante nos desenhos que produzo,

em função da necessidade de solucionar as figuras de forma rápida e contundente, a fim de transmitir os sentimentos e as sensações que fomentaram a ideia inicial da imagem. Para Kayser, essa urgência tem razão de ser no grotesco: “Ao mesmo tempo, porém, o traço linear é mais expressivo do que o de pincel para aquilo que o plasmador do grotesco quer fixar” (KAYSER, 2013, p.154). Na lapiseira, está a eficácia da linearidade, que ajuda decisivamente na busca por expurgar e resolver ideias com precisão e velocidade.

São características necessárias para qualquer desenhista que busque captar emanções sensíveis nas rápidas transformações da realidade contemporânea. O poeta francês Charles Baudelaire afirmava que nossa vida cotidiana traz “na metamorfose incessante das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista idêntica velocidade de execução” (BAUDELAIRE, 1996, p.11).

Além dessa sagacidade de perceber e executar, a curiosidade também é essencial a qualquer desenhista, pois descobrir o mundo a partir do seu ponto de vista é exercício imprescindível para tomar consciência das limitações e das falhas que forjarão o seu estilo expressivo. Portanto, ser sensível é um requisito crucial para extrair das experiências cotidianas os substratos criativos que incentivarão a ebulição das ideias.

Reinterpretar o mundo a partir de uma nova ótica é algo possível somente no campo ficcional, no qual o artista estabelece suas próprias regras sobre os elementos que atuarão nas imagens. Executar esse modo de criação, partindo unicamente da memória e da imaginação, é algo que exige bastante da capacidade mental do artista. É preciso lidar com as limitações, dúvidas e defeitos que surgem no decorrer da concepção de algo totalmente do zero.

O uso recorrente dessa prática amplia a confiança e facilita a identificação das resoluções viciadas nos trabalhos desenvolvidos. Ponto este foi um dos gatilhos motivacionais para investigar mais fundo as manifestações corpóreas que povoam meus desenhos. O historiador da arte Kenneth Clark afirma: “Eis a característica do desenho: fazer realçar a vitalidade de uma forma através do nosso próprio reconhecimento da perfeição da forma” (CLARK, 1956, p.186). A afirmação do autor britânico ensina que, para potencializar a vitalidade dos corpos que represento, preciso, antes, compreender a fundo as formas que os compõem e os modos como as interpreto.

Portanto, para que isso seja alcançado, aprofundarei esse processo investigativo, adentrando em camadas poéticas que regem as visualidades, a fim de destrinchar e esmiuçar as representações e autorrepresentações do corpo grotesco em meus trabalhos antigos.

2.2 - MANIFESTAÇÕES DO CORPO GROTESCO

O registro mais antigo que tenho de algum desenho que fiz apresenta a representação de um arlequim de feições monstruosas (Figura 21). Expressando em sua face um sorriso sádico, ele segura na mão esquerda o globo terrestre como um troféu conquistado por suas insanidades sobre tudo e todos. Essa imagem foi feita com caneta esferográfica na parede do quarto de um amigo de infância. Revisitá-la depois de tantos anos é algo estranho, porém significativo, que me desvelou vestígios contundentes acerca das características do grotesco carnavalesco e popular em meu trabalho.



FIGURA 21- *Registro Arlequim*. Douglas Firmino da Silva, 2007. Arquivo pessoal.

Perceber isso me fez compreender que a concepção de representações ficcionais torna possível o acesso direto às manifestações do corpo grotesco estudadas em outros períodos históricos. Ou seja, no caso do arlequim que desenhei, acessei algumas características visuais do corpo grotesco carnavalesco estudado e teorizado por Mikhail Bakhtin. Esse tipo de corpo exhibe características popularescas, que são utilizadas nas representações visuais do medievo e da renascença. Porém, a ficção torna possível que esses aspectos sejam transportados, adaptados e incorporados em representações figurativas feitas na contemporaneidade.

As repaginações das visualidades ocorrem com bastante frequência na arte. Um exemplo dessa abordagem está na própria imagem do personagem arlequinesco que apresentei, pois os elementos foram apropriados e reconfigurados a partir do conceito do bobo da corte que existia no passado. O populacho ainda é algo totalmente presente no cotidiano atual. Exibe aspectos e condutas distintas atualmente, mas podem evocar características de períodos anteriores, em certa medida. O fato de ter crescido em uma realidade periférica me influenciou a absorver as referências cotidianas para expressar uma ótica particular no trabalho que desenvolvo.

Perceber e valorizar essas influências populares fez com que minha poética criasse uma identidade mais concisa e expressiva, que transmite nas imagens os fatos, as experiências e as urgências que fundamentaram as representações do corpo grotesco em meu processo criativo. Raquel Paiva e Muniz Sodré definem assim a importância do popular para o corpo grotesco bakhtiniano:

(...) só a ligação com a cultura popular é que dá margem ao correto entendimento do fenômeno, uma vez que concebe o corpo grotesco com um corpo social, cujo princípio está contido não no indivíduo biológico, não no ego burguês, mas no povo, um povo que está continuamente crescendo e se renovando. Daí a importância do carnaval na teoria bakhtiniana. (PAIVA; SODRÉ, 2002, p. 58)

Os aspectos teorizados pelo crítico russo são fundamentados na ficção literária de Gargântua e Pantagruel, escritas por Rabelais no século XVI. As narrativas do escritor francês usam do absurdo, da comédia e da sátira para expressar os costumes popularescos daquele tempo, o que se torna intragável e ultrapassado para os nuances existentes na realidade atual. No campo ficcional, porém, toda e qualquer manifestação é aceitável, pois lá as limitações temporais e sociais são inexistentes,

fato este que amplia as potências criadoras do artista. Que decide os temas e as intenções de suas abordagens, sendo elas construtivas ou não para contemporaneidade.

Pensar e produzir sem receio é algo que particularmente valorizo. E foi justamente essa liberdade sobre os assuntos conturbados que me proporcionou a criação de um personagem ficcional chamado *Cara de Cavalo* (Figura 22), que é uma representação humana mascarada com um crânio equino. Que executa comportamentos extremos de horror e violência sobre suas vítimas. Nessa investigação em particular, o poder da fantasia animalesca que mascara a fisionomia do personagem é o ponto de maior importância, pois esse simples objeto consegue transmitir uma gama de essências contidas no corpo grotesco carnavalesco.



FIGURA 22 –Detalhe de *Cara de Cavalo*. Douglas Firmino da Silva, 2018.

A motivação por trás do personagem é conceber narrativas ficcionais que expressem sentimentos contraditórios, como fábulas cotidianas que podem ser

representadas em desenhos ou em histórias em quadrinhos. Os elementos dessa ficção guardam o intuito de escarnecer o sentimentalismo humano pela via do extremo terror e violência sobre os personagens. As vítimas de *Cara de Cavalo* sofrem torturas horrorosas, pretexto este que tem a função de explorar os aspectos do corpo grotesco, tais como as feridas, desmembramentos, agressões, decapitações e outras mais.

A máscara usada pelo personagem é um recurso visual que favorece a transferência fisionômica, possibilitando a representação do mesmo personagem em qualquer outro tipo corpóreo, desde que a face esteja coberta pelo crânio equino. A consciência desse artifício visual amplia as potências criativas de um simples objeto simbólico, cujo poder é o de transformar, incrementar ou corromper os sentidos e as configurações de qualquer representação ficcional. A máscara tem um atributo metamórfico, percebido por Bakhtin como o motivo mais carregado de sentido e ambivalência dentro da estética grotesca.

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É a máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 2010, p. 35)

Portanto, ter entendimento sobre essa gama atributos faz com que o artista figurativo possa inovar sobre as intenções poéticas em suas abordagens visuais. A figura de *Cara de Cavalo* apresenta semelhanças significativas com um dos seres diabólicos que habitam a pintura intitulada *As Tentações de Santo Antônio*⁶ (Figura 23), feita pelo artista holandês Hieronymus Bosch (1450-1516).

A obra exhibe uma cena caótica, onde um eremita isolado em meio ao deserto é tentado por seres infernais. Dentre esses destaco um em específico, que exhibe na sua composição física a mescla de um corpo humanoide com uma cabeça equina (Figura 24). Essa similaridade me instigou a analisar os detalhes da pintura com apreço e minúcia.

⁶ Essa pintura é uma versão das *Tentações de Santo Antônio*, que faz parte do acervo permanente do Museu de Arte de São Paulo (Masp). O tríptico com a versão final da obra está no Museu de Arte Antiga de Lisboa, Portugal.



FIGURA 23- *As tentações de Santo Antônio* - Hieronymus Bosch, 1500.



FIGURA 24- Detalhe de *Astentações de Santo Antão*. Hieronymus Bosch, 1500.

Ao primeiro contato com a obra, percebi que as criaturas diabólicas são os componentes que mais chamam atenção na composição, devido à sua peculiaridade intrigante e às tonalidades mais vivas usadas pelo artista. Os diabos de Bosch emanam, em todos os quesitos, aspectos carnavalescos, que dialogam diretamente com o corpo grotesco bakhtiniano.

Dentre essas nuances, duas são mais evidentes. A primeira é o hibridismo, que promove a união de elementos distintos para compor resoluções inéditas. Um exemplo disso é a figura de um peixe que tem corpo de barco. A segunda é o hiperbolismo, que corrompe as proporções por meio do exagero das formas ou dos seres em si. Um exemplo são os camundongos gigantes montados pelos diabos na cena. Tais apontamentos se tornam ainda mais claros por meio das palavras do autor Umberto Eco, que evidencia os aspectos carnavalescos na obra.

As criaturas que assediam o eremita no tríptico das *Tentações de Santo Antônio* não são os demônios da tradição, maus demais para serem levados a sério. Quase divertidos, como personagens carnavalescos, eles são bem mais insinuantes. (ECO, 2015, p. 102)

Bosch usufrui do campo ficcional com maestria, compondo narrativas simultâneas que expressam a angústia e agonia do pobre viajante oprimido pelos seres danados. Entre eles, a criatura com cabeça equina é colocada tocando uma lira, instrumento de cordas que insinua a produção de ruídos e melodias infernais para agredir os tímpanos de Santo Antão. A leitura pessoal da cena é motivada pelo viés da tortura, de corpos ficcionais satirizados, escarnecidos, violados e corrompidos nos significados ou características visuais e narrativas do personagem. Esse recurso também atua nas produções que envolvem o *Cara de Cavallo*.

Essa reconfiguração corpórea, que usufrui das interações dos elementos ou dos personagens em cena, favorece o processo metamórfico de transformar as figuras e conceitos da vítima, atribuindo a ela componentes do corpo grotesco. Para que isso ocorra, é preciso que áreas como os olhos, coração, cérebro, orelha, boca, genitália e outras mais sejam alteradas por imposições prazerosas, cômicas ou agressivas, sejam essas causadas pelos agentes do campo ficcional ou diretamente pelo o próprio autor da obra.

Nesse íterim, Bakhtin exemplifica: “O espancado (ou morto) é ornamentado; a flagelação é alegre; ela começa e termina em meio a risadas” (BAKHTIN, 2010, p. 176). A fala do autor demonstra as etapas de um processo de tortura, qual modifica as características de determinado personagem, reconfigurando, assim, suas visualidades por meio de uma narrativa que pode ser retratada em uma única imagem ou em conjunto.

As emanções de violência, tortura e flagelo contidas nos meus trabalhos são totalmente dramáticas, e ter consciência desse aspecto me possibilita questionar acerca de sua predominância. Ao relembrar a infância, percebo que a inquisição social executou julgamento ácido e voraz sobre meus desenhos. Retraído, escondia as dúvidas que tinha sobre a vida e a arte. O fato de estar sozinho me impulsionou na busca por respostas, proporcionando experiências que expandiram minha bagagem criativa e calejaram os meus hábitos. O contexto social onde me desenvolvi foi um colaborador decisivo para a consolidação desse olhar dramático e conturbado, pois a árdua realidade que presenciei na periferia me fez construir essa ótica particular. Nela, o terror, o caos e a agressividade têm presença constante.

Repensar esse drama me leva a notar a presença de um colaborador indireto que adentrou a minha construção poética de modo osmótico, que é a religião. Ela é

um agente que permeia o meu ambiente familiar há muito tempo e, uma vez que não sou adepto a nenhum tipo de crença, dogma ou doutrina, conviver com essas estruturas de pensamento foi, e ainda é, bastante complexo para mim. Lidar com essa aversão aos assuntos religiosos me levou a releituras dos textos bíblicos a partir da minha ótica, evidenciando as propriedades estranhas e grotescas de forma intencional.

O aprofundamento nesse tema me proporcionou uma bagagem relevante sobre as características corporais que são atingidas pela doutrina, segundo a qual o corpo físico é visto como elemento de corrupção da humanidade. Sob essa perspectiva, o sacrifício e a destruição da carne é promovido para que o espírito triunfe e renasça por meio da fé. A carga dramática nessa concepção de mundo é intensa. Na busca pela salvação, o martírio expurga os pecados.

Quanto a isso, as palavras do apóstolo Pedro são centrais. Ele diz: “Pois também Cristo morreu uma vez pelos nossos pecados - o Justo pelos injustos - para nos conduzir a Deus. Padeceu a morte em sua carne, mas foi vivificado quanto ao espírito” (BÍBLIA, Pedro, 3, 18). A passagem bíblica denota o drama contido na narrativa sacrificial, na qual a violência cumpre função de purificar e remir os pecados, ponto que me oferece recursos imensuráveis para conceber manifestações visuais do corpo grotesco.

Jesus Cristo é um personagem que permeou minha infância e adolescência, causando um incômodo profundo e constante devido à sua narrativa, que prega o auto-sacrifício em nome da salvação da humanidade. A aversão ao assunto me concebeu questões ácidas para explorar o escárnio e a degradação do corpo de Cristo no âmbito ficcional, por meio de trabalhos que reinterpretam as visualidades do sacro corpo do filho de Deus. Que é o caso do tríptico *A Alegoria da Carcaça de Cristo* (2016).

Essa série de desenhos apresenta a figura de Jesus com aspectos masculinos quase que predominantes, exceto pelo órgão genital, feminino. Um símbolo que exalta o poder de parir a vida sobre a terra. A composição do tríptico (Figura 25) mostra três episódios distintos do Salvador, o que incentiva o observador a engendrar uma narrativa lógica dos fatos.



FIGURA 25- Tríptico *A Alegoria da Carcaça de Cristo*. Douglas Firmino da Silva, 2016.

O primeiro momento é a pregação do reino dos céus, em doutrinação das crianças para seguirem os seus ensinamentos. O segundo apresenta Jesus escrevendo com o dedo na terra, perante os civis moralistas que desejavam apedrejar uma mulher pecadora. O último momento é a aparição do Cristo ressuscitado, cujo corpo está lá para que suas seguidoras vangloriem a sagrada genitália que dá a vida eterna.

O pensamento poético que fundamenta a obra propõe o rebaixamento do corpo icônico por meio da apropriação dos textos bíblicos, ressignificados para conceber novos desdobramentos. Os resultados alcançados com os desenhos valorizam de forma explícita os atributos do corpo grotesco por meio das chagas, das sátiras, do escárnio e dos exageros expressados. Cumprem, assim, a função de imprimir um sentido obscuro e dramático aos episódios retratados.

Esse tipo de adaptação autoral sobre os textos e costumes cristãos não é algo inédito. Existe desde a Idade Média, período no qual a literatura cômica parodiava os ritos doutrinários através de uma visão popular e grotesca. Segundo Bakhtin (BAKHTIN, 2010, p. 12), há grande quantidade de manuscritos nos quais a doutrina oficial e seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. Isso demonstra quão comum eram essas reinterpretações, porém a minha intenção é alcançar esse rebaixamento unicamente por meio do drama.

O tríptico apresentado propõe diálogo com o *Retábulo de Issenheim*, pintado entre 1512 e 1516 por Matthias Grunewald (Figura 26) para Igreja de Issenheim, na França. A obra do artista alemão representa a crucificação e o sepultamento de Cristo a partir de um ponto de vista bastante agressivo, no qual o corpo sagrado já foi rebaixado e encontra-se prestes a ser acometido pela morte carnal.

A cena é novamente regida pelo sacrifício que fundamenta a mitologia cristã. Cumpre, assim, a base estrutural do enredo, que expressa o resultado da violência exercida. Consciente disso, Grunewald destaca o sofrimento e a agonia na figura de um Jesus contorcido, com uma pele mórbida e ainda jorrando sangue por suas doloridas chagas, o que resulta em uma das representações mais brutais e dramáticas da arte sacra, como afirma Kenneth Clark.

(...) é sem dúvida no Norte que o corpo é sujeito às mais dolorosas indignidades. A intensidade trágica da *Cruz de Gero* continua em gravuras de madeira e em pinturas como as do *Altar de Bárbara* em Breslau, até culmina na horrível obra-prima, o altar de Grunewald, em Isenheim, em que as cicatrizes e as manchas de sangue, que se tornaram familiares nas gravuras populares de madeira, e a bíblia *pauperum* estão extraordinariamente engrandecidas. Essa é a mais corporal de todas as crucificações, cujas linhas contribuem para a imagem de um organismo vivo atormentado. Nunca, antes ou depois, os sofrimentos de Cristo se tornaram tão reais para nós. (CLARK, 1956, p. 198)

As representações dramáticas de corpos torpes aparecem com recorrência nas obras dos artistas do norte da Europa. Essa característica é de extrema importância na concepção narrativa e imagética do meu desenho, de modo que as metamorfoses dos corpos grotescos sejam mais enaltecidas.

A relação estabelecida entre o tríptico que produzi e o *Retábulo de Issenheim* se dá a partir de três pontos. O primeiro é o da ressignificação do corpo de Cristo em estética incomum. O segundo é a modificação da narrativa, que promove o rebaixamento de um corpo icônico. O terceiro é o uso dos recursos dramáticos para propor uma atmosfera visual densa e mórbida, que inclua essa forma corporal.

Esse modo de abordagem promove uma aversão a alguns observadores, na maioria das vezes incomodados e afrontados pela proposta desenvolvida. Lidar com a religião é um terreno delicado, passível de julgamentos exacerbados do público. Isso se intensifica devido às conotações expressivas que emanam do grotesco, cujo teor estético chega a ser compreendido como injúria, desmoralização e até mesmo crime

contra os valores estabelecidos pelo cunho social. Potencializado, o juízo acirrado sobre as obras na procura de colocar o autor na posição de um potencial agressor.

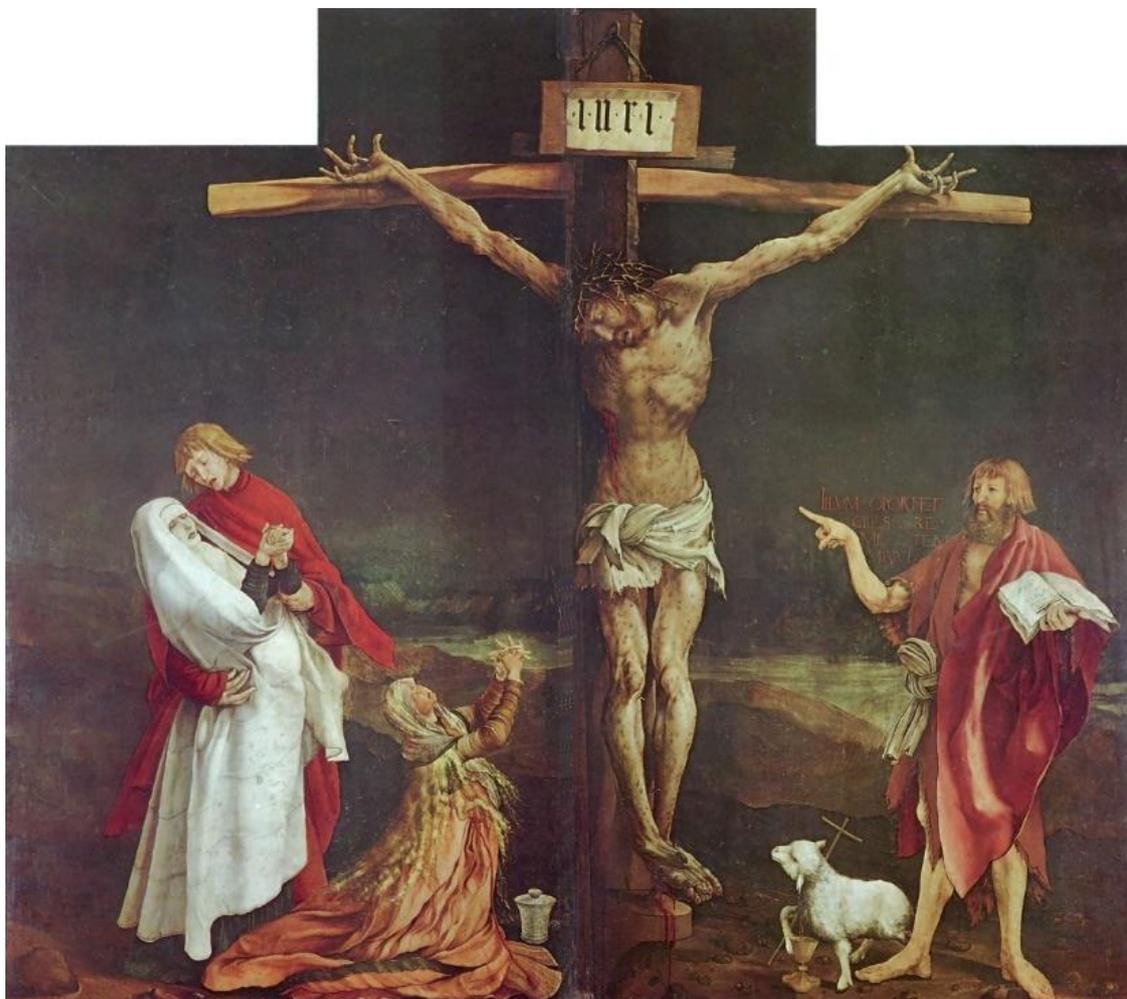


FIGURA 26- A Crucificação, tábuia central do Retábulo de Issenheim. Matthias Grunewald, 1516.

A partir da recorrência desse julgamento, decidi, então, assumir o cargo de agressor no campo ficcional, impondo aspectos de violência sobre as figuras humanas que desenvolvo nas imagens. Nelas, posso denotar e escolher as agressões que serão manifestadas sobre as criações. Essa conduta me levou a racionalizar sobre as proporções e sobre os conflitos que possam ser gerados por imagens ou narrativas ficcionais que abordam temáticas delicadas como a violação sexual, a tortura, a humilhação, o escárnio, a degradação e outras mais.

Partindo dessa premissa, passei a introduzir minha própria figura no papel da vítima nas obras. Submetendo o meu próprio corpo a sofrer as ações corruptivas que o degradam física, moral e simbolicamente. Essa opção acrescenta um cunho mais

íntimo nas abordagens e viabiliza a ressignificação de traumas, agonias e experiências pelo intermédio da arte.

O primeiro trabalho que produzi com essa abordagem foi o tríptico chamado *Autorretratos da Desgraça* (Figura 27), obra na qual me desenho em três estágios metamórficos. Ao longo deles, o corpo se decompõe gradativamente. A transformação é representada por meio de uma alusão temporal que permeia todo conjunto, evidenciando a ação de destruição dos tecidos, corroídos até alcançar uma fase física irreconhecível e amorfa da figura.

Esses autorretratos usufruem da ferramenta narrativa para conceber um dinamismo relacional entre os estágios registrados, que propõem uma leitura progressiva do conjunto. A narrativa também atua na condução prática da produção das imagens, pois cada desenho finalizado se estabelece como um guia referencial para a criação do próximo, de modo que os elementos visuais respeitem uma lógica coerente entre os estágios apresentados.



FIGURA 27- Tríptico *Autorretratos da Desgraça*. Douglas Firmino da Silva, 2016.

Esse tipo de abordagem corpórea somente pode existir por meio da ficção, um ambiente afastado, propício e estável para que o autor se expresse livremente ao transmitir suas questões íntimas no desenho. Anne Cauquelin demonstra o quão importante é essa distância, que “anuncia a possibilidade das coisas serem diferentes

do que elas são. Em outras palavras, é um universo do possível instaurado pela ficção (nós diríamos o mundo do imaginário)” (CAUQUELIN, 2005, p.63). A afirmação da autora mostra a eficiência dos usos ficcionais, que abrem espaço para novas interpretações a partir da realidade. Para mim, trata-se de recurso imprescindível, pois, a partir dele, me mantenho mais atento e consciente sobre as engrenagens que regem o mundo onde estou inserido.

A autorrepresentação também oferece um caminho livre para a concepção do corpo grotesco. A partir dessa percepção, passei a enxergar certa recorrência desse tipo de manifestação nos trabalhos de artistas consagrados pela história da arte. Um exemplo são os trabalhos do pintor figurativo irlandês, Francis Bacon, que aportou em Londres, Inglaterra, em 1943 e ali desenvolveu sua arte.

A obra de Bacon exibe uma plasticidade sombria, com sentimentos frios, transpassados pela atmosfera fosca de uma Inglaterra pós-Segunda Guerra Mundial. Ambiente onde os ecos traumáticos dos bombardeios do exército nazista continuavam a rondar o céu da capital britânica, causando sensação geral de instabilidade e propagando sentimentos temerosos por todo o país durante os anos seguintes.

Esta carga traumática social, portanto, reverbera nas imagens figurativas do pintor irlandês, célebre pela criação de corpos violentos e violentados que predominam a sua produção. A agressividade de Bacon também aparece em autorrepresentações. Um exemplo é o tríptico *Estudos para Autorretrato* (Figura 28), obra que apresenta o artista por meio de uma massa de matéria amorfa, que tenta emular a sua fisionomia através de configurações diversas. Cada imagem que compõe esse tríptico denota uma resolução diferente da figura grotesca do pintor.

Bacon parece não reconhecer o seu próprio reflexo, o que faz com que represente sua imagem em transformação contínua. Seu corpo remodela-se em novas configurações a partir do primeiro estágio representado. Isso constitui uma narrativa que explora a metamorfose da matéria como ponto conectivo entre as figuras do conjunto, apresentando características correspondentes ao corpo grotesco, que expressa deformidade, incompletude e monstruosidade. Os mesmos aspectos estão presentes no tríptico que produzi e apresentei anteriormente.



FIGURA 28- Tríptico *Estudos para autorretrato*. Francis Bacon, 1979.

Outro modo de usar a autorrepresentação grotesca é a partir da deturpação dos conceitos que envolvem a figura em si, ou a de um personagem determinado que está lhe representando naquele contexto narrativo. Ou seja, o artista desenha sua própria figura no papel de personagens esdrúxulos e desprivilegiados, como vilões, criminosos, criaturas monstruosas, pessoas enfermas e outros tipos passíveis de serem retratados em cenas conturbadas ou em situações vexatórias. Um dos pintores mais famosos do barroco italiano, Caravaggio, expressa a sua agonia através desse tipo de flagelo sobre sua figura. Isso leva o estudioso britânico Simon Schama a compará-lo com um ator teatral:

Esse é um artista que gosta de nos lembrar de sua presença. Para isso, no entanto, ao contrário de Rembrandt, nunca recorre a autorretratos formais; mostra-se caracterizado, como um ator, desempenhando um papel. (SCHAMA, 2010, p. 23)

O mestre italiano não era uma pessoa de fácil convívio e de costumes límpidos. Ao contrário, era um homem conturbado, bastante problemático e que, entre outras passagens controversas de sua biografia, consta o cometimento de um assassinato. Essa conduta comportamental fez Caravaggio sofrer consequências aterradoras, cujas mazelas ficaram marcadas nas camadas mais profundas de seu ser e influenciaram diretamente em sua produção, inclusive naquelas em que ele figura em cena. Assim, Schama discorre sobre as atitudes do pintor:

Mas, de resto, toda a carreira de Caravaggio, toda a sua vida foi contraditória. Ele era violento, porém capaz de fervor e sublimidade. Seus piores atos, o sangue que derramara, desafiavam a fé, mas seus melhores quadros sempre

foram concebidos para despertá-la. Portanto, agora, prestes a ressuscitar da sangrenta confusão na Osteria Cerriglio, como decerto esperava, ele mais uma vez muda tudo num esforço para ser compreendido — não só pelos cardeais e pelo papa, mas por nós e talvez por si mesmo. (SCHAMA, 2010, p. 77)

A personalidade paradoxal do artista foi o que estimulou a sua autorrepresentação no papel do gigante filisteu, que foi derrotado e decapitado pelo jovem israelita, Davi. Se colocar na figura de Golias (Figura 29), um personagem detestado, antagônico aos preceitos da doutrina cristã, demonstra os danos causados na autoestima de Caravaggio. Nessa obra, ele faz questão de evidenciar a própria cabeça recém-decapitada, ainda jorrando sangue e com um olhar de lamúria para expor os seus pecados ao mundo. Segundo Simon Schama:

A inclusão do pintor nos próprios quadros nada tinha de extraordinário. Michelangelo se retratou, barbudo e intenso, como o flagelado São Bartolomeu, na capela Sistina; e Giorgione, cuja obra Caravaggio deve ter visto em Veneza, representou-se como Davi com a cabeça de Golias. Uma coisa, porém, era se colocar no papel do belo herói, do precursor do Salvador; e outra, muito diferente, era aparecer como o colosso da depravação e do pecado. Afinal, foi exatamente nesse momento da história que os pintores se esforçaram para se mostrar como mestres de sabedoria, social e moralmente enobrecidos por sua vocação, e não como humildes artesãos — e muito menos como ogros decaídos. Mas Caravaggio se especializou no inesperado. Assim, inicia sua série de autoimagens como um Baco debochado e encerra-a como um Golias morto. Entre o começo e o fim, sempre que aparece é como pecador. Por que decidiu fazer isso? (SCHAMA, 2010, p. 24)

A purga das agonias do artista é importante para retratar-se enquanto corpo grotesco, pois a degradação e o escárnio de sua própria imagem usufrui das intensidades sentimentais e dos ranços traumáticos para expelir uma carga dramática nas obras. Esse modelo de abordagem visual propõe um ciclo de destruição e de renascimento sobre as figuras autorrepresentadas na ficção, uma transitoriedade contínua que é absorvida no conceito bakhtiniano de realismo grotesco.

A imersão que possibilita o ato catártico de se expor com conotações grotescas somente é possível devido a um prévio aprendizado sobre as potências imagéticas, no qual a maturação dos questionamentos práticos e poéticos estrutura-se para acessar resoluções imaginativas mais autorais. Isso evidencia que o artista precisa adentrar, analisar e valorizar as suas experiências para expandir a compreensão sobre as nuances que envolvem seu trabalho.



FIGURA 29- *David com a cabeça de Golias.* Caravaggio, 1610.

Assim como os artistas do passado, os atuais também necessitam encontrar caminhos que proporcionem aprendizados particulares e preencham as lacunas em suas obras. Para que isso ocorra, cabe ao criador interessar-se por outras áreas de conhecimento, como a engenharia, medicina, física, literatura e filosofia, para assim alimentar o desenho com novos aspectos e abordagens. Essa postura propõe um aprendizado transversal ao artista, uma fagulha que deve ser constantemente reacesa para que ele obtenha, na prática, profundidade sobre os temas abordados.

Para aprofundar o conhecimento sobre o meu desenho, também tive que estudar matérias correlacionadas a outras esferas acadêmicas, fortalecendo as propriedades que regem minha expressão visual. Esse processo foi viabilizado pelo sistema universitário, no qual transitei pelos campos da medicina, veterinária, biologia, arquitetura e biblioteconomia. Os aprendizados extraídos dessas áreas incrementaram a minha relação com a arte, repercutindo também no resultado da minha produção visual.

Aulas de dissecação anatômica e estudos com modelo vivo viabilizaram experiências transformadoras na percepção e representação do corpo no desenho. Um momento alto desse processo foi ter a permissão para participar de uma necropsia real no Serviço de Verificação de Óbito (S.V.O.) da cidade de Caldas Novas, em

Goiás. Durante a ocasião, pude observar todas as etapas do processo, desde a busca do cadáver na residência até o despacho do corpo para o preparo funerário. Essa experiência transformou profundamente minha relação com a morte na realidade, o que requintou as abordagens visuais mórbidas nas temáticas que desenvolvo.

A oportunidade de desenhar diante de um procedimento de dissecação de um corpo fresco (Figura 30) desvelou uma gama de elementos sensoriais que intensificam o terror contido no pós-morte, como o odor, as texturas, e as nuances tonais dos tecidos. Tudo isso mistura-se na concepção de uma atmosfera pesada e incômoda, propriedades estas que colaboram também para ampliar a densidade dos detalhes que compõem uma imagem ou uma narrativa.



FIGURA 30- Estudo de anatomia, sem título. Douglas Firmino da Silva, 2017.

Percorrer esse trajeto é uma escolha íntima, que demonstra meu comprometimento com o desenvolvimento da produção prática. Tenho como objetivo desenvolver e consolidar um pensamento poético próprio e uma bagagem técnica convincente, que possa expressar meus anseios visuais de uma forma verídica e contundente. Obter essa lucidez e solidez somente foi possível devido aos ensinamentos propostos nas aulas do artista e professor Sergio Rizo Dutra, da

Universidade de Brasília, que explicitou a importância da compreensão transversal entre os campos de conhecimento por meio das nuances exploradas em suas obras como desenhista e pintor figurativo.

O trabalho visual de Rizo expõe grande devoção às figuras humanas, dando ênfase aos valores estruturais do corpo. A transversalidade que estrutura a produção do artista brasiliense permeia áreas como a arquitetura, anatomia, estética, teologia, literatura e demais conhecimentos que possam enriquecer as abordagens temáticas. As formas corpóreas representadas em suas obras exibem contorções harmônicas circenses e escorços rítmicos da dança, concebidos por meio de estruturas anatômicas complexas, atentas aos detalhes, de modo que a beleza canônica seja evocada por traços e nuances tonais que encantam.

No desenho, o artista usufrui do exercício prático com modelo vivo para ampliar as noções e as possibilidades visuais. Porém, grande parte dos processos criativos executados por ele provém unicamente de sua imaginação requintada, competência que somente pode ser alcançada com árduo trabalho, por meio da elaboração de croquis de estudo para racionalizar e fundamentar suas ideias.

O artista concebeu a sua própria interpretação visual das cidades que compõem o reino celestial, um projeto que exige intensa bagagem de conhecimento, pois estruturar e orquestrar os substratos criativos que estabelecem a fantasia de forma plausível é bastante complexo e trabalhoso. Rizo usa tanto estruturas arquitetônicas quanto formas corporais na composição das suas ficções celestiais, mas sua produção visual não se limita unicamente às representações do corpo canônico. Ele também passeia pelas características do corpo grotesco com grande competência.

Isso me levou a selecionar os seus estudos sobre anjos caídos, com os quais pretendo compreender como as nuances do corpo grotesco se apresentam nas reinterpretções visuais dos seres corrompidos por Lúcifer. Os desenhos são intitulados de *Formação Biológica, Anjos Caídos I e II* (Figuras 31 e 32). Já no primeiro contato com as imagens, são notáveis os meticulosos aspectos tratados no objeto de estudo, pois as figuras exibem expressões torpes e contorcidas. São organismos vivos que se fundem com estruturas inorgânicas, o que resulta em metamorfoses biomecânicas jamais vistas.

A junção desses elementos evidencia que esses corpos não são fechados, completos e canônicos. Eles necessitam da metamorfose e da narrativa ficcional para cumprir suas funções representativas.



FIGURA 31- *Formação Biológica, Anjos Caídos I.* Sergio Rizo, 2006.

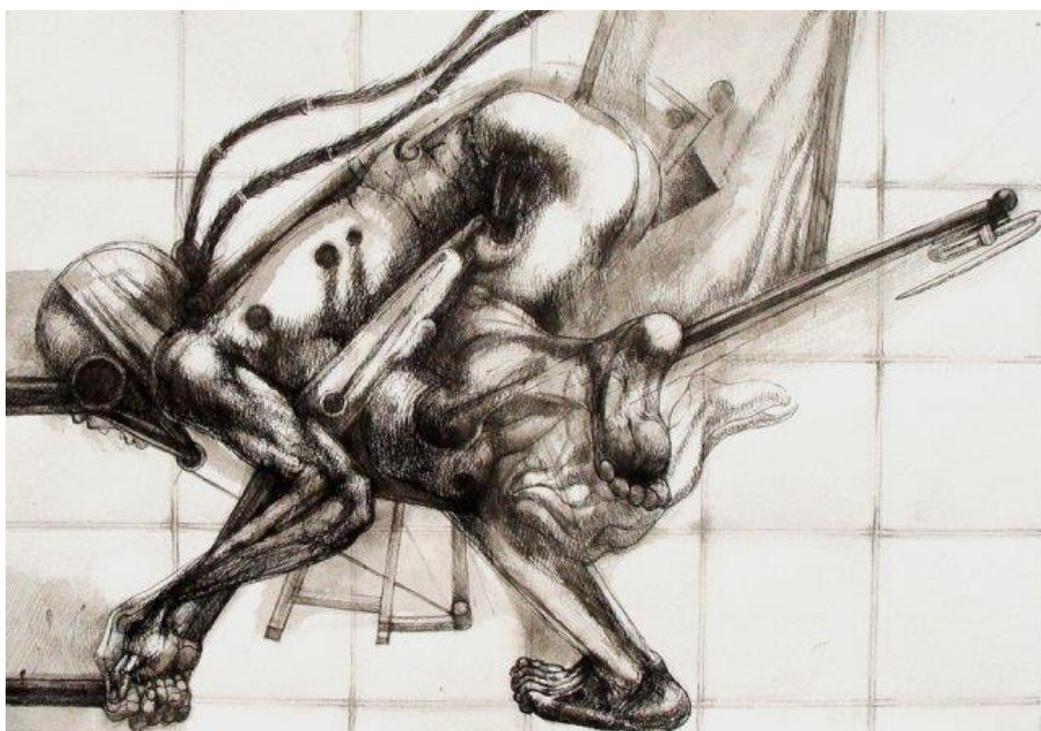


FIGURA 32- *Formação Biológica, Anjos Caídos II.* Sergio Rizo, 2006.

As estruturas expressas nas imagens demonstram o trajeto adaptativo dos seres, que antes eram celestiais e perfeitos, mas agora foram corrompidos e expulsos daquele reino, tornando-se corpos incompletos e terrenos. Essas urgências reconfiguram as criaturas, fazendo com que elas rompessem as limitações do organismo para dar continuidade à existência. O próprio Sergio Rizo ressalta os aspectos do corpo grotesco, dizendo que:

(...) a mistura dos corpos (a inserção de um corpo no outro), garantindo sua continuidade e a manutenção da vida. O impulso sexual e a desordem do mundo são características da pândega demoníaca, que termina por identificar-se com os processos de reprodução, transformação, inserção, partilhamento e manutenção dos corpos e organismos. A tendência demoníaca grotesca e carnavalesca é a da balbúrdia transformadora que despreza o nível individual, pois é um processo eminentemente coletivo. (DUTRA, 2004, p. 114)

Essa compreensão do artista garante às suas criaturas rebaixadas a ausência de simetria e a falta de graça celeste, por meio de uma movimentação torpe e desequilibrada que contorce os seres envergonhados. Condenados a romper as limitações do organismo para absorver os substratos do mundo pecaminoso que os abriga. Características que se distanciam dos preceitos de harmonia, simetria e fluidez do corpo canônico. Para André Félibien, o conceito de beleza advém da proporção e simetria, “ao passo que a graça é engendrada na uniformidade dos movimentos internos provocados afecções e sentimentos da alma” (FÉLIBIEN *apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 63). A fala do autor mostra que os seres rebeldes de Rizo são adeptos à corrupção de sentimentos da alma, por meio de seus corpos agônicos.

Os aspectos técnicos dos desenhos evidenciam a grande capacidade do artista, que manuseia os traços de nanquim sobre o papel, por meio de uma composição funcional entre os espaços vazios e preenchidos, onde o contraste do branco do ambiente faz com que os diversos valores de cinza e de preto se apresentem para conduzir o olhar do observador sobre dinamismo das figuras. Fator este que é bastante importante para a concepção de um desenho narrativo, que usa dos vestígios de movimento como forma expressiva para a cena.

Outro ponto que favorece a narrativa dessas obras são as noções apontadas pelos títulos, que sugerem aos observadores uma gama de informação correlacionada às imagens retratadas, o que potencializa a leitura do trabalho de forma significativa. Observar esses desenhos sem ter esse tipo de base limitaria a temática abordada e,

talvez, não seria estabelecido o diálogo com a mitologia cristã acerca da queda e da corrupção de um terço das hordas celestiais. A nomeação dada pelo artista incrementa a relação do público com sua criação, pois o título é um recurso narrativo que convida o expectador a adentrar as experiências propostas.

A interação entre texto e imagem é de muita importância para diversas obras na história da arte, pois atrelar o valor narrativo da escrita faz com que a mensagem contida na figura amplie o seu potencial interpretativo e a sua abrangência poética. Em diversos casos, o título chega a fazer parte da composição do próprio trabalho, característica bastante presente no âmbito das gravuras, campo que me fez valorizar esse tipo de relação.

A gravura é uma técnica diretamente atrelada à imprensa antiga, que usufrui da articulação entre a imagem e o texto na diagramação do material jornalístico, a fim de otimizar as mensagens em suas reproduções, com intuito de ampliar o alcance e a propagação das informações. Compreender a importância desse campo técnico me fez perceber como o texto se relaciona com a imagem de forma contínua em diversos períodos das artes, desde as iluminuras, presentes nos códex do medievo, até os infográficos na internet, nos livros e nas revistas da contemporaneidade. Essa articulação, portanto, possibilita a expansão do processo criativo.

A gravura fornece ao artista novas questões sobre como pensar a produção de uma imagem, devido ao labor intrínseco aos processos técnicos que envolvem a calcogravura⁷ e a xilogravura⁸. Essas metodologias que compõem a técnica exigem do criador grande atenção sobre cada etapa, pois a produção de uma gravura ocorre a partir de um lento trabalho, imersivo e cheios de minúcias.

Todas as gravuras que produzi usam da articulação entre a narrativa verbal do título e a narrativa visual da imagem, de modo a integrar, assim, uma unidade informativa que amplia a leitura do público sobre o trabalho. Na gravura chamada *A espera da Morte* (Figura 33), apresento explicitamente essa relação, uma vez que a figura simbólica da entidade aguarda pacientemente o momento oportuno de ceifar as almas. A intenção do trabalho é expressar a temporalidade da vida. Assim, o título cumpre a função de tomar posse do termo “espera” para reforçar o sentido da cena e

⁷ Gravura feita em metal por meio das técnicas de água-forte, água-tinta ou ponta seca. Os vieses técnicos da água-forte e da água-tinta utilizam mordentes ácidos para queimar e corroer a placa de metal, gravando sobre ela a imagem que será impressa em uma prensa manual ou automática.

⁸ Gravura feita em matriz de madeira por meio da talha com lâminas (goivas) e que pode ser impressa de modo artesanal ou com prensa.

do contexto narrativo proposto. A ausência desse recurso faria com que a imagem não expressasse toda sua potência imersiva ao observador, o que quebraria o sentido da figura do corpo grotesco esquelético.



FIGURA 33- *A espera da Morte*. Douglas Firmino da Silva, 2017.

O uso desse recurso é algo que também está presente nas gravuras de Francisco Goya, que sincroniza título e imagem para que suas obras agreguem sentidos mais profundos. Para compreender melhor essa interação léxica e visual, selecionei algumas obras que integram as séries *Os Disparates* e *Os Caprichos*.

A primeira gravura de Goya que escolhi para dialogar com a obra autoral que apresentei é a intitulada *Disparate do medo* (Figura 34), que representa uma entidade fantasmagórica gigante, o medo, criatura coberta por um tecido. Que vaga pela noite para afugentar soldados que tentam descansar em meio ao campo de batalha. Assim como na gravura que produzi, Goya também usa do título para complementar a sua representação visual. Além disso, ambas as obras apresentam em suas visualidades

aspectos fantásticos inexistentes, que expressam simbolicamente conceitos abstratos da realidade.

No caso da minha gravura, a estrutura esquelética prevalece viva e articulada, sem elementos anatômicos como nervos e tendões. Já na obra de Goya, é usado o hiperbólico na proporção corporal da criatura coberta com tecido, que caminha encurvada e desconjuntada, propagando temores por onde passa.

O processo criativo do artista espanhol em suas gravuras caminha entre a realidade e a imaginação. Nelas, os elementos e os fatos são absorvidos do contexto real e incrementados pela bagagem criativa para conceber alegorias visuais. Esse modo de trabalho foi o que levou Goya a expressar a sensação do medo por meio da estranha figura na gravura apresentada. Trata-se de uma faceta que também abarca outras abordagens visuais, como retratar um personagem mentiroso com duas faces, ou uma pessoa mutável socialmente, usando algum tipo de máscara horrenda. Sobre Goya, Tzvetan Todorov afirma:

Goya faz colaborar razão e imaginação, reflexão e inconsciente, para ele nem um pouco incompatíveis. É precisamente essa combinação que define a especificidade do conhecimento ao qual as artes conduzem, diferente daquele das ciências. (TODOROV, 2014, p. 81)

Essa colaboração intrínseca ao processo criativo do artista espanhol potencializa ainda mais as abordagens macabras e soturnas sobre a constituição física dos seres. Dentre elas, pretendo direcionar o olhar para as manifestações visuais do corpo grotesco feminino, no qual a figura da bruxa é uma representação ficcional recorrente. Por meio delas, as bruxas, são apresentadas características visuais diferenciadas sobre o feminino, como a imponência, a autonomia e a desinibição na figura, no gesto e na narrativa. Isso aprofunda o diálogo entre o meu trabalho e o de Goya, pois analisar a atuação dos aspectos léxicos e visuais me leva a novas camadas sobre essas representações corpóreas, ampliando a complexidade da produção que desenvolvo.

Particularmente, as interpretações que tenho sobre as visualidades e conceitos que envolvem a figura da bruxa são todas voltadas para o campo ficcional, onde reestruturo minhas percepções da realidade de modo criativo para expor soluções inéditas. Portanto, essa figura nasce em minhas imagens a partir da íntima percepção das situações ou pessoas do cotidiano, de ambos os sexos. Usufruir dessa conotação

ficcional é um método que estimula a reflexão e a discussão sobre explorar novas questões e assuntos no desenho.

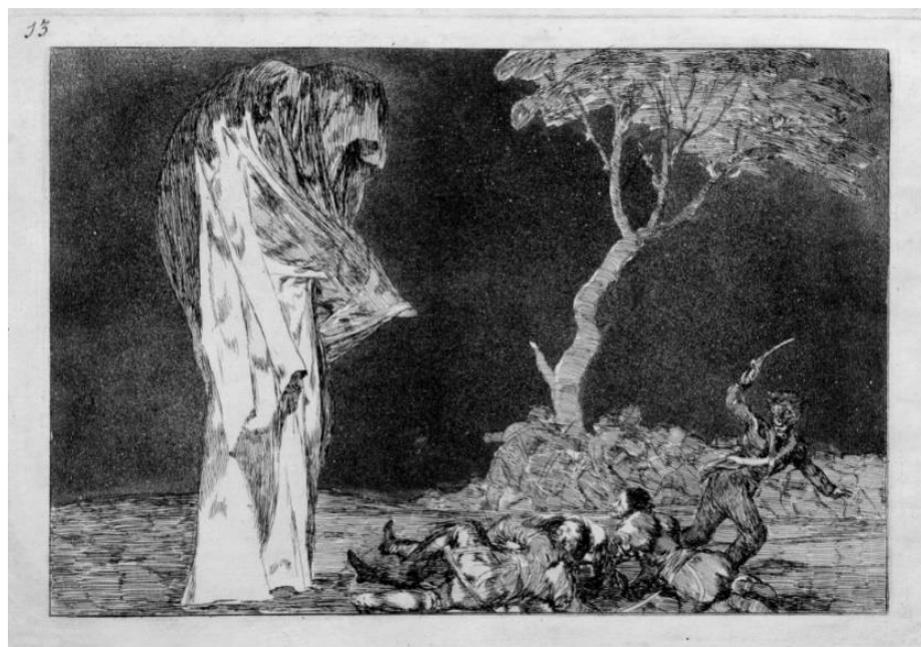


FIGURA 34- *Disparate do medo*. Francisco de Goya, 1815.

Uma dessas percepções nasce de uma vaga lembrança de minha infância, quando fui levado para ser consultado na casa de uma benzedeira. Na ocasião, muitas pessoas esperavam para serem atendidas no local. Ao entrar na sala, a velha senhora fazia algumas perguntas e, em seguida, iniciava uma oração com voz severa e áspera, acompanhada de ramos de plantas úmidas que percorriam meu corpo.

O receio e o temor contido nessa memória remota me proporcionaram algumas características aterrorizantes análogas às das bruxas ficcionais que produzo atualmente. Procuro, com isso, deturpar a forma e os gestos dos elementos em cena para criar corpos aterradores que evoquem a categoria estética do grotesco.

Um exemplo deste tipo de abordagem está na gravura chamada *O Feitiço* (Figura 35), produzida em 2016, na qual apresento uma cena que explora a agonia e o asco no contato entre dois corpos. A bruxa negligencia o corpo de um garoto indefeso para extrair o seu sêmen. A composição contida dessa gravura surgiu livremente no decorrer de sua produção, sendo os elementos inseridos de modo intuitivo e sem nenhum planejamento prévio. O resultado é uma obra intensamente dramática que remete às fábulas clássicas e evidencia deformidades e traumas.



FIGURA 35- O Feitiço. Douglas Firmino da Silva, 2016.

Outro ponto a ser destacado em *O Feitiço* é a corrupção a partir do gesto da bruxa, que usurpa o corpo da criança por meio de um elo de contato que expõe a vítima. O ato propõe o destaque e a hiperbolização do falo do corpo infantil violado, dando evidência aos órgãos genitais, símbolos do rebaixamento corporal grotesco. Segundo Bakhtin, “o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas” (BAKHTIN, 2010, p.18).

A perspectiva apresentada pelo autor russo demonstra como o comportamento exercido pelo corpo do agressor instiga e evidencia a manipulação e a pose sobre a

figura mais frágil em cena, o que expõe um modo bicorporal de relação. Essa bicorporalidade pode ser instrumentalizada por diversos tipos de interações entre os corpos grotescos. No caso da obra apresentada, é possível perceber uma relação de opressão e de subordinação do personagem mais frágil, o que favorece a ação impositiva do agressor no ato de conexão violento.

As características apresentadas sobre *O Feitiço* expõem novos pontos de diálogo com outras duas obras de Goya. A primeira delas é *Capricho Nº 68 – Linda mestra* (Figura 36), que evidencia a bicorporalidade por meio de outro tipo relação de contato, no qual os dois corpos se conectam através de outro elo de ligação. A imagem apresenta duas bruxas sobre uma vassoura: uma delas é a jovem discípula e a outra, a sábia mestra. Ambas ocupam o objeto alado em um voo assistido por uma coruja.

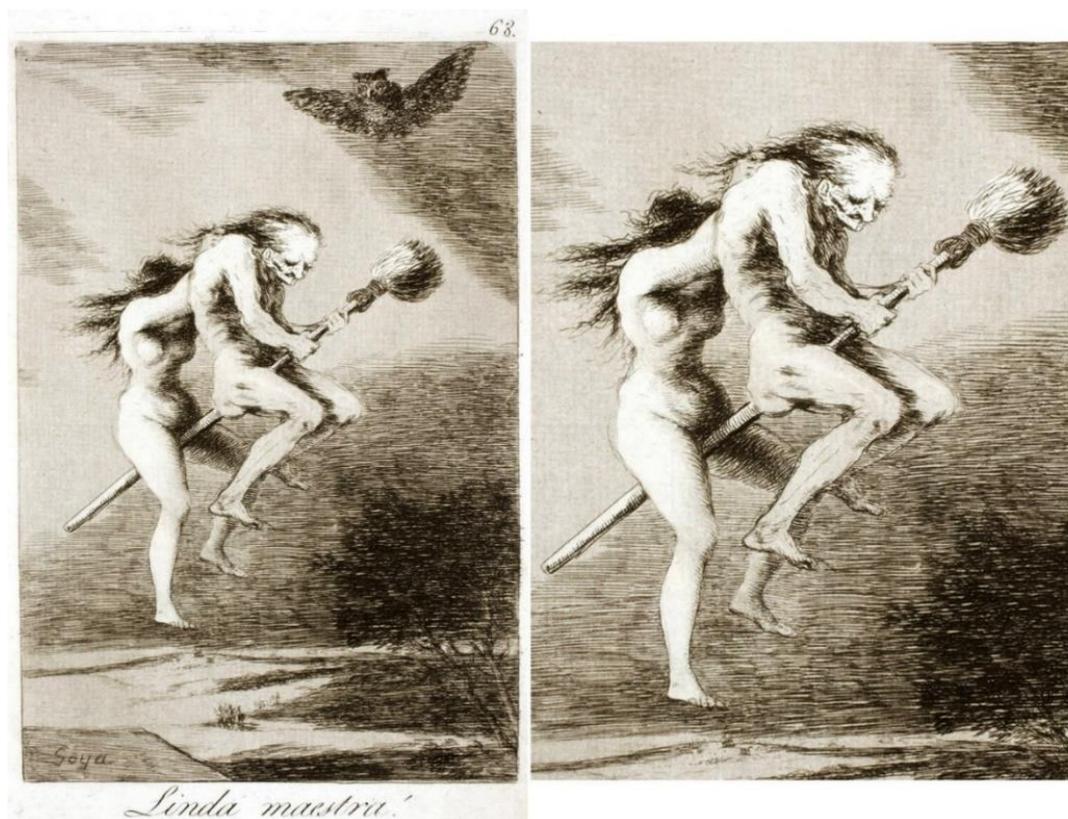


FIGURA 36- *Capricho Nº68, Linda mestra.* Francisco de Goya, 1799.

Ao expor as duas figuras femininas, o artista espanhol expressa uma relação de convívio entre a bruxa velha, de físico degradado pelo tempo, em contraste com corpo da bruxa jovem e aprendiz. Ambas expõem sua nudez sem receio algum das características físicas de seus corpos, ou de qualquer outra deturpação que possa ser

direcionada aos pudores dessas mulheres. Assim, Goya expressa sua consciência por meio da sabedoria e da libertação dos valores sociais na cena ficcional, na qual a representação simbólica e narrativa das bruxas afronta os costumes da realidade da época.

Em alguns períodos da história, a figura da mulher velha era enxergada como símbolo de corrupção e decadência, além de ganhar ares burlescos passíveis de serem escarnecidos. Umberto Eco discorre sobre esse pensamento:

Na Idade Média, há muitas representações da velha, símbolo da decadência física e moral, em oposição ao elogio canônico da juventude como símbolo de beleza e pureza; no Renascimento, a feiúra feminina torna-se, antes, objeto de divertimento burlesco, com o elogio irônico de modelos que se afastam dos cânones estéticos dominantes; o período Barroco chega, por fim, a uma avaliação positiva das imperfeições femininas como elementos de atração. (ECO, 2015, p. 159)

O título da obra de Goya evidencia a relação de afeto e de aprendizado entre as duas mulheres. A anciã tem sua experiência vangloriada pela discípula, o que demonstra íntimo convívio, que resultará na transmissão de conhecimento e de experiências. Essa união também se dá corporalmente, uma vez que elas compartilham o mesmo espaço, exíguo, de uma simples vassoura. O objeto que as une denota uma inter-relação bicorporal, propondo a continuidade entre corpos e saberes das bruxas. A velha que aproxima-se da transitoriedade da morte e transmite seus conhecimentos para a jovem em desenvolvimento.

Essa continuidade é observada por Bakhtin, que diz: “Na cadeia infinita da vida corporal, elas fixam as partes, onde um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho” (BAKHTIN, 2010, p.278). A visão do autor evidencia que o processo cíclico da vida, infindável, somente pode existir no âmbito da ficção, pois lá é o habitat das representações do corpo grotesco, e apenas lá eles podem ter continuidade.

Pensar sobre os valores relacionais contidos nessa interação bicorpórea desvela as camadas aterradoras que incentivam o sacrifício e a opressão de algum dos corpos envolvidos. O corpo grotesco usufrui dessas conexões para garantir suas características metamórficas de modo brusco. Assim, sempre negligencia o corpo mais frágil da relação, por meio da opressão, sátira, violação, submissão, violência ou de qualquer outra forma que subtraia e sacrifique os valores físicos e conceituais do mais vulnerável na narrativa.

Esse tipo de relação de favorecimento também está presente na gravura o *Capricho Nº 65, Aonde vai mamãe* (Figura 37), que expõe uma figura feminina com características físicas antagônicas ao corpo canônico, que é erguida e louvada por um conjunto de corpos, composto pela junção de seres humanos e bestiais. A imagem propõe a devoção e a adoração ao corpo grotesco da mulher, que é estabelecida pelo título da obra como a mãe. Ou seja, a bruxa matriarcal, que proveu a vida dos seres que a idolatram, pois gerou corpos em seu ventre e os pariu sobre a terra, o que estabelece um elo de conexão sobre cada um deles.

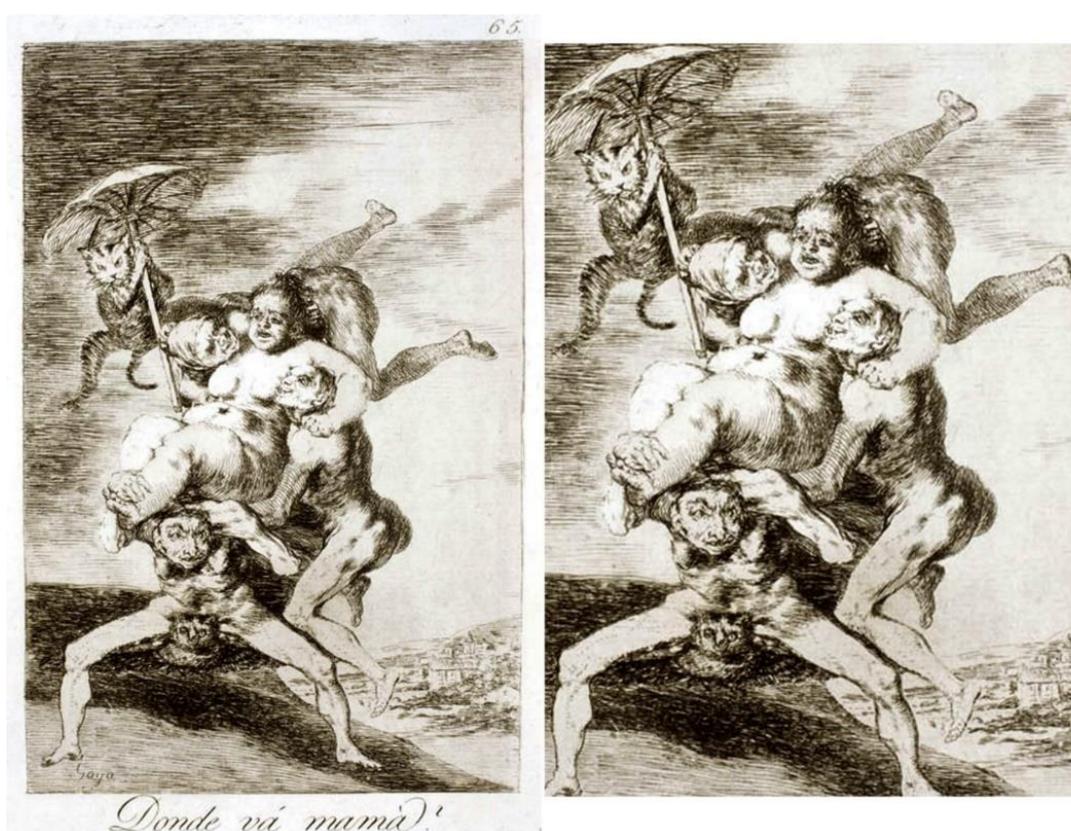


FIGURA 37- *Capricho Nº 65, Aonde vai Mamãe*. Francisco de Goya, 1799.

Ao idolatrar a figura da bruxa disforme, o artista segue na direção contrária dos costumes tradicionais de vangloriar a beleza e o pudor, valores impostos às mulheres ao longo da história. A opressão sobre o ideal feminino triunfou largamente, como aponta Umberto Eco: “Entre a Idade Média e o período do Barroco, o tema da *vituperatio*⁹ em relação à mulher feia, cuja feiura manifestaria sua malícia interior e

⁹ Palavra em latim que significa “culpa”.

seu nefasto poder de sedução, obteve grande sucesso” (ECO, 2015, p.159). A afirmação do autor abarca períodos anteriores a Goya, mas é perceptível a intenção do artista espanhol em valorizar a representação da bruxa disforme na ficção, por meio de uma postura que questiona e afronta os costumes sociais e religiosos. Não por acaso, essas gravuras não foram publicadas na época, pois a Inquisição Espanhola era rigorosa e vigilante.

A conexão estabelecida pelo conjunto de corpos na cena é essencial para analisar a junção dos seres em prol do mesmo objetivo, o de cultivar e satisfazer os desejos de elevar e conduzir o corpo grotesco da bruxa. O elo construído surge do desejo em comum da materialidade física que se interliga, exercendo, desse modo, a continuidade e a abertura entre os indivíduos presentes na composição. A interação corpórea intensifica os sentidos das ações, ampliando as potências do ato. No caso da cena apresentada por Goya, o fator motivacional é a idolatria, mas esse recurso também pode ser usado para expressar asco, volúpia, opressão e a revolta dentre os personagens.

Perceber essas nuances me motivou a produzir novos trabalhos que usufruem do contato físico como recurso, de modo a extrapolar as abordagens sobre a temática da bruxa. Essa representação favorece a distorção de assuntos e sentimentos da realidade por meio da ficção. Assim, Todorov evidencia a potência poética dessa figura:

A representação dos bruxos e bruxas não serve apenas para fustigar as superstições: ela permite revelar os desejos inconscientes, evocar o peso da sexualidade sobre os comportamentos corriqueiros. A razão não reina como senhora na casa da mente, na qual a ordem é contaminada pelo caos. (TODOROV, 2011, p. 98)

A fala do autor demonstra como o teor simbólico dessa criatura ficcional pode incrementar e instigar resoluções imagéticas inéditas do corpo grotesco. Dando continuidade à investigação das imagens que evocam o objeto de estudo, me mantenho no campo da gravura e trago uma obra chamada *Matagal* (Figura 38), resultado de uma crônica cotidiana que ocorreu na cidade do Recanto das Emas, local onde moro atualmente.

Os relatos afirmam que um pai de família caminhou desolado até uma estrada que corta o cerrado e dá acesso à rodovia BR-060, levando com ele um pedaço de corda e alguns retalhos de tecido até um córrego da zona rural. Lá, o homem amarrou

uma das extremidades da corda, junto a retalhos de tecido, em um galho torto de uma árvore qualquer. Na outra ponta, preparou um nó de força, que envolveu e condecorou o seu pescoço com um abraço rígido, digno de uma áspide. Um ato suicida em meio ao matagal.



FIGURA 38- *Matagal*. Douglas Firmino da Silva, 2018.

Na manhã seguinte, ao dirigir pela estrada, presenciei rapidamente os bombeiros retirando o cadáver. E já no fim do dia, ouvi algumas especulações de familiares e vizinhos acerca do ocorrido, o que me levou a refletir sobre o rápido vislumbre da cena, que resultou no desenho que, posteriormente, tornou-se a gravura em questão. A imagem apresenta a figura de um crânio humano envolto por folhas e ervas daninhas, o que simboliza a cumplicidade da natureza em acobertar os resquícios do ato suicida.

Esse encavo, feito com ponta seca, resulta em linhas firmes e intensas, sem grande fluidez, o que expressa uma brutalidade semelhante aos processos contidos na natureza. A decomposição da carcaça humana representada na figura demonstra o poder do substrato oferecido pela morte ao mundo, que nutre e fortalece o ambiente.

Propondo, desse modo, um renascimento que florescerá sobre a terra adubada, na qual reside os ossos do cadáver.

O renascimento é um processo intrínseco ao ciclo de transformação do corpo grotesco, que mantém a continuação do fluxo horizontal de metamorfoses, nas quais a decomposição atua sobre restos mortais que reintegram-se à terra. São ciclos orgânicos da vida real. Eles possibilitam interpretações ficcionais mais concisas por meio de abordagens visuais, que trabalham no limite entre a matéria viva e a morta, em decomposição. Bakhtin afirma que esse corpo “se transforma em terra boa, em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; os excrementos fecundam a terra, como o corpo do morto” (BAKHTIN, 2010, p. 151).

As palavras do autor situam nesses procedimentos a possibilidade do artista expressar a relação de abertura entre corpo e natureza, o que expande a interação entre ser e espaço na concepção de imagens e narrativas grotescas. A morte das composições físicas dos seres, a rigor, promove melhorias no ambiente, mantendo em funcionamento o equilíbrio natural que nutre e fornece novas potências aos ecossistemas. Uma vez em decomposição, essa matéria garante que plantas, insetos e animais se fortalecem, dando continuidade ao ciclo da vida.

O corpo grotesco usa esses processos para acessar os extremos da expressão por meio da imaginação. O artista canaliza anseios e questionamentos para propor cenas e ciclos infundáveis na transformação dos seres. Essa concepção de ficção é exemplificada por Bakhtin, que configura esse corpo como o inferior absoluto e o compara a “(...) um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como campo semeado que começa brotar” (BAKHTIN, 2010, p.24). Interpreto esses paralelos do autor russo como demonstração da autonomia contida no imaginário, que pode extrapolar as noções lógicas para conceber possibilidades inéditas por meio da arte em representações físicas, morais e sociais do corpo.

Particularmente, enxergo os temores pessoais como entulho pútrido da mente, que aduba e fortalece o terreno da imaginação onde vão germinar novas obras. Sendo assim, as situações complexas reais correspondem às essências temáticas que envolvem as ideias. Um tipo de abordagem que também é usada como intuito criativo pelo artista alemão Otto Dix (1891-1969), que imprime em seus trabalhos os terrores vivenciados no exército e nos campos de batalha, expressando, assim, uma crítica contundente sobre os danos propagados pelo militarismo e pelas guerras. Em

diversas de suas obras, é possível notar representações metamórficas de cadáveres em decomposição, claras manifestações do grotesco.

Crânio de guerra (Figura 39), gravura de Dix, demonstra larvas e vermes necrófagos, que descarnam e se alimentam dos restos mortais de um soldado abatido. A cena apresentada pelo artista foca na figura de um crânio decomposto e jogado no campo de batalha, composição que reforça ainda mais o simbolismo da morte na imagem. Ao interpretar esta obra, noto que Dix também usa da interação entre título e figura para compor uma narrativa de fundo, que expõe o quão descartável pode ser a vida humana.

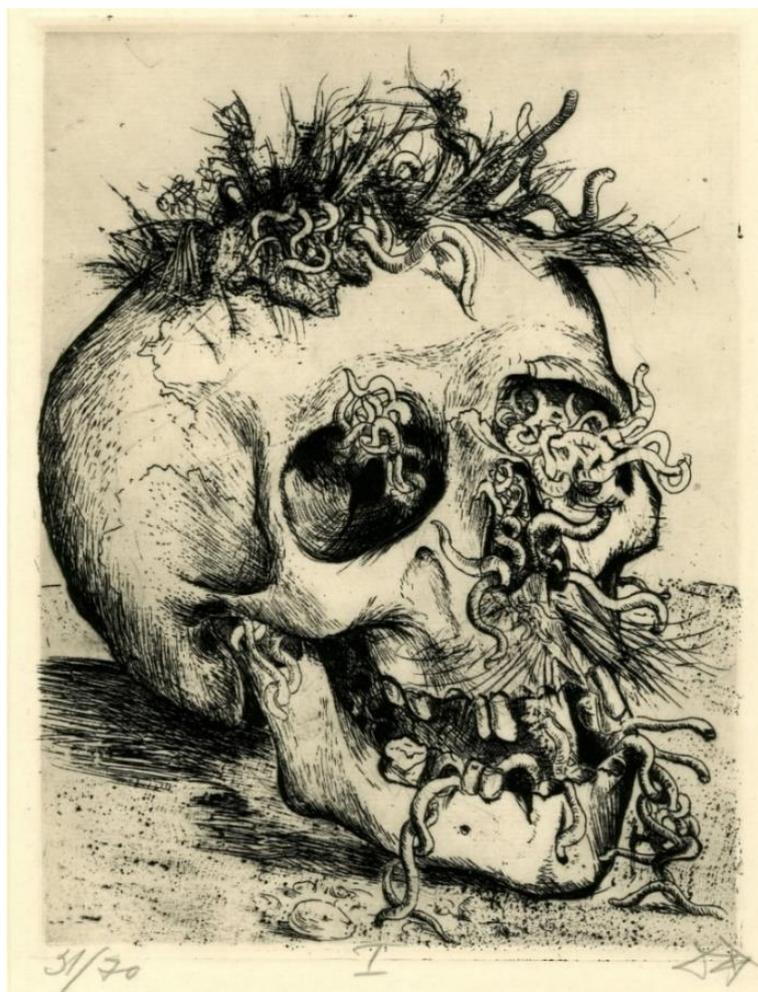


FIGURA 39- *Crânio de guerra*. Otto Dix, 1924.

Assim, o artista introduz o rebaixamento do corpo nos quesitos simbólicos e topográficos. Traz para baixo aquilo que um dia foi o ponto mais elevado da estrutura física, ou seja, a cabeça, que agora se encontra jogada ao chão, em contato direto com a terra, o ponto mais rebaixado para a categoria estética do grotesco. Essa

reconexão da matéria física do ser com o ambiente é algo comum e natural no processo de morte, tanto na realidade quanto na ficção. Possibilita que as representações imagéticas usem dessas narrativas para valorizar as visualidades que degradam e decompõem as figuras grotescas, aspecto que estabelece o diálogo direto do meu trabalho com o de Otto Dix, pois, assim como ele, absorvi o substrato pútrido do real para usufruir desses modos agressivos de expressão.

O ato de retratar os estágios do pós-morte obriga o artista a compreender e valorizar, com maior contundência, os elementos visuais contidos nos fenômenos físicos e químicos. Observando e usufruindo desses recursos imagéticos para estabelecer relação com as etapas da degradação de um cadáver, para então compreender como tais fenômenos ocorrem e alteram as configurações físicas. Entre os efeitos visíveis no tecido estão o inchaço, as bolhas e as feridas, assim como qualquer outro aspecto que possa ser absorvido para compor uma densidade visual ou narrativa ao trabalho elaborado.

Além dos processos naturais da decomposição, os corpos mortos também sofrem ações externas que colaboram para acelerar a destruição de sua carcaça, interferências que também podem ser usadas na composição visual das cenas, de modo a ampliar as qualidades imersivas das obras. Isso se dá na composição do cenário, ambiente, animais, insetos ou até vermes necrófagos, como no caso da obra apresentada de Otto Dix.

A observação e o estudo desses processos foram fundamental no avanço de minhas representações, atuando no quesito de maturidade sobre as possibilidades técnicas e poéticas na composição de uma imagem consciente, sem clichês ou exageros. O uso dessa transitoriedade metamórfica em uma narrativa também expandiu os recursos que corrompem a forma física dos personagens em cena, demonstrando, de modo gradativo, cada etapa que compõe esses eventos. Essa visão me leva a conceber novas possibilidades narrativas na ficção, visando extrapolar, em certa medida, as camadas da realidade. A intenção, com tudo, não é perder-se totalmente em um mundo fantasioso.

Sempre que estou desenhando, procuro racionalizar cada elemento que será inserido na composição da obra, pois busco aprofundar ao máximo possível os detalhes para que as corrupções propostas expressem nuances diversas de veracidade. Esse quesito me leva a entender e aprimorar as manifestações de

escárnio e de degradação do corpo grotesco em minha produção, fazendo com que as cenas ganhem elaborações ainda mais contundentes.

Outro trabalho que exemplifica esses aspectos é a obra intitulada *Pele e Palha* (Figura 40), cuja cena apresenta um corpo humano taxidermizado, ou melhor, empalhado. Na composição, os recursos se articulam para instigar o observador, conduzindo o trânsito do olhar sobre a imagem por meio do elemento central do cadáver feminino, estripado e abandonado em um ambiente desolado.

A figura do defunto apresenta evidências visuais que denunciam o que ocorreu anteriormente com suas vísceras, que foram extraídas e substituídas por palha em um procedimento que remete-se diretamente às práticas tradicionais da taxidermia. Os outros elementos da cena também atuam para intensificar a dramaticidade da narrativa, como a luz e as cores que enaltecem a atmosfera, de modo a transmitir uma sensação de banalidade sobre o fato. Da mesma forma, as ervas daninhas que invadem o ambiente explicitando o ar de abandono e precariedade.

O título da obra também colabora fundamentalmente na composição do contexto da imagem, que expõe ao público uma cena criminal na qual a vítima foi tratada e comparada a um animal, o que manifesta uma crítica ferrenha sobre as atrocidades da violência cotidiana. Modelo crítico semelhante está presente na produção de Otto Dix, que recorre aos temas violentos para expressar suas denúncias. Segundo a autora Priscila Rufinoni, "(...) a figura da morte reaparece, irônica ou monstruosa, nos desenhos de *Grosz*, de Otto Dix" (RUFINONI, 2006, p.151). Isso explicita a reincidência temática do alemão, que ocorre não somente nos desenhos, mas também nas gravuras do artista.

Na obra *Lustmord* (Figura 41), Dix executa a técnica da ponta seca para agredir a placa de metal, concebendo, assim, linhas firmes e diretas para representar um cadáver feminino que também teve as vísceras estripadas violentamente. A cena mostra um rastro de sangue que escorre pelas partes do defunto caído e segue manchando os lençóis da cama, as roupas e o espaço do quarto em desordem. Onde litros vazios de bebidas ornamentam os cantos do cômodo. Além disso, cães viralatas copulam perante a vítima.



FIGURA 40- *Pele e Palha*. Douglas Firmino da Silva, 2017.

O contato com a obra desperta semelhanças com minha produção, pois ambos os trabalhos apresentam cenários criminais, dramáticos, intensos e dignos da atuação de um *serial killer*. Explorar as entranhas dos personagens é ato significativo para a composição do corpo grotesco, impondo uma carga simbólica às imagens. Desse modo, Bakhtin discorre sobre essas potências:

As entranhas estão ainda ligadas à morte, ao abate dos animais e ao assassinato (pôr as tripas ao sol). Enfim, estão também associadas ao nascimento; são as entranhas que dão à luz. Assim, na ideia das “tripas”, o grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel a vida, a morte, o nascimento, as necessidades, o alimento; é o centro da topografia corporal onde o alto e o baixo são permutáveis. (BAKHTIN, 2010, p. 140)

A afirmação do autor demonstra quantos significados pode ser extraídos da representação de uma ação violenta, o que exige do artista consciência ao interferir e modificar as configurações visuais e expressivas de um corpo ficcional. Outros recursos, como a sátira, bufonaria, comicidade e a pornografia, ampliam as

abordagens poéticas na exploração de cenas que evidenciem as diversas potências de um corpo grotesco, em uma única imagem ou em uma narrativa gráfica.



FIGURA 41- *Lustmord*. Otto Dix, 1922.

Na investigação de nuances das obras que produzi, ficaram claros pontos contundentes para compreender as diversas manifestações corporais que atuam nos desenhos figurativos que exerço. O olhar criterioso sobre o próprio trabalho também revela como a narrativa é uma ferramenta vigente e de extrema importância para a estruturação do meu processo criativo, pois conduz o cerne dos meus impulsos poéticos para a elaboração de ideias.

Na ampliação dessa consciência, direcionarei, a seguir, o meu olhar para a mídia das histórias em quadrinhos (HQs), na qual pretendo adentrar e buscar vestígios de influências no desenvolvimento desse modo de produção. Para entender como ela

repercutiu sobre as representações, autorrepresentações, metamorfoses e destruições dos corpos grotescos em meu trabalho.

2.3 - O CORPO GROTESCO NOS QUADRINHOS

Ainda que a importância dos quadrinhos para meu desenvolvimento artístico tenha sido mencionada anteriormente, neste subtópico pretendo me aprofundar nessa mídia, de modo a compreender como a narrativa se consolidou como a base estrutural em meu trabalho. Para isso, revisitarei e examinarei as minhas produções em HQ, comparando-as com o trabalho de quadrinistas que foram influentes na expansão das minhas abordagens.

É perceptível que a narrativa cumpre um papel essencial para transformação corporal na ficção, seja ela representada por uma única imagem ou por várias justapostas e sequenciadas. Essa compreensão foi o agente de transformação e de ressignificação no modo de pensar o desenho na minha infância, pois a narrativa é justamente a ferramenta que rege o trânsito por todos os estágios do processo de criação de uma imagem em minha produção, indo da formulação da ideia e planejamento até a materialização, execução, conclusão e nomeação da obra.

Quanto a isso, a primeira memória que me ocorre vem da criação de uma pequena história banal nos cadernos da quarta série primária. Não possuo esses registros, mas eles seriam reveladores para essa análise investigativa. Rememorar o passado revela que a maior parte do conhecimento referencial e cultural que tive nos primeiros anos de formação veio do trânsito contínuo em ambientes informais. Bancas de jornais, vídeo locadoras e fliperamas foram espaços decisivos no estímulo à prática contínua do desenho.

Dentre este, as bancas foi o mais importante, pois o consumo das revistas em quadrinhos foram fundamentais para estimular o hábito de ler e reler as mesmas histórias diversas vezes, o que me motivava a redesenhá-las ou incrementá-las, por interferência, sobre as páginas impressas. Esse exercício desenvolveu minha capacidade de memória e de percepção das formas em meio às situações narradas.

Com o passar do tempo, entendi que havia mentes criadoras nos bastidores daquelas publicações, planejando cada fragmento dos enredos e das composições

gráficas das histórias, o que me mostrou quão poderosa era a criação artística contida ali. Isso me fez compreender e valorizar os artistas e roteiristas que articulavam e desenvolviam as ideias a fim de transmitir mensagens, sentimentos e sensações por meio das narrativas.

As HQs continuam presentes na minha vida. Atualmente, tenho como foco a criação de histórias que abordam problemáticas casuais, por meio de uma temática dramática de tensão e horror que acesse transformações grotescas nos personagens. Um modo particular de contar histórias, que passei a denominar de *narrativa de escárnio e degradação*.

A formulação desse tipo narrativo busca o desenvolvimento de ações e de elementos que apresentem e envolvam as reconfigurações dos corpos ficcionais e de seus conceitos, por meio da destruição, da sátira, da bufonaria e do escárnio. Estipular esse conceito foi necessário para desbastar as camadas da minha produção de quadrinhos, decisão que se consolidou por meio das recorrências dessas abordagens nas obras que desenvolvo. Para viabilizar essa investigação, procuro me atentar como usufruo da mídia na exposição das etapas que concebem e modificam um corpo grotesco, por meio das cenas que compõem os enredos das histórias.

Um elemento fundamental para forjar esse conceito narrativo foi o contato com a sequência visual que apresenta *As torturas de Santo Erasmo* (Figura 42), xilogravuras de 1460 de autoria desconhecida. São imagens constituídas por doze quadros, que demonstram as diversas agressões que degradam o corpo daquele santo, desde sua captura até o momento de sua morte por decapitação.

Essa obra me ajudou na percepção de como a narrativa em quadrinhos é favorável para a concepção e para o aprofundamento das representações e autorrepresentações do corpo grotesco, pois, por meio das estruturas e dos recursos oferecidos pela mídia, é possível destrinchar e impulsionar as complexidades visuais, conceituais e poéticas que envolvem esse tipo de corpo ficcional.

É consenso entre os pesquisadores que os quadrinhos modernos têm seu surgimento atrelado à imprensa e à comunicação de massa. Porém, suas estruturas básicas foram forjadas pelas artes visuais, uma vez que imagens justapostas e sequenciadas, juntamente com as interações entre texto e figura, já estavam presentes em narrativas construídas em meios como os afrescos, retábulos e conjuntos de gravuras publicadas por diversos artistas. Um exemplo é o francês

Jacques Callot¹⁰, um gravurista que é bastante estudado pelos teóricos contemporâneos por ser considerado um dos precursores dos quadrinhos.



FIGURA 42- As torturas de Santo Erasmo. Autoria desconhecida, 1460.

A obra de Callot apresenta uma técnica de buril e água-forte altamente refinada, capaz de representar as minúcias e os planos de forma contundente. Foi justamente essa característica que levou o francês a propor inovações acerca de suas representações na calcogravura. Em algumas de suas séries, é possível perceber como os aspectos narrativos são necessários para a formulação do contexto representado e dos corpos grotescos que lá habitam. Um dentre esses conjuntos chama-se *As misérias e os infortúnios da guerra*, produzido em 1592.

¹⁰ Segundo o livro *Imageria, O Nascimento das Histórias em Quadrinhos*, de Rogério de Campos, Jacques Callot foi um dos artistas primordiais no estabelecimento das noções técnicas das HQs.

Composta por dezoito gravuras, a série expõe os diversos momentos de uma conjuntura estabelecida pelo conflito militar. O enredo das cenas tem início no alistamento e na motivação das tropas, caminhando, em seguida, para etapas de conflito e terminando no retorno dos sobreviventes à terra natal. O uso articulado entre imagem e texto é o principal recurso que fornece ao observador as informações expressivas de como o artista percebeu os terrores e os absurdos contidos naquela situação caótica. O autor brasileiro Rogério de Campos expõe reflexões que são significativas para compreender as nuances grotescas contidas nas gravuras do francês.

Então, Callot fez *Misères* terminar justamente com um rei fazendo um papel bonito, premiando os bons soldados depois de punir os maus. Esse quadrinho e o primeiro, do alistamento, são os únicos nos quais não há desgraça. São também aqueles em que os soldados são devidamente remunerados. O dinheiro faz a guerra, o dinheiro faz a paz. Mas talvez o último quadro tenha sido incluído apenas para garantir que a obra tivesse o selo de aprovação real, necessário para a comercialização no mercado francês. E talvez tudo que foi dito, na verdade: *Misères* é uma denúncia da violência do exército francês; é o lamento pelo povo da Lorena, é a tristeza por tudo, inclusive pelo triste fim dos mercenários estupradores, é o retrato de um artista que disfarça sua revolta por não querer o importante cliente que provocou todo esse horror; é o invencível fiapo de coragem de um homem que sussurra sua denúncia humildemente porque teme acabar em alguma masmorra. Um pequeno manifesto de humanidade, em uma época de muita inumanidade. (CAMPOS, 2015, p. 40)

A agressividade explícita na obra de Callot é um expurgo que procura evidenciar os horrores de seu tempo, quando os atos de extrema violência eram executados perante o público para propagar o temor, o respeito e o controle sobre os mais fracos. Um exemplo é a gravura de número 10 da série (Figura 43), que representa o ódio e o terror empregados nas punições dos inimigos e traidores, capturados como sinal de advertência para os demais soldados. Estes assistem a todo o processo.

O terror da guerra é combustível extremamente forte para a imaginação que concebe narrativas e corpos grotescos. No caso do painel de Callot, as representações dos corpos ficcionais cumprem a função de mostrar ao espectador como as ações destrutivas reforçam o poderio do exército, engajando sua fúria sobre os inimigos. Os atos de violência são mensagens eficazes na coerção de qualquer civil, inimigo ou soldado aliado que ouse afrontar as ordens da realeza.



Não é sem razão que os grandes capitães,
Bem aconselhados, inventaram essas penas
Contra os vagabundos e os blasfemadores,

Traidores de seus deveres, briguentos e mentirosos
Cujas ações, cegadas pelo vício,
Tornam as dos outros covardes e desregradas.

FIGURA 43- As misérias e os infortúnios da guerra - painel 10. Jacques Callot, 1592.

Na gravura de número 11 (Figura 44), é notável a centralização do elemento de maior tensão e agressividade dentro da composição da cena, de modo que a atenção do observador se prenda justamente na árvore ornada com cadáveres enforcados. Um arranjo da evocação do prazer pela destruição da vida, símbolo do testemunho de denúncia das atrocidades executadas pelos soldados nos campos de batalha.



Ao final estes ladrões, infames e perdidos
Como frutos infelizes pendurados nesta árvore,
Mostram bem que o crime (horível e sombrio bando)

É também instrumento de vergonha e vingança
E que é o destino dos homens cruéis
Experimentar cedo ou tarde a justiça dos Céus

FIGURA 44- As misérias e os infortúnios da guerra - painel 11. Jacques Callot, 1592.

Essa perspectiva empregada no olhar do artista usa a composição ficcional para desvelar o pânico e a miséria impostos por aqueles que se diziam heróis. Partindo desse preceito, Jacques Callot usa da arte como veículo de exposição das ações brutais, opressoras e criminosas orquestradas pela realeza, ou seja, seu contratante. Assim, o artista propõe camadas reflexivas dentro da narrativa do conjunto, denunciando as atitudes dúbias do exército, que humilhava os derrotados. Não havia honra, respeito e nem humanidade para os inimigos. Todas essas informações e apontamentos estão explícitas no texto que compõe a imagem.

A articulação do elemento léxico e visual intensifica a narrativa do artista francês, ornando as representações com uma carga densa e dramática. A ambiência da guerra possibilita ao artista a liberdade de conceber cenas de extrema violência, extrapolando as noções da realidade. Isso fomenta a carga de agressividade sobre corpos grotescos representados nas obras. De acordo com Umberto Eco, "(...) a visão dos corpos humilhados pelo suplício era habitual nos tempos antigos; analogamente, as águas-fortes de Callot nos mostram cachos de enforcados que constituíam um espetáculo cotidiano durante as guerras do século XVII" (ECO, 2015, p. 224). A fala do autor demonstra o diálogo entre realidade e ficção na obra do artista, que absorveu as experiências cotidianas e as incrementou, por meio da imaginação, para que a narrativa transmitisse ares ainda mais intensos.

Os elementos orquestrados por Jacques Callot colaboram para conceber as etapas que vão escarnecer e degradar as figuras presentes no contexto ficcional de forma gradativa, pois essa regência de intenção do artista visa expor o máximo possível de violência nas cenas. Estabelece, assim, um pano de fundo que prende o observador nos detalhes narrativos.

Esse tipo de condução se faz bastante presente também nas histórias em quadrinhos da contemporaneidade, pois o uso desses gatilhos no meio das imagens e dos textos é recorrente para a condução criativa de qualquer enredo que possa ser proposto em uma narrativa gráfica.

Estar atento aos detalhes que atuam nas HQs ampliou minha capacitação crítica como receptor e também como artista. Portanto, combinar as imagens que produzo com os recursos visuais e narrativos oferecidos por essa mídia é natural para mim. No meu processo criativo, entrelaço os dois campos em um só, mais completo e complexo, de modo a suprir minhas intenções visuais. Isso significa que a ação de

desenhar e fazer quadrinhos, para mim, tem o mesmo valor, pois é fácil notar que as imagens que crio exibem características similares de ambos os campos. Essa mescla, portanto, é um ponto que me instiga a continuar observando e analisando as facetas e soluções possíveis ao escrever e desenhar qualquer ideia.

O uso dos quadrinhos como fonte de aprendizado também ampliou meus hábitos de leitura e abriu meu leque de consumo para as mais diversas vertentes. O resultado foi uma expansão relevante no quesito poético e técnico, devido à imensa quantidade de autores e desenhistas que atuam na produção de HQs pelo mundo.

A mídia quadrinística ainda segue bastante subestimada e negligenciada. Muitas das vezes, até mesmo marginalizada. Esse posicionamento é recorrente em ambientes formais, como as universidades e os museus, que subestimam as potências dos quadrinhos. Mas trata-se de um universo ainda intenso e contagiante: a mídia segue em constante ebulição e vem se consolidando como o meio mais completo e acessível para a criação de experiências artísticas inovadoras. Assim, o autor Will Eisner, mestre dessa arte, fala como ela está em constante ascensão evolutiva:

As revistas em quadrinhos evoluíram rapidamente da compilação das tiras pré-publicadas em jornais para as histórias completas e originais e, depois, para as *graphic novels*. Esta última transformação impôs uma necessidade de sofisticação literária por parte do escritor e do artista maior que nunca. (EISNER, 2008, p. 7)

A compulsão que envolve os quadrinhos também repercute sobre os autores, que são desafiados a desbravar novas abordagens e processos para expandir as narrativas, ampliando assim a diversidade dos temas e das abordagens nas obras. É certo que os quadrinhos continuarão se expandindo na busca por romper com as suas limitações e características.

Partindo dessa premissa, direciono minha atenção aos conhecimentos inerentes da história da arte, de modo a assimilá-los e empregá-los na expansão e nos esclarecimentos sobre imagem, texto e narrativa. Com isso, visio incrementar as potências dessa mídia artística, pois considero um erro absoluto menosprezar as possibilidades oferecidas por ela.

Assim como a literatura e o cinema, as histórias em quadrinhos também encerram em suas estruturas atributos únicos, que configuram aspectos não alcançáveis por outras mídias. A particularidade das HQs é expressa pelo autor inglês

Alan Moore, que reafirma, em análise de seu clássico *Watchmen*, a singularidade dessa arte perante as outras: “Eu não a projetei para exibir as semelhanças entre cinema e quadrinhos, que existem, mas, na minha opinião, são de pouca importância. Ela foi projetada para exibir as coisas que os quadrinhos podiam fazer e que o cinema e a literatura não podem” (MOORE *apud* PARKIN, 2016, p.347). A afirmação contundente de Moore sobre as características exclusivas dos quadrinhos é reforçada pelas palavras do pesquisador norte-americano Scott McCloud, que defende:

Os quadrinhos levam a gente pra uma dança silenciosa do que é visto e não visto. O visível e o invisível. Esta dança é exclusiva dos quadrinhos. Nenhuma outra arte oferece tanto ao seu público e exige tanto dele. É por isso que acho um erro considerá-los uma mistura de artes gráficas e ficção em prosa. Entre os quadros, acontece uma magia que só o quadrinho consegue criar. (MCCLOUD, 2005, p. 92)

O processo de produção de uma história em quadrinhos exige do artista um embasamento temporal e espacial contundente no campo ficcional para que o observador possa imergir na proposta da obra. Essa dinâmica entre o tempo e o espaço na ficção é oferecida pelas imagens justapostas de forma sequencial, o que favorece a exploração das potências metamórficas dos processos de concepção de um corpo grotesco em todos os seus aspectos. Tais estruturas valorizam o movimento, a deformidade, o ruído e a imperfeição causada pela transitoriedade que atuante na mídia.

Usufruir dessas propriedades estruturais favorece o escárnio e a degradação visual dos corpos ficcionais, ponto este que se difere dos meios tradicionais da arte, que prezam por composições equilibradas e estáticas. Segundo o historiador da arte Johann Winckelmann, a mobilidade aproxima-se da imperfeição e insuficiência, visto que o movimento “acentua a finitude, está preso ao sentido da morte e traz consigo até mesmo certa vulgaridade” (WINCKELMANN, 1975, p. 21). A visão do autor alemão sobre mobilidade demonstra como o dinamismo dos quadrinhos colabora para distorções e imperfeições das figuras ali representadas, sendo exatamente o movimento proposto o fator mais significativo para os corpos grotescos.

Ao criar uma narrativa, busco me ater aos distúrbios das casualidades da vida real, perspectiva que tem o intuito de transformar as situações corriqueiras que me impactaram em gatilhos narrativos que conduzirão o enredo para um ambiente propício para expurgos. As indigestões desses fatos são usadas como motivos

centrais para a proposta artística que busca ressignificar o mundo na ficção. Esse método criativo está submetido à minha intenção de criticar e de compreender os fatos à minha volta, assim como de me tornar uma pessoa mais compreensiva perante a dificuldade que é sobreviver no caos do mundo contemporâneo.

A autorrepresentação grotesca é a manifestação mais reflexiva e de maior intensidade atuante nas narrativas de escárnio e degradação que produzo. É um estímulo que condiciona a minha mente a adentrar em campos terríveis, onde sou obrigado a reinterpretar as íntimas agonias, por meio de uma evocação criativa que tem como objetivo transmitir ao leitor sensações existenciais calcadas em algo verídico. Um exemplo desse modelo narrativo é o quadrinho intitulado *Podre por Dentro*¹¹ (Figura 45), que apresenta uma relação entre os fracassos sentimentais e a submissão do corpo aos vícios, o que acelera a corrupção das estruturas celulares do organismo enfermo do personagem (Figura 45). A doença retratada no enredo é o câncer de pulmão, que impõe modificações agressivas sobre a forma física e emocional do personagem.

A enfermidade propõe um conflito a partir do momento que ela priva o personagem do seu vício de fumar, resquício que remete à saudosa memória sensorial da ex-companheira, que o abandonou. Dar evidência a essa relação tóxica e possessiva do personagem é a função do texto, que mostra as obsessões psicológicas e sentimentais de um sujeito que chegou ao colapso existencial. Essa obra ficcional tem como objetivo central explorar o estado autodestrutivo da mente e do corpo, cujas células e os pensamentos maléficos atormentam o personagem. Ele se penaliza por não aceitar o afastamento e a separação, algo comum na vida.

Se autorrepresentar na ficção por meio de uma situação de humilhação e de fragilidade é um exercício autocrítico, cujo intuito é trabalhar as incompreensões para estabelecer uma nova ótica de convívio social com o mundo, a fim de gerar questões e reflexões sobre os assuntos abordados. Por meio disso, a dramaticidade é acionada como mecanismo que mantém o público imerso no enredo. É necessário seriedade para intensificar as camadas que envolvem a narrativa, de modo que a história possa romper os limites e os aspectos da realidade de forma aceitável.

¹¹ Ver sessão de anexos, p. 190.



FIGURA 45- *Podre por Dentro*. Douglas Firmino da Silva, 2018.

Podre por Dentro exhibe em suas entranhas aspectos que dialogam com a autorrepresentação grotesca apresentada nas obras do quadrinista Robert Crumb, considerado o maior nome dentre os autores *underground* norte-americanos. Suas narrativas apresentam histórias do seu cotidiano, por meio de uma perspectiva ácida que explora a sátira e a comédia de maneira exorbitante, no objetivo constante de crítica e escárnio aos costumes culturais exercidos pela cegueira do consumo e da opressão do *american way of life*. Assim, Crumb atua como uma besta sedenta, mastigando e macerando o mundo à sua volta, difamando tudo aquilo que entra em

seu caminho, até mesmo a sua própria figura. Esta é representada de forma escrachada para evidenciar suas falhas, vícios, obsessões e paranoias sociais.

O fato de Crumb se inserir nas histórias me fez compreender que não era necessário conceber um universo complexo, cheio de personagens rebuscados, para contar histórias ficcionais. Ter essa noção faz com que a exploração das experiências particulares sejam valorizadas na composição dos elementos ficcionais.

Partindo desse princípio, é possível perceber em Crumb recursos para argumentar e explorar as inquietações que o afligem, abordando assuntos diversos, como questões sexuais, conflitos, drogas, ignorância, violência, preconceito e até mesmo a sua posição social de figura pública e famosa no cenário das HQs (Figura 46).

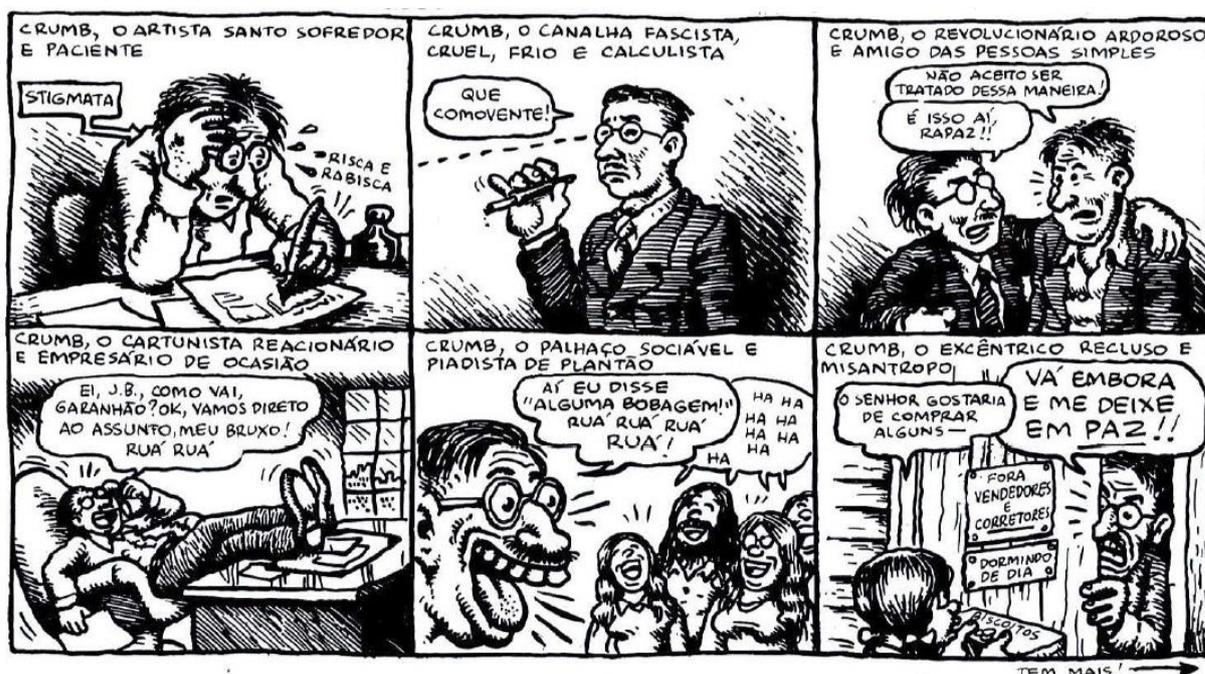


FIGURA 46- *Minha Vida*, p. 25, detalhe. Robert Crumb, 2010.

Desenhista compulsivo, Robert Crumb agregou para seu método de criação narrativa uma percepção extremamente apurada sobre o cotidiano. Sua carreira também é fruto desse hábito obsessivo, que faz com que esteja sempre preenchendo páginas e páginas de seus cadernos com observações, notas e cenas. Ele é um artista de “pé no chão”, por assim dizer, fincado em seu contexto social, um figurão que preza por seus valores e condutas, por mais sujos e pútridos que eles pareçam ser. Um homem de personalidade forte, que enxerga os quadrinhos como arte crua, sem glamour ou requinte, nada mais que um exercício para mantém a sua mente ativa.

Essa visão do quadrinista é o que procuro absorver para me manter dentro de um fluxo espontâneo de produção. Assim, o próprio Robert Crumb pondera sobre seu método de produzir:

Minha abordagem nos quadrinhos sempre foi espontânea. Em geral, só planejei alguns quadrinhos adiante – não gosto de planejar demais. Senão, o trabalho que o desenho exige fica chato e maçante. Simplesmente não consigo. Não é a minha... talvez eu seja preguiçoso... Azar. Vou bolando a história enquanto desenho. (CRUMB, 2010, p. 125)

O método prático explicitado na fala do autor já consta de estágio mais avançado de sua carreira, pois, na sua primeira fase, ele usava principalmente o desenho de observação como prática recorrente. A partir de experiências lisérgicas com drogas, Crumb ressignifica sua prática e a direciona para o desenho de criação e imaginação.

Esse abandono deu aos seus novos trabalhos ainda mais fluidez e distorção, abusando de aspectos cartunescos que exageram nas expressões, gestos e ações dos personagens, o que favoreceu as narrativas absurdas e sórdidas na evocação das características do corpo grotesco. O compromisso do quadrinista com seu potencial imaginativo amplia a minha identificação com ele, pois a autoinvestigação é o método de maior intensidade na concepção de minhas obras. Posto isso, o próprio Crumb explica como a mudança repentina de sua percepção artística se deu a partir das experiências psicodélicas:

Quando tomei LSD... foi minha estrada para Damasco! Me fez cair do cavalo e alterou meu estilo de desenho, a disposição do meu ego, minhas motivações. Parei de fazer desenho de observação. Meio que perdi a concentração. De certo modo, me desliguei dos quadrinhos baseados no ego. O LSD me libertou do ego por um breve período. Todos meus desenhos vinham de dentro... a visão interna... miraculosa. Foi a maior liberdade do subconsciente que tive na vida. (CRUMB, 2010, p.51)

Esse tipo de percepção do quadrinista somente foi alcançado devido à intensidade do seu impulso criador, que permitiu que camadas mais profundas de sua mente fossem rompidas e desvelassem novos aspectos do seu eu. Devido ao efeito do ácido, Crumb não precisava racionalizar os enredos ou as referências para suas narrativas, o que favoreceu ainda mais os elementos visuais torpes e as situações ríspidas, evidenciando a presença de corpos grotescos.

Uma página do seu quadrinho *Minha Vida* (Figura 47) é exemplo dessa narrativa que degrada e escarnece a autorrepresentação. Nela, Crumb aparece nu e prestes a ter o membro sexual, elemento do baixo corporal, decepado por uma freira. O quadrinista, então, reage e degola a santa irmã, em defesa própria. Após o feito, ele pega a cabeça do cadáver e arremessa sobre os figurões renomados da sociedade que o perseguiam.

Tanto a decapitação quanto o desmembramento são elementos que manifestam o corpo grotesco na narrativa, que usufrui da comédia e da bufonaria para expressar a perversão do autor. Segundo Bakhtin, “A perda da cabeça é um ato puramente cômico” (2010, p. 335). No trecho citado, é o ponto central desse expurgo em quadrinhos.



FIGURA 47- *Minha Vida*, p. 12, detalhe. Robert Crumb, 2010.

O humor do quadrinista norte-americano é corrosivo e exagerado, o que denota um viés populareesco nas narrativas, quais a comicidade permeia os absurdos. Esse é o aspecto que se difere totalmente das abordagens que expressei em meus trabalhos,

que são direcionadas para um viés mais sério. Mesmo em vias narrativas distintas, Crumb foi um influenciador direto para minha produção. Ao revisitar os fenômenos presentes nas suas histórias, pude perceber como a leitura desses quadrinhos influenciaram na formação visual do corpo grotesco que atua nas minhas obras, rastro que deixa claro a profunda relação que tenho com os atributos dessa categoria estética.

Ao analisar as minúcias contidas nessas narrativas autorrepresentativas, percebo que a veemência da violência e do terror recorrentes mesmo em enredos que procuram expressar aspectos cômicos. A reincidência disso gera inquietação no público, pois perceber que o autor flagela e humilha a sua própria figura, em situações paradoxais e contraditórias, faz com que o observador desenvolva indagações acerca dos conteúdos absorvidos da obra. Como já dito, esse aspecto se dá a partir do ato de expurgo, que propõe ambiências diversas para propagar estranhamento e incômodo reflexivo de forma proposital.

Essa inquietação foi o gatilho que me motivou a aprofundar o escárnio e a degradação no desenvolvimento de uma história curta em quadrinhos chamada *Vilipêndio ao Meu Cadáver – Prólogo* (Figura 48). Essa narrativa propõe testar os limites da autorrepresentação cadavérica, por meio de processos criminosos perturbadores, nos quais a necrofilia, cometida pelo médico legista, tem a intenção de profanar e destruir todos os elementos do corpo representado, evocando o prazer doentio de vilipendiar uma vítima desprovida de defesa. Com o passar do tempo, essa ideia se converteu em algo mais encorpado e complexo, tornando-se uma obra de maior expressão, que está sendo desenvolvida em três capítulos¹².

A necessidade de aprofundar e expandir esse contexto ficcional foi uma decisão importante para ampliar as questões sobre como os elementos visuais e textuais podem intensificar a concepção de um corpo grotesco. Dentre esse trajeto, um autor que fortaleceu essas questões sobre como conduzir um enredo que explore os estágios metamórficos foi o britânico Alan Moore. Ele é um dos mais significativos escritores de quadrinhos das últimas gerações, conhecido como o mago das histórias, em função do requinte imersivo em suas obras. Moore foi, e é, uma das figuras

¹² Esse trabalho ainda está em processo e pretendo apresentá-lo somente quando estiver finalizado e publicado. Na sessão de anexos, há uma prévia, a partir da página 196.

centrais na reestruturação da mídia, contribuindo na ressignificação dos quadrinhos em novelas gráficas.

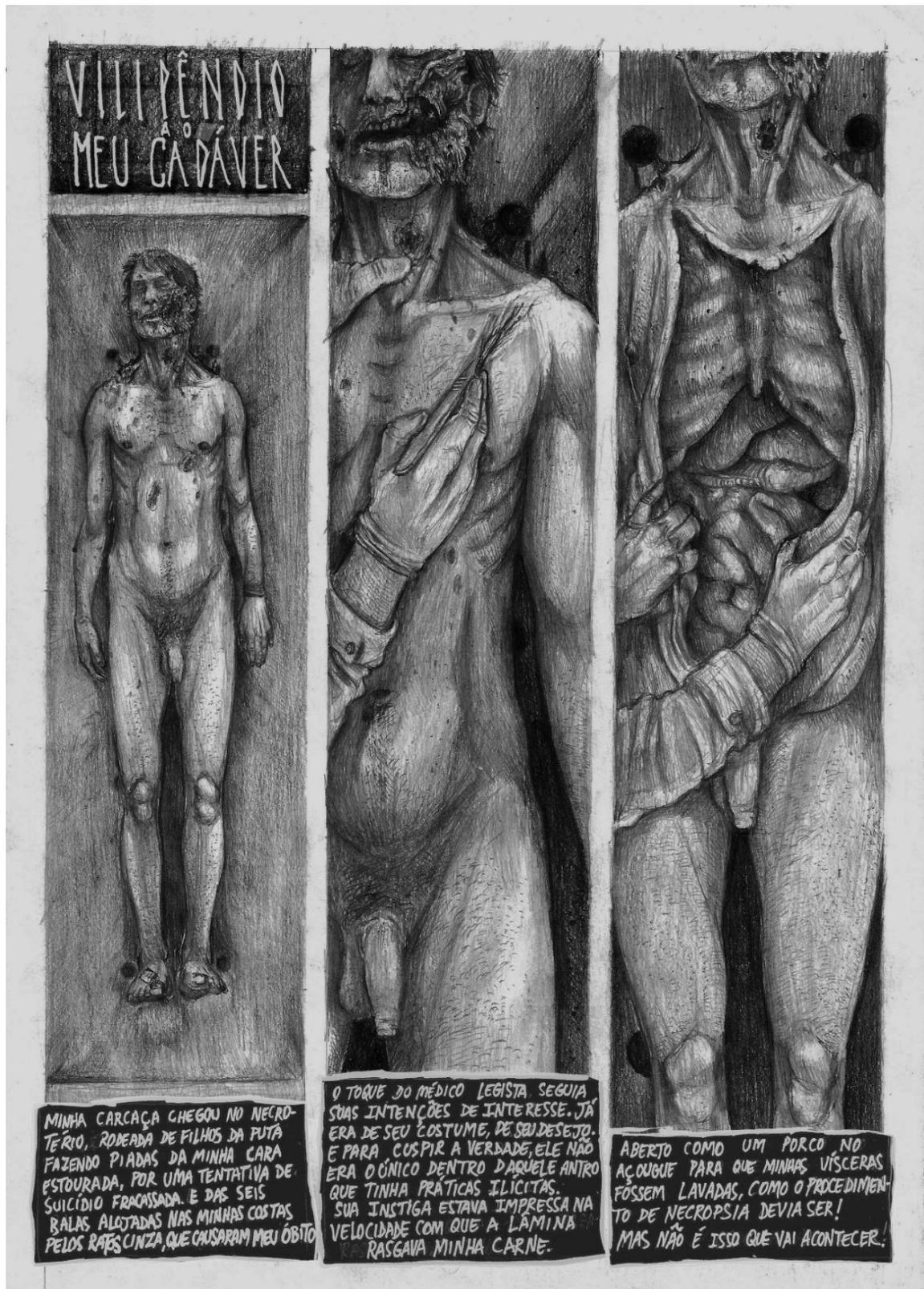


FIGURA 48 - Vilipêndio ao Meu Cadáver - Prólogo, p. 1. Douglas Firmino da Silva, 2016.

Escolher Moore como referência foi uma decisão complexa, mas contundente, pois por meio dela pude entender quão importante é o desenho para a concepção criativa dos roteiros. Alan Moore atuou durante sete anos (1979 a 1986) desenhando e escrevendo tiras para o jornal local da cidade de Northampton, Inglaterra, emprego que lhe pagava dez libras semanais para manter seu personagem *Maxwell, o gato mágico* (Figura 49) nas páginas do tabloide. Era um espaço de experimentação, laboratório em que ele podia testar e extrapolar as barreiras estruturais da mídia por meio do desenho, do texto ou da narrativa.

Maxwell apresenta um humor sarcástico para envolver o público no ambiente ficcional, aspecto que estabelece diálogo direto entre personagem e leitor, quebrando, assim, a quarta parede que divide a realidade da ficção. A dinâmica proposta por Moore faz com que o gato mágico brinque e corrompa as estruturas básicas estabelecidas pela tira de cinco quadros, fazendo com que o personagem transite e atravesse as sarjetas, chegando a negligenciar os quadros que o abrigam. Essa liberdade também está presente nos temas abordados, que exploram diversos assuntos, desde simples piadas até questões sociais e políticas que ocorreram na Inglaterra daquele período, o que proporciona uma abertura ao autor para expressar sua ótica anárquica acerca dos fatos do cotidiano. Outro ponto que reforçava a liberdade de Moore está em assinar as tiras com o pseudônimo de Jill del Rey.



FIGURA 49- *Maxwell, o gato mágico*. Alan Moore, de 1979 a 1986.

O contato com as obras de Alan Moore foi um marco transformador na minha trajetória como artista, pois expandiu de forma intensa os modos de pensar e construir uma narrativa gráfica com eficácias, me levando a entender quão necessário é o uso

da pesquisa estrutural para fundamentar a atuação dos elementos envolvidos no enredo, entrelaçando, desse modo, ficção e realidade em um único fio condutor.

O estudo preliminar atua como a engrenagem que regula as camadas que vão compor o plano de fundo do enredo. Essa prática apropria-se de fenômenos extraídos de campos como a historiografia, literatura, ciência, arte ou qualquer outra área de conhecimento que possa fomentar a obra.

Conduzir esses elementos de modo conciso na ambientação dos enredos é uma competência que somente pode ser consolidada por meio da união de propriedades entre desenho e escrita. Moore não é o desenhista de suas histórias mais emblemáticas, mas as projeta por meio do desenho, sugerindo ao artista esquemas compositivos de modo detalhado (Figura 50), para que a condução narrativa não se perca. Essa arquitetura estrutural do autor tornou-se exercício recorrente dentro do meu processo de pré-produção de qualquer desenvolvimento artístico, seja na elaboração de um quadrinho ou de alguma série de trabalho.

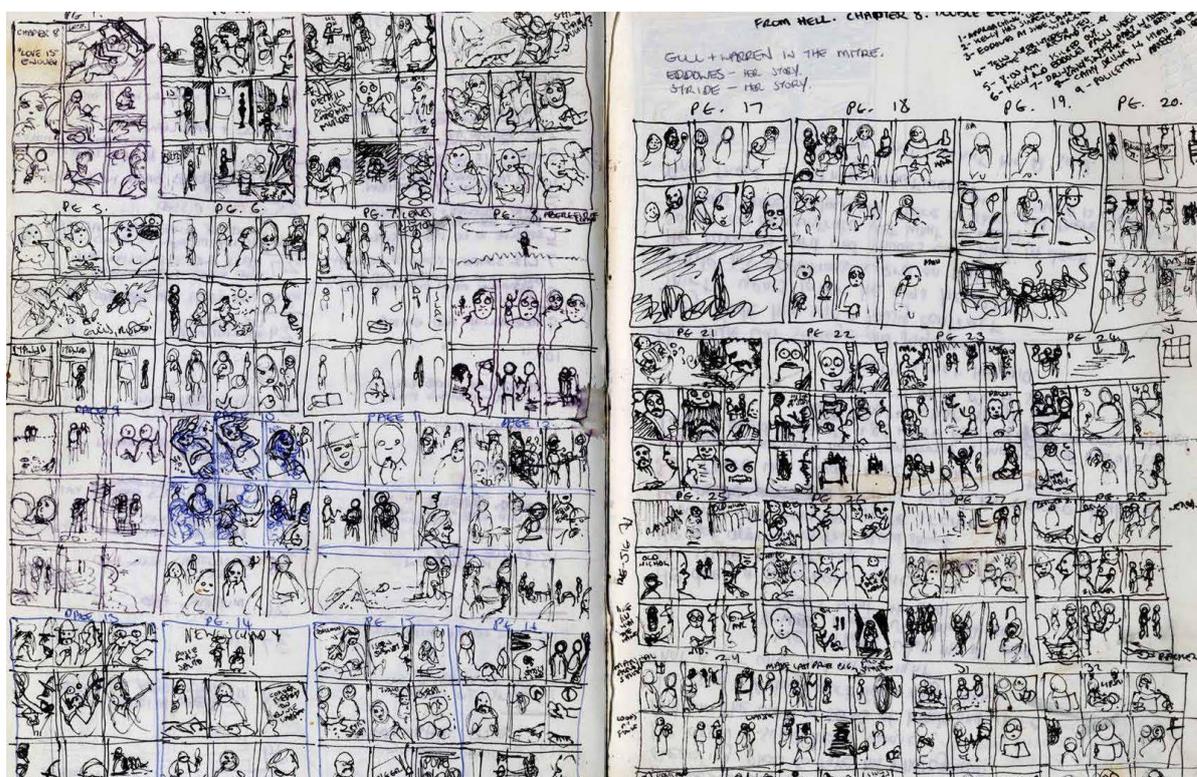


FIGURA 50- Esquema compositivo de Narrativa de *Do Inferno*. Alan Moore, 1989. Fonte: <https://bleedingcool.com/wp-content/uploads/2011/03/Storyteller>. Acesso em: 20/10/2020.

Outro ponto convergente com minha produção é o uso da violência por Moore, que procura abordá-la de forma coerente, de modo a conceber ações e reações palpáveis nos personagens envolvidos em cenas agressivas, como chacinas, mutilações, estupros e outros atos de destruição do corpo na ficção. Essa fundamentação na realidade afasta o autor dos clichês das HQs, direcionando o público para um universo mais crível, o que faz com que o leitor adentre de forma mais coesa as entranhas do enredo. O uso desse recurso rebusca ainda mais as manifestações do corpo grotesco presentes nas narrativas gráficas do britânico.

A maioria dos trabalhos produzidos por Alan Moore ocupa lugares renomados no cenário mundial, o que denota sua força transformadora não somente para a mídia quadrinística, mas também para outros campos culturais como a literatura, o cinema e até mesmo a própria realidade. Obras como *V de Vingança* (1982), *Um Pequeno Assassinato* (2017), *Lost Girls* (1991) e *Watchmen* (1986 a 1987) são inestimáveis para cultura popular desta geração, mas, para dar continuidade a este estudo, vou me ater à sua obra intitulada *Do Inferno*, produzida em parceria com o desenhista Eddie Campbell e publicada de forma independente.

O autor britânico conhecido por escrever livros de ficção e referência para séries de televisão, Lance Parkin contextualiza assim a criação de *Do Inferno*: “Eddie Campbell desenhou do Inferno ao longo de dez anos e acabou publicando a edição encadernada por conta própria” (PARKIN, 2016, p. 132). Essa fala demonstra o compromisso intenso entre os dois colaboradores, que se envolveram de forma profunda em todo o processo durante uma década de pesquisa e produção.

Do Inferno propõe um drama policial, envolto por atmosfera de terror que se intensifica conforme o passar das páginas. Uma trama que exhibe o quão ambiciosa é a abordagem de Moore, que pretende destrinchar de forma minuciosa os mistérios que envolvem o caso de *Jack, o estripador*. Moore desenvolve uma estrutura narrativa bastante inovadora dentro da mídia dos quadrinhos. Sendo assim, Lance Parkin diferencia o método de Moore de seus contemporâneos:

Segundo Moore, a maioria dos roteiros de quadrinhos da época era banal, pois fazia um relato puramente cronológico dos acontecimentos. Ele delineou três estratégias simples para deixar a história mais interessante: começar pelo meio; emoldurar a história principal com outras histórias; contar a história de um ponto de vista só ou de vários pontos de vista. Boa parte das histórias de Moore, tanto as curtas quanto as mais compridas, encaixam-se no que ele chama de “elípticas”: o fim da trama ecoa seu princípio. (PARKIN, 2016, p. 117)

A forma elíptica de narrar garante aos quadrinhos uma configuração estrutural que favorece os ciclos metamórficos, que fundamentam aspectos de um corpo grotesco, de modo que os estágios da vida, morte e renascimento possam ser abordados como maior contundência também pela estrutura da narrativa.

No caso de *Do Inferno*, somos convidados a acompanhar as fases da vida de William Gull, médico da família real inglesa que se consagrará como o mais famoso assassino em série do século XX. A condução da narrativa faz com que o leitor presencie os episódios significativos que moldaram o caráter do personagem, ou seja, somos colocados no papel de cúmplice do médico/assassino. A curiosidade e os anseios do leitor ditam o ritmo da trama até chegar ao ápice dos acontecimentos.

Os outros personagens envolvidos no enredo também são embasados nos fatos verídicos que ocorreram na época, pois o autor empreendeu uma pesquisa compulsiva e detalhada sobre os arquivos, jornais e documentos da época. Assim, coletou o máximo de informação acerca dos sujeitos, mapeando personalidades suspeitas para apurar os fatos segundo a sua lógica e, por fim, concebendo o roteiro da obra. Ele tem como objetivo reorganizar as ocorrências para o campo ficcional de forma cuidadosa, no intuito de transmitir veracidade e aproximação de uma resolução cabível aos fatos. Essa busca faz com que o autor elimine a presença do narrador onisciente e do recurso do balão de pensamento dos personagens. A história é narrada tão somente pelos diálogos em cena.

Nos quesitos visuais, os desenhos de Eddie Campbell traduzem o horror expressivo necessário para obra, compondo uma movimentação fluida e poderosa, que elucida a densidade dramática para transmitir ao leitor a seriedade que o trabalho exige. O traço de Campbell usa do preto chapado e das linhas rápidas com uma competência acima do comum, fator que emite intensas sensações ao leitor.

Do inferno é um caldeirão dos prazeres humanos, no qual a violência, a luxúria e o poder sobre os menos favorecidos misturam-se e são contados de forma voraz, dando a máxima evidência às etapas degradantes e escarnecedoras, que resultam em representações grotescas na obra. O detalhe de página abaixo (Figura 51) é um exemplo da ação narrativa que demonstra na ficção os estágios de destruição, no qual o artista expressa a crueldade contida na ação do assassino. Este que despedaça o corpo de Mary Jane Kelly, sua quinta e última vítima.



FIGURA 51- *Do Inferno*, p. 5, detalhe. Alan Moore e Eddie Campbell, 2014.

Trata-se do único homicídio cometido pelo *serial killer* em local fechado, fato que, a princípio, parece mínimo, mas que teve total influência sobre a brutalidade exercida pela lâmina de Jack ao destroçar a carcaça da vítima. O horror do ocorrido no campo da realidade levantou rumores que romantizaram o caso, considerado a primeira cena criminal da história a ser fotografada pela polícia londrina (Figura 52). O estrago no corpo era tamanho que impossibilitava a remoção do cadáver para os exames investigativos padrões, normalmente realizados no prédio central da polícia.

Os registros reais demonstram uma violência bestial inimaginável. Porém, a sequência de mutilações ocorridas na cena é idealizada pelo autor, no qual o assassino extrai a face, as mamas, o coração, as vísceras, o útero e o feto que nele estava sendo gerado. Os atos atrozes foram concebidos no contexto ficcional a partir de informações coletadas em um livro sobre Jack, no qual Alan Moore e Eddie

Campbell se basearam para introduzir o leitor de modo contemplativo diante do ato monstruoso. Segundo o próprio Moore, as mutilações retratadas são especulativas, “embora a lista dos vários ferimentos tenha sido obtida de *The Jack the Ripper A-Z*, de Begg, Fido & Skinner, livro do qual se originaram muitas das informações presentes” (MOORE *apud* PARKIN, 2014, p. 564).



FIGURA 52- Cena criminal do assassinato de Mary Jane Kelly. Publicada no Jornal Policial da Inglaterra, 1969. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Jane_Kelly. Acesso em 20/10/2020.

A construção metódica da ficção emula cada passo executado pelo assassino, dando total evidência aos estágios que compõem o processo de escárnio e degradação da vítima, no qual o corpo ficcional é transformado gradativamente a cada quadro. A justaposição das imagens sequenciadas apresenta ao leitor as etapas que fundamentam as ações transformadoras do corpo, causadas por intermédio dos golpes do assassino, que é ainda mais potencializado pelo requinte de detalhes que compõem a dinâmica estrutural da cena nos quadrinhos.

Revisitar *Do Inferno* foi extremamente esclarecedor. Com ele, pude perceber quão importante é o preparo prévio para constituir as fundações regentes da obra, nas quais a atuação poética se propõe a trabalhar dentro dos limites fundamentados pela

exigência da mensagem. Desse modo, o artista sai da sua zona de conforto em busca de novas soluções que possam potencializar os recursos e as camadas estabelecidas para compor sua proposta narrativa. Esse comprometimento do criador para com a obra me mostra resoluções que fortalecerá minhas intenções visuais em expressar corpos grotescos por meio do desenho e da mídia quadrinhos.

Essa nova perspectiva sobre *Do Inferno* configura a obra como degrau essencial em meio à descida ao calabouço da ficção, onde os corpos grotescos são aprisionados e destroçados conforme as intenções dos artistas, carrascos. A seriedade e o profissionalismo desse trabalho foram transformadores para mim desde o primeiro contato, mas a revisitação incrementou os elementos que atuam sobre os desenhos e as narrativas que tenho produzido. A influência de Alan Moore e Eddie Campbell, portanto, é decisiva para mim, especialmente na consolidação do olhar minucioso e questionador que busco nos processos criativos.

Assim como os desenhos, as narrativas também nascem das captações subjetivas sobre experiências ocorridas na realidade, um exercício que necessita de olhar sensível, capaz de notar nuances e ideias por meio dos esboços e das reflexões registradas sobre as páginas do diário gráfico. Esse é o receptáculo das interpretações, informações e dos questionamentos extraídos das vivências do sujeito. Pessoalmente, compreendo e valorizo o momento de percepção como o estágio de maior complexidade, no qual a capacidade do artista é posta à prova para coletar pontos cruciais na consolidação de uma ideia.

A interação entre o desenho e o texto atua conjuntamente no planejamento estrutural de uma narrativa. O artista usufrui desses recursos de forma fluida e em unidade, de modo que anotações e esboços mapeiem as intenções preliminares de um projeto. O que busco nesse momento da investigação é o valor dessa interação narrativa de modo consciente, no qual as redundâncias sejam eliminadas entre os elementos para que o conjunto composto em qualquer página dos diários artísticos possa explorar resoluções imagéticas inéditas e espontâneas.

A princípio, o uso desses elementos parece simples, mas, com o tempo, é notada uma rigidez. O desequilíbrio e os vícios entre as estruturas compositivas que organizam as informações nas páginas podem torná-las extremamente repetitivas, o que leva o artista a perceber e a buscar novos métodos experimentais de composição. Atualmente, usufruo de modo contínuo essa reflexão, o que, de certa forma,

rememora os antigos hábitos de desenhar nos pequenos retalhos de papel, pois neles era preciso pensar como as imagens ocupariam seus ínfimos espaços.

Aquilo que antes era uma fuga compulsiva agora virou um método produtivo, no qual a racionalidade pregressa atua sobre a problemática do uso dos recursos textuais e dos elementos visuais que vão compor as estruturas que caracterizarão as imagens de qualquer obra, por meio de um planejamento que seja espontâneo, mas não aleatório. Isso exercita e eleva os métodos de formulação de imagens, o que garante que a narrativa integrada no planejamento possa incorporar aspectos que estarão presentes na obra, desde a formulação das abordagens poéticas até os quesitos técnicos dos formatos, suportes e da expografia.

Apresento, nas duas páginas do diário gráfico (Figura 53) a seguir, as anotações que tenho usado para conceber os planejamentos da série de desenhos *A Performance do Repúdio* (2019), que integra os trabalhos discutidos no próximo capítulo. Essas páginas visam explorar as possibilidades relacionais entre desenho e texto de uma forma estruturada, de modo que teste os aspectos narrativos que se assemelham aos infográficos editoriais. Um exercício que tem a intenção de mapear as informações, elementos e pensamentos que sejam mais significativos para a criação estrutural da ideia que permeará o conjunto de obras em si.

Partindo desse apontamento, tenho a intenção de discutir como esse processo colabora para o desenvolvimento narrativo de forma natural, por meio de uma prática casual de criar e catalogar as notações. Esse tipo de exercício fomenta uma evolução natural, despreziosa de acertos ou perfeições, ponto que favorece manifestações diversas do corpo grotesco. Os cadernos são ambientes propícios para a experimentação, onde questionamentos, métodos e técnicas são testados de forma empírica, no intuito de desvendar as resoluções para que possam surgir novas propostas práticas e imersivas que resultem narrativas inéditas.

Os hábitos perceptivos tornam-se, assim, ainda mais necessários para que os substratos contextuais da realidade sejam captados e absorvidos. O uso desse recurso pode ater-se a uma simples imagem ou desenvolver-se até a mais complexa situação do cotidiano, que resultará no processamento de ideias para que a produção artística se desenvolva organicamente.

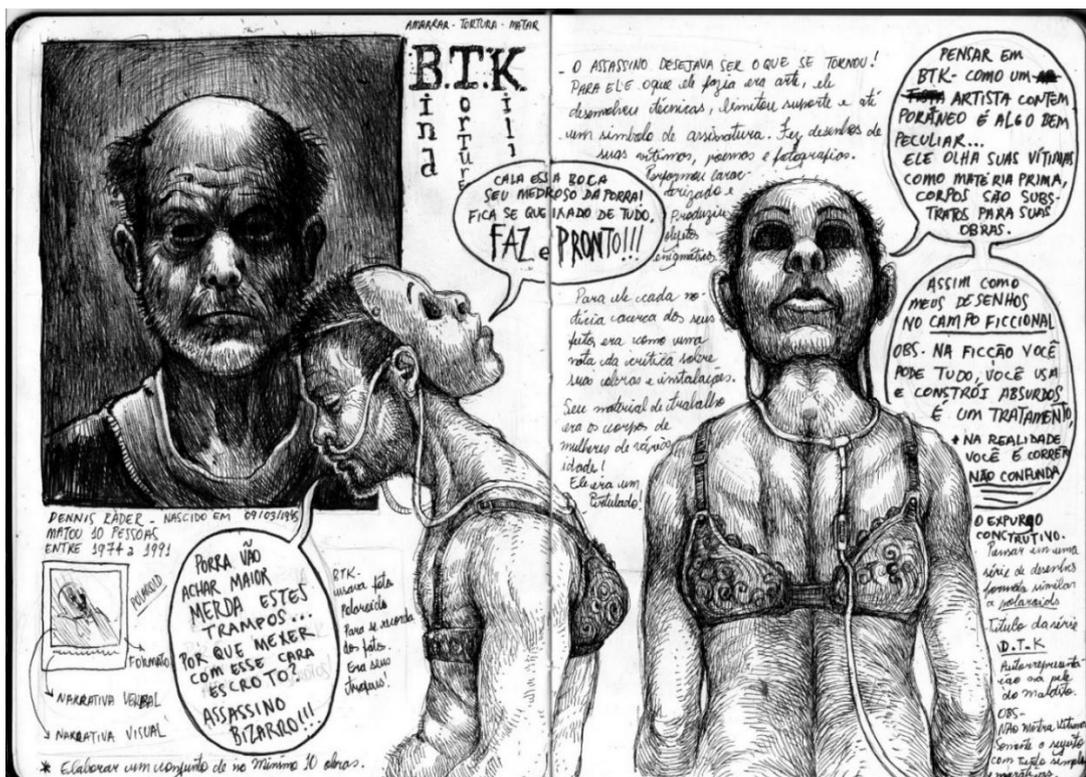


FIGURA 53- Páginas do diário gráfico sobre a elaboração da série *A Performance do Repúdio*. Douglas Firmino da Silva, 2019.

Esse método de criar narrativas dialoga diretamente com os processos expostos nos cadernos do artista paulistano Lourenço Mutarelli. Um dos maiores nomes dos quadrinhos *underground* nacionais, ele tem suma importância para o desenvolvimento dessa cena independente. As obras de Mutarelli apresentam questões e recursos que fogem da tradição por meio de abordagens particulares, em narrativas que buscam conceber personagens estranhos, neuróticos, complexos e nada estereotipados, tanto em suas características visuais quanto conceituais.

Nos seus diários gráficos, o pensamento do paulistano mostra-se intenso e experimental, pois lá ele se expressa com uma fluidez caótica, regida pela imaginação que ordena os elementos compositivos por meio da articulação visual e léxica. Assim a espontaneidade criativa do artista exprime elementos que compõem narrativas satíricas, escarnecedoras e cômicas, frutos de suas íntimas percepções do cotidiano, o que o viabiliza representações de corpos grotescos.

Particularmente, enxergo Lourenço como um quadrinista em sua total essência, pois grande parte de suas imagens estão intrínsecas às formulações de enredos nos quais os personagens, balões de diálogos, títulos, margens e colagens dividem o

mesmo espaço, compondo um conjunto unitário que aborda assuntos diversos. Esse experimentalismo imersivo parece, à primeira vista, conturbado, mas não é: existe uma organização dos elementos de forma intuitiva em cada uma das páginas do diário. Tal organização é improvisada conforme os estímulos que o conduzem em meio aos assuntos, intenções e impulsos acessados no momento da execução. Os desenhos parecem um improviso musical ou um transe criativo, propiciado pela repetição do fazer.

O modo de criação de Mutarelli acessa memórias de modo aleatório, o que acaba favorecendo as composições narrativas estranhas, nas quais os personagens representados expressam visualidades deturpadas. O artista não se preocupa com as técnicas aplicadas, pois tem claras intenções de romper com a doutrinação acadêmica sobre sua prática, o que potencializa o experimentalismo do trabalho. O próprio quadrinista assume que seus cadernos são como locais investigativos do mundo à sua volta. Neles, ele reorganiza o contexto que o envolve por meio de sua ótica, explorando e reinterpretando a vida a partir de si próprio.

Nas páginas escolhidas como recorte (Figura 54) para este trabalho, é possível notar o artista registrando seus dilemas mais profundos, expressos por meio de representações e autorrepresentações de sinceridade singular. A presença da figura humana é predominante nas narrativas de Mutarelli, muitas vezes compostas por corpos contorcidos, mascarados, caricatos, expressivos e monstruosos. São figuras que nascem de suas interpretações diárias, nas quais ele expõe suas inquietações por meio do improviso do desenho e do texto.

Como já dito, os artistas da contemporaneidade necessitam de uma percepção acentuada sobre o mundo em que estão inseridos. Nessa habilidade, Mutarelli demonstra quão elevada é sua qualidade em captar as narrativas casuais de suas experiências diárias, problematizadas e ressignificadas na sua produção. Isso colabora para as concepções grotescas dos corpos que habitam seus diários. Assim, a pesquisadora Lucimar Mutarelli afirma sobre o modo criativo do quadrinista:

Lourenço revela que, por baixo de todos os panos, a inquietação artística cede a benefícios materiais e mundanos. Comparo sua coragem com a dos expressionistas europeus no início do século 20. O artista não apenas critica a sociedade em que vive como também se insere nesse meio e retrata-se tanto ou mais patético do que a própria. O artista ri do outro, mas, principalmente, ri de si mesmo. (MUTARELLI, 2009, p. 79)



FIGURA 54- Sketchbooks, sem página. Lourenço Mutarelli, 2013. Fonte:

https://revistatrip.uol.com.br/dados/_imgBank/1354648636mutaprint-015.jpg. Acesso em: 20/10/2020.

A afirmação da autora desvela como o artista se apodera e interpreta as situações experimentadas para conceber resoluções críticas em sua prática expressiva. A espontaneidade narrativa no desenho de Lourenço Mutarelli é uma qualidade importante para um quadrinista contemporâneo, que necessita observar, perceber e transformar as interpretações do real em ficções inovadoras.

Segundo Giorgio Agamben, "(...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas quem provém seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p.64). O lado escuro é notável nos diários de Lourenço Mutarelli. Nesse espaço, as agonias do quadrinista ganham voz para falar de seus dilemas da vida. O desenho também é terapia para ele, como é para mim. Nesse ponto, estabeleço profunda identificação com o artista.

Essa necessidade de tratamento está intrínseca as questões que permeiam sua subjetividade, o que é algo bastante intenso, pois as autorreflexões do artista tende a levantar diversas indagações sobre as representações produzidas. Por exemplo, nas páginas (Figura 55) a seguir é possível perceber o diálogo entre Lourenço e suas angústias, em condutas questionadoras são apresentadas nas autorrepresentações monstruosas. As páginas explicitam, assim, uma narrativa

estranha, incômoda e repleta de assuntos e de deformidades visuais que só faz sentido aos olhos do próprio artista.



FIGURA 55- Sketchbooks, sem página. Lourenço Mutarelli, 2013. Fonte: https://conteudo.imguol.com.br/blogs/68/files/2012/12/m13_61.jpg. Acesso em: 20/10/2020.

Os corpos grotescos presentes nas obras de Mutarelli evidenciam ainda mais suas inquietações comportamentais que se expressam ao extremo por meio de sua profundidade, o que gera uma aceitação das mazelas de si próprio. Por mais espontânea que pareça, essa ação do artista é bastante complexa, solitária e dolorida. Assim, Lucimar Mutarelli evidencia quão necessária é esta reclusão do artista para seu processo, que diz “Lourenço precisa da solidão para criar de verdade. Sua mente ferve o tempo todo, ele não para de trabalhar um minuto, ele não descansa” (MUTARELLI, 2009, p.72).

A compulsão criadora de Lourenço demonstra o quanto a prática recorrente obriga o artista a negociar de forma intensa com os seus demônios criativos mais profundos, na busca de lidar com suas imperfeições para se manter firme e saudável no presente. O desenho de Mutarelli cumpre a função de um ralo do mundo, que absorve o chorume dos fatos para devolver apenas o odor podre contínuo que

rememora agonias, em críticas reflexivas produzidas em narrativas que exprimem sua visão da vida.

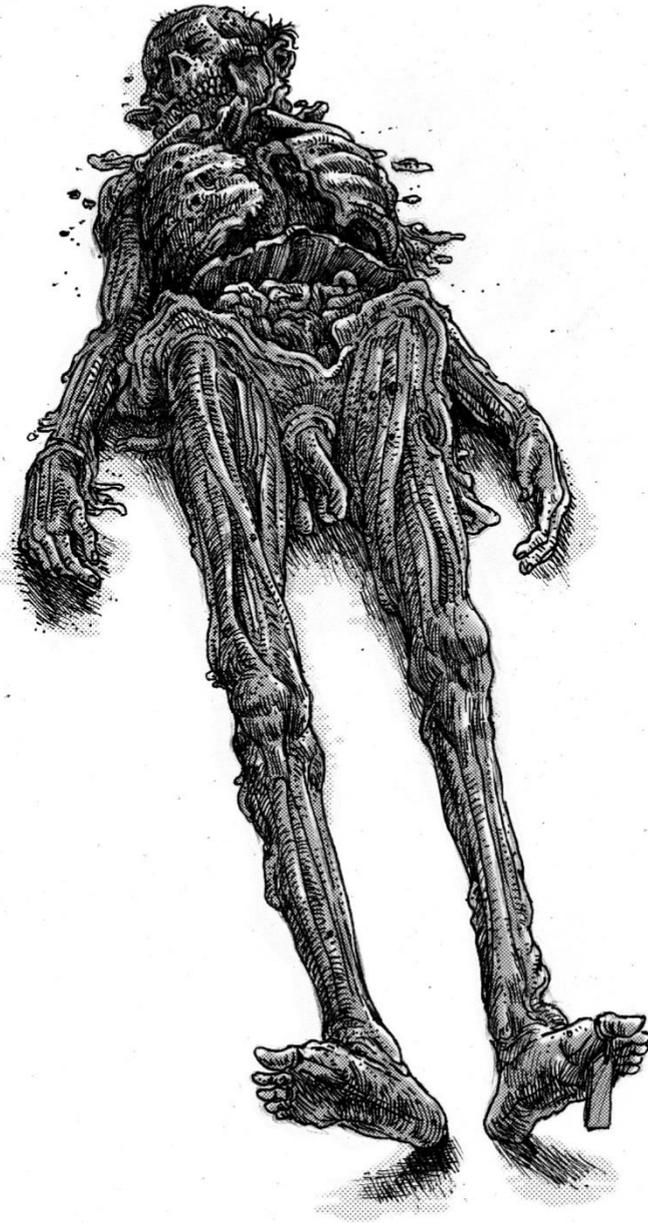
Adentrar os laboratórios narrativos desse artista é importante na minha jornada, pois entender como otimizar esses processos em meu desenvolvimento artístico me leva a desmistificar o objeto de estudo. Mutarelli ensina que a ficção somente pode ser concebida a partir de um fato ou de algo real, uma ótica que tira o desenhista do ambiente comum do ateliê, influenciando as vivências, escolhas e experimentações para forjar sensibilidade pessoal significativa. Tal compreensão torna ainda mais clara a recorrência dos corpos grotescos nas minhas obras, pois as particularidades que me consolidaram como sujeito também consolidaram minha percepção sobre o mundo e como o represento no campo ficcional.

Portanto, os apontamentos discorridos neste capítulo foram importantes para desvelar as camadas atuantes no meu processo de criação, no qual as obras analisadas enfatizaram os aspectos das visualidades dos corpos grotescos que permeiam minha produção visual e narrativa. Isso se deu devido aos diálogos relacionais estabelecidos pelos métodos e visualidades entre as obras apresentadas.

Por fim, destrinchar minha própria produção possibilitou a ampliação das percepções e dos valores contidos em meus trabalhos, vestígios visuais que aprofundaram o desenvolvimento do meu pensamento poético, no qual o olhar autocrítico explanou as nuances exercidas no processo de criação. Ter essa consciência me faz valorizar o desenvolvimento dos recursos percebidos, no intuito de evoluí-los para propor novas abordagens ficcionais, que representem e autorrepresentem os corpos grotescos.

Aqui, cesso minha imersão investigativa deste capítulo, pois compreendi as ferramentas fundamentais que atuam em meu trabalho. A partir delas, exercerei novas experiências e reflexões acerca do objeto de estudo nas obras a serem produzidas. Sigo adiante, pois me encontro apto a executar meu desenvolvimento artístico na elaboração prática dos trabalhos visuais que compõem o próximo estágio desta dissertação.

EXPERIMENTAÇÃO



Este capítulo apresentará os processos criativos atuantes na elaboração das séries de desenhos que vão compor o corpo visual deste trabalho. A experimentação é uma etapa imersiva onde pretendo discorrer acerca das intenções e motivações que me levaram a conceber os conceitos visuais e poéticos que serão apresentados nas imagens.

Nos capítulos anteriores, observei como as características visuais evoluem e delimitam o corpo grotesco, compreensão que pontuou as influências e as relações que o objeto de estudo teve sobre o meu trajeto artístico até aqui. Essa jornada foi fundamental para mapear e elucidar o local onde o meu trabalho se encontra atualmente. Tal conjuntura me possibilitou o vislumbre sobre um amplo horizonte de novos caminhos, onde poderei desfrutar e explorar, de modo esporádico e contemplativo, novas rota de expansão do meu desenho.

Estipular o experimentalismo como ponto estrutural para essa produção artística centraliza a exploração e o esgotamento máximo das possibilidades visuais que venham a surgir no decorrer dos processos. Esse método criativo direciona meu pensamento poético para um âmbito de maior liberdade, onde posso extrapolar as experiências que me envolveram durante a etapa prática deste estudo. Isso me atentou para estímulos e intuições como pontos coordenativos, que nortearam as concepções e as ideias para a elaboração imagética dos trabalhos.

Observar e analisar os fatores que permeiam este processo é complexo, pois essa racionalização árdua destrincha e questiona as camadas que compõem o hábito natural de se expressar por imagens. O uso dessa desconstrução busca ponderar os vestígios percebidos dentre o método criativo que exerço. Um tipo de análise semelhante à ação da perícia policial, que notifica e recolhe os vestígios em uma investigação, visando traçar os fatos ocorridos na cena de um crime.

3.1 - O RETORNO À CENA CRIMINAL

Observar o próprio processo de produção é uma autoinvestigação sobre rastros de delito de sua personalidade criativa, uma reflexão que busca interpretar os comportamentos metódicos sobre o ato de criação, quando os planos e os procedimentos são executados por meio do automatismo do trabalho. Retornar à cena

do crime é recorrente nos hábitos doentios de muitos assassinos em série, e lembrar dessa característica me proporcionou a reinterpretção dos métodos práticos, agora sob nova ótica de desvelar os vestígios nos processos.

Grande parte dos trabalhos que desenvolvo nasce de questões ordinárias, muitas das vezes indagações torpes de cunho irrisório, que visam expressar as simplicidades popularescas de olhar o mundo. O fator que transforma essa concepção casual em algo elaborado é justamente o trabalho, que se impõe de modo recorrente sobre os preceitos da ideia inicial. Nele, lapido, organizo e adapto visualidades e conceitos que vão compor a mensagem que pretendo transmitir.

Os quesitos técnicos estabelecidos em cada uma das séries produzidas visam o experimentalismo como base, de modo que os aspectos visuais possam distinguir uma série da outra, denotando singularidade a cada conjunto. Esse método viabiliza diferentes abordagens visuais, como a mancha, a transparência, a opacidade, as nuances tonais ou qualquer recurso que fuja da minha prática cotidiana.

Assim, me forço a sair da zona de conforto no processo prático, a fim de que esse novo método conduza o pensamento sobre as relações estruturais que articularam os suportes e os materiais durante a produção. Pensar detalhadamente esses quesitos foi totalmente novo para mim, pois grande parte do meu processo habitual estava focado apenas nas concepções ficcionais, ou seja, pensar sobre como os personagens, objetos e ambiente se dariam na imagem.

Refletir sobre as abordagens poéticas que viriam a compor essas mensagens foi um carma latente na minha cabeça, pois sempre tento propor questões que elevem a expressão visual das obras aos limites extremos. Desta vez, porém, notei que as adversidades e as barreiras a serem ultrapassadas eram outras. A partir disso, foi estipulado o esgotamento visual como método expressivo para explorar os aspectos do corpo grotesco de forma mais contundente. Isso se dá por meio da prática intensiva, que tem como propósito central elaborar o máximo de desdobramentos possíveis sobre as ideias estipuladas para cada uma das séries.

Essa fórmula experimental é totalmente inédita no meu processo criativo, um desafio mantido durante toda a produção que envolve o desenvolvimento deste estudo. Lidar com as incertezas decorrentes dessa opção foi o que estimulou o aprendizado espontâneo e pontuou novas perspectivas acerca dos problemas e bloqueios no decorrer do processo.

Contornar tais situações limitadoras amplia o arsenal de recursos a qualquer artista. Portanto, a principal intenção diante dessa proposta foi encarar e lidar com as situações para que surgissem novas abordagens visuais, de modo natural e orgânico. Transitar nesse ambiente obscuro, composto por incertezas, fez com que cada desenho produzido demarcasse um ponto percorrido em meio às problemáticas impostas.

Desbravar esse percurso adaptativo consolidou o teor inédito nas abordagens imagéticas de minha produção, pois a materialidade, o formato e a expografia acrescentaram fundamentações significativas para a consolidação dos trabalhos. Isso me possibilitou entender que o desenho não é apenas conteúdo figurativo obtido ao término de cada obra produzida, mas, sim, algo mais complexo e que merece atenção redobrada em todas as fases da criação.

Me colocar em um ambiente questionador é necessário para que novas compreensões do trabalho possam nascer, e o automatismo prático aplicado foi o meio encontrado para alcançar essas percepções. O objetivo central nessa intenção é acessar as manifestações do corpo grotesco de modo desprezioso, o que pode ser alcançado de forma natural pela metodologia do esgotamento visual. Nela, a reincidência prática desenvolve um número elevado de trabalhos e revela neles as recorrências e os vícios, um caminho dolorido e agônico que possibilita o desmembramento significativo das etapas de desenvolvimento e de suas nuances.

Os desenhos produzidos têm como base a utilização do campo ficcional como recurso fundamental para concepção de corpos grotescos, o que se dará de modo simplório, para que os trabalhos possam evidenciar as representações visuais do objeto de estudo. Os demais elementos compositivos em todas as séries atuarão de modo complementar para reforçar ainda mais as figuras representadas.

O uso dessa resolução mantém o foco sobre as percepções dos corpos presentes, fazendo com que os elementos narrativos, cenográficos e léxicos não ofusquem a figura, mas intensifiquem e ampliem os significados sobre tal. A partir de agora, adentraremos e analisaremos as séries com maior atenção e rigor para compreender a fundo as evidências recolhidas na cena criminal do trabalho artístico.

3.2 - VÍTIMAS SERIADAS

Separar os desenhos em séries é uma estratégia que favorece a produção simultânea em diversas frentes. Um tipo de organização que otimiza o processo, adequando-se perfeitamente ao experimentalismo proposto, que visa a prática compulsória, onde os desenhos possam acontecer de forma espontânea e fluída para que a produção se desenvolva de forma consonante.

Esse crescimento orgânico proporciona uma inter-relação na produção das séries, mesmo que as obras sejam concebidas em condições divergentes, pois os conjuntos exibem entre eles pontos conectivos específicos. Isso faz com que os resultados finais estabeleçam um corpo de trabalho conciso e coeso, de amarras naturais na formação de um só acervo.

O ponto mais complexo nesse processo é lidar com a insatisfação dos resultados obtidos, o que flexibiliza o controle rígido que tenho ao desenvolver uma composição imagética de uma obra. Ficou claro, para mim, que a execução mais fluída de meu desenho atua sempre nos diários gráficos. Neles, me sinto mais à vontade, e com mais liberdade, para lidar com elementos que não me satisfazem. No caso dos trabalhos presentes nesta dissertação, decidi manter todos os resultados realizados, até mesmo aqueles que me causaram grande insatisfação, pois acredito que encará-los será proveitoso para minha evolução como artista.

Ao total, foram produzidas cinco séries e cada uma delas possui um número particular de obras, o que totaliza setenta e seis desenhos. Daqui em diante, será destrinchada cada uma dessas séries, de modo a expor os aspectos visuais, estruturais, narrativos e poéticos que as consolidam perante o objeto de estudo.

3.2.1 - QUIMERAS ÓSSEAS

Trata-se de um conjunto composto por seis obras (Figs. 61 a 66), feitas com bico de pena e tinta nanquim sobre papel pólen soft amarelado. Os desenhos usam da linearidade de forma predominante, de modo que as hachuras componham os

volumes e os planos representados, propondo, assim, texturas e uma iluminação que envolva os elementos em cada uma das cenas retratadas.

Esse tipo de abordagem visual é característica herdada das entranhas da calcogravura, a qual foi constantemente absorvida e emulada pelos quadrinistas em suas produções visuais. A ponta de metal que antes agredia a superfície, preparando os sulcos que iriam receber a tinta, foi substituída pelo bico de pena, feito de alumínio flexível capaz de controlar a espessura dos traços e a fluidez da tinta, que se molda conforme a pressão empregada pela mão do artista.

A escolha dos materiais foi essencial para alcançar resoluções rápidas, nas quais a soltura do traço imprime uma particularidade a cada elemento representado nas composições. Essa expressividade é algo que somente pode ser transmitida pela ação imediata do fazer espontâneo. A absorção dos ruídos e das falhas são incorporadas como característica exclusiva daquele momento exponencial do ato. Esse modo de pensar o desenho oferece liberdade e desapego, o que torna os resultados obtidos imprevisíveis e despreziosos, favorecendo as representações dos corpos grotescos.

As questões abordadas nas obras apresentam resoluções ficcionais que usam da mecânica articular dos ossos de várias espécies, no intuito de construir representações visuais inexistentes na realidade. O uso das leis da física foi uma premissa na formulação das ideias, mas confesso que, em alguns dos casos, elas foram negligenciadas devido à velocidade empregada nos processos. Os erros e os acidentes decorrentes disso foram aceitos, o que acaba acrescentando mais valor às imagens do que prejuízo.

A ideia central que compõe esses trabalhos nasce da experiência de visitar um dos clássicos do cinema de terror, *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), dirigido por Tobe Hooper. Ao rever o filme, me deparei com uma cena simples que me instigou diversos questionamentos sobre os fatos reais que motivaram o diretor a filmar a obra. A cena apresenta uma mulher que adentra a casa do assassino, chamado de Leatherface, em busca de seu companheiro recém-desaparecido quando ambos buscavam ajuda. A situação proposta faz com que a garota desvele um estranho cômodo, onde vários esqueletos de humanos e de animais são ressignificados para ornar o ambiente de modo bizarro. Representações que simbolizam troféus de triunfo

do sádico assassino, que coleciona os resquícios mortais das vítimas para compor seu próprio ossário (Figura 56).



FIGURA 56- Cena do filme *O Massacre da Serra Elétrica*. TobeHooper, 1974. Fonte: https://miro.medium.com/max/700/1*pWkzxcCXdEWYa9OAT1CtVQ.jpeg. Acesso em: 20/10/2020.

A concepção dos móveis e artigos decorativo em cena não é uma invenção do diretor do filme, mas uma apropriação direta da dura realidade que marcou a cidade americana de Plainfield no ano de 1957. Lá, a comunidade presenciou o caso de um homem chamado Ed Gein, preso preventivamente como o principal suspeito pelo desaparecimento de uma comerciante local.

Após isso, os agentes da polícia realizaram buscas na sua velha fazenda, onde se depararam com diversos objetos confeccionados a partir de restos mortais, como tigelas feitas com crânios humanos, uma cadeira forrada com pele e um abajur feito com retalhos de mamas.

Além disso, também foram encontrados crânios que ornavam as cabeceiras da cama, uma gaveta com genitálias e uma fantasia feita de pele feminina, composta por uma parte ventral, uma calça e uma máscara confeccionada com a face de uma das vítimas.

É possível encontrar na arte outros exemplos de uso de restos mortais como matéria-prima decorativa. Por exemplo, a *Capela dos Ossos* (Figura 57), que fica na Igreja de São Francisco, na cidade de Évora, Portugal. Construída a partir do século XVII, o ambiente usa esqueletos humanos para ornar a estrutura de diversas formas, desde uma simples parede feita com crânios até lustres e brasões compostos por grande variedade de ossos. A obra foi idealizada por monges franciscanos, que

tenham como objetivo propor uma reflexão sobre a transitoriedade da vida, passagem tão cara aos dogmas da fé cristã.

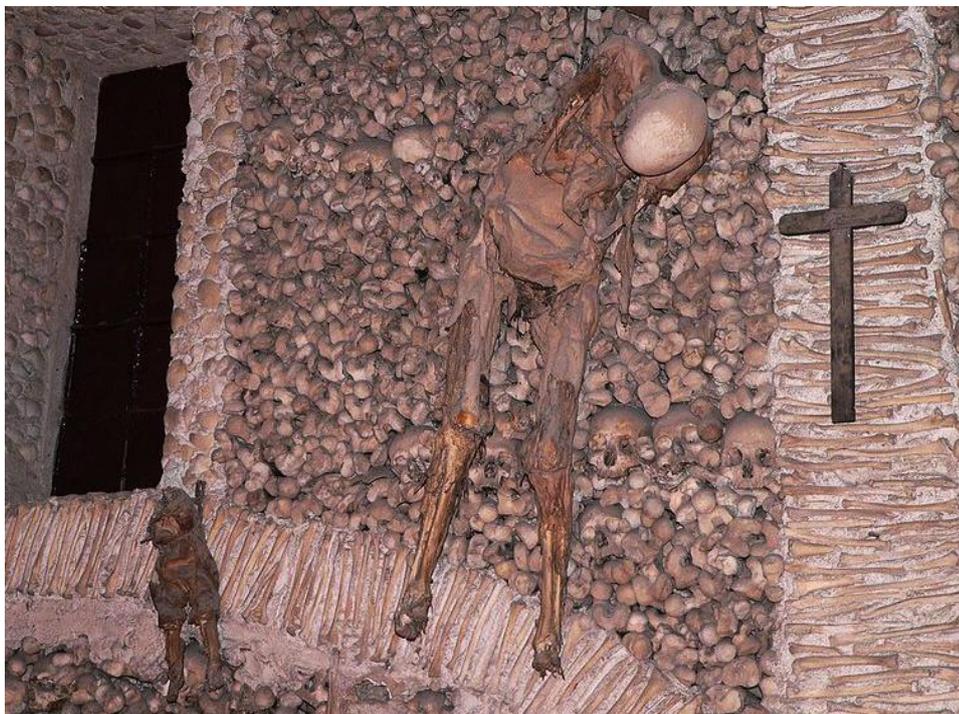


FIGURA 57- *Capela dos Ossos*, na Igreja de São Francisco, Portugal. Autoria desconhecida, séc. XVII. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Capela_dos_Ossos. Acesso em: 20/10/2020.

Imergir sobre estes apontamentos reais foi o caminho motivacional para a concepção de *Quimeras Ósseas*, obra na qual usufruo do campo ficcional para construir e ornar representações visuais do corpo grotesco esquelético, forjadas pela mescla de ossos de diversas espécies. Como dito anteriormente, os esqueletos são as principais vítimas dos meus desenhos, e isso me favoreceu bastante para dar início ao processo de produção.

Desenvolver as *Quimeras Ósseas* foi uma diversão prazerosa, uma brincadeira em que reinterpreto as estruturas dos esqueletos por meio da liberdade oferecida pelo campo da ficção. Essa atividade lúdica amplia também o meu olhar poético, fazendo com que o trabalho adentre em questões como: a liberdade do discurso da figura, o limite da expressão dos elementos em cena, o cheio e o vazio da composição e outras mais reflexões que ampliem as fronteiras da prática do desenho figurativo.

O uso dos recursos mecânicos da realidade atua como âncora que me prende aos contextos do meu cotidiano, no qual procuro pensar e refletir sobre os elementos mínimos que instigam a minha mente criativa, alimentando, assim, a produção. O uso

de porcas, ruelas, parafusos, cordas e costura estabelece uma conexão muito presente em minha vida, pois, desde a infância, presencio a atuação do meu pai como mecânico automotivo e residencial. A proximidade com esse fazer aciona diversas memórias, aprofundando ainda mais o significado das monstruosidades esqueléticas que são desenvolvidas nas obras.

No meio da produção destes desenhos, percebi que a distorção atuava como força recorrente sobre as representações visuais, pois o fato de propor resoluções imagéticas fundamentadas somente no meu imaginário viabilizou e potencializou a atuação desses aspectos sobre as figuras. O que propõe a elas duas novas características que favorecem as representações dos corpos grotescos, que são a deformidade e a dinâmica.

No entanto, a consonância desses fatores visuais e técnicos revela sobre os resultados a presença de vícios expressivos que o meu desenho absorveu dos quadrinhos. Isso me leva a perceber os elementos que sinalizam essa associação direta das revistas em quadrinhos *underground*, compreensão que se dá pela percepção de recursos como a demarcação das margens, a definição das formas, as hachuras, os contrastes e outros mais recursos que atuam no conjunto, de modo a dar evidência à separação entre realidade e ficção.

Ter consciência dessa separação foi essencial para aprofundar a expressão do objeto de estudo nos demais desenhos produzidos, pois este fator torna-se mais compreensível devido aos recursos visuais que compõem a obra, o que possibilita que as abordagens grotescas sejam mais encorpadas pelo meio das imagens ou das narrativas.

Portanto, os apontamentos sobre a série *Quimeras Ósseas* foram significativos para perceber que o uso da experimentação como método artístico pode desvelar as camadas mais profundas sobre a prática do desenho. O primeiro passo dado demonstrou a eficácia da abordagem contínua, me motivando a intensificar a labuta sobre as outras séries a serem desenvolvidas. Assim, sigo no labor de abrir novos caminhos nesta jornada.

3.2.2 - CORPOS REBAIXADOS

A série é composta por dez obras (Figs. 67 a 76), feitas com aquarela e grafite sobre papel Fabriano de alta gramatura, no qual a junção das técnicas pode atuar de modo coeso, a fim de que o objetivo da implementação da cor e da mancha em minha produção ocorra de modo gradativo.

As obras da série são resultados diretos da interação entre desenho de observação e de criação, relação pensada para valorizar a expressividade dos elementos técnicos usados, mantendo a naturalidade obtida pelas manchas e tonalidades que vão compor a atmosfera ficcional para abrigar as representações grotescas dos corpos rebaixados.

O nascimento da ideia que envolve o desenvolvimento desses trabalhos ocorreu durante algumas visitas de rotina ao laboratório de anatomia da Universidade de Brasília, local onde procuro exercitar as minhas percepções acerca dos estudos técnicos do corpo humano. Caminhar entre aquelas peças anatômicas foi algo recorrente em minha formação como artista e pesquisador, o que me faz lembrar a importância dos episódios vivenciados naquele ambiente mórbido. Fica claro como foi valoroso esse contato na consolidação da reflexão sobre a subjetividade que envolve os cadáveres, elementos centrais abordados nesse conjunto.

Por mais assustador que pareça, ser guiado de modo subjetivo pelas visualidades dessas carcaças humanas foi estímulo expressivo que propiciou a veracidade de todo o processo. Perceber isso me fez decidir que a apropriação visual dessas peças era passo fundamental para o funcionamento da emulação narrativa que atuaria nas composições. Os desenhos passaram a usufruir de um pequeno grau mimético da realidade, de modo a alimentar o imaginário sobre o desconhecido passado daqueles cadáveres que estão ali por anos.

A primeira etapa do processo ocorre dentro do laboratório, onde foram realizados esboços rápidos de observação, usando grafite sobre o papel. Nesta etapa, não foi feito nenhum planejamento prévio, pois a intenção é de que as características da peça observada guiassem os elementos compositivos da imagem. As resoluções obtidas são rápidas e sem detalhes, pois essa execução visa obter no papel rastros sugestivos e nada mais. A ausência do uso da borracha durante a produção favoreceu

a valorização desse histórico de vestígios, o que demonstra o trajeto do processo de forma clara, sem maquiá-lo ou escondê-lo do observador.

A representação desses esboços estimulou o desenvolvimento de outros elementos que aprofundassem as camadas narrativas das imagens, de modo que os desenhos não sejam meras reproduções dos corpos presentes ali. Essa necessidade me fez penetrar o campo ético de convívio no laboratório, que usa da negatização histórica do passado daqueles cadáveres. O processo de esquecimento proposto pelas etapas burocráticas que envolvem o óbito faz com que o corpo percorra longo trajeto até ser doado para a instituição acadêmica.

Desse modo, os alunos não fantasiam e nem criam elos de semelhança com aquele corpo a ser estudado. Porém, no campo artístico, a apropriação desse passado inexistente me possibilita resoluções ficcionais que motivarão os expectadores a formular em suas mentes compreensões particulares acerca das narrativas que são sugeridas nas representações grotescas do corpo.

Então, foram adicionados pequenos elementos textuais, em meio à composição imagética, para criar articulação com as figuras representadas, compondo uma unidade visual de forma simbiótica. Para aprofundar as narrativas sobre o histórico das figuras mórbidas fictícias. O modo que encontrei de unificar os elementos textuais nas imagens foi a partir da diluição deles nas manchas tonais, que são propostas pela segunda etapa do processo de produção.

Essa segunda fase procura dar continuidade sobre os esboços para, em seguida, fazer a arte-final e dar acabamento nas obras. Toda essa etapa foi realizada longe do laboratório, em meu ambiente comum de trabalho, onde foi utilizado unicamente o desenho de imaginação e criação para orquestrar a atuação dos elementos técnicos no processo. Iniciei essa etapa introduzindo as camadas de aquarela aguada, de modo ralo e fluido, para que a tinta pudesse se expressar livremente em manchas e nuances tonais. Assim, a adição de novas camadas e tonalidades seriam feitas de forma homogênea na atmosfera visual da figura.

O uso da aquarela é algo que obriga o artista a lidar com diversos fatores que fogem ao seu controle, como a fluidez do meio, a transparência, o tempo de secagem, a quantidade de camadas e muitas outras circunstâncias que retiram do artista a ilusão cômoda de tentar reger os aspectos da obra. A técnica me possibilita um respiro no processo, no qual as falhas, incertezas e acidentes podem impor novos elementos

visuais que serão incluídos ao resultado final. Isso faz com que a aceitação aja no desenvolvimento expressivo de forma ininterrupta, o que fortalece a proposta experimental estipulada como método de aprendizado.

Outro ponto de incerteza em relação à aquarela é a obrigação de lidar com a minha conturbada relação com as cores. Encarar a aversão à vivacidade que elas propõem me levou a enfrentar essa barreira limitadora em minha produção. Durante a etapa, passei a enxergar essa agonia de outra forma, mediando suas questões problemáticas de modo mais sensível. Assim, pude conduzir o processo de modo mais esporádico, sem condicionar com braço de ferro as características das obras.

Após a inserção das manchas, passei a modelar a volumetria dos corpos com tons acinzentados para que as outras tonalidades fossem contaminadas e saturadas, expressando, assim, uma atmosfera nebulosa que não destoava da intenção de representar figuras mórbidas. Trabalhei, então, a definição dos volumes a partir da luz e da sombra com a aquarela, o que necessita de paciência do artista para que as camadas sejam adicionadas de forma gradativa e não comprometam a resistência do papel.

Após a definição das figuras, usei a transparência da tinta para solucionar a inserção dos textos entre as imagens. Assim, a suavidade oferecida pelo material fez com que as curtas palavras atuassem de forma convidativa a quem as lê, ou seja, um tipo recurso que aproxima o público da obra.

A última fase dessa etapa usa a linha para intensificar as definições das formas, texturas e até das manchas. Com isso, percebi o quanto sou dependente desse recurso, pois o uso recorrente dele conduz os meus desenhos de forma instintiva. Notar isso me obriga a desmistificar essa relação de modo racional para pautar a influência desse fator dentro de meu processo de produção. No caso específico de *Corpos Rebaixados*, mantive a atuação da linha fina para alcançar resultados finais significativos. Porém, essa percepção se desdobrará em questões ferrenhas sobre o meu modo de pensar e trabalhar a imagem, o que vai repercutir diretamente no cerne da prática do desenho em trabalhos futuros.

O olhar poético sobre a morte novamente aparece na minha trajetória. A produção da série fez com que o trabalho exponha a ressignificação corporal desses cadáveres ficcionais, por meio de pequenos estímulos narrativos que buscam evidenciar o rebaixamento físico e sensível do corpo morto representado. Assim, o

uso das frases inseridas diminui ainda mais as figuras, pois o movimento de trazer para baixo está na essência do conceito baktiniano de realismo grotesco.

O rebaixamento do corpo grotesco apresenta-se predominante nessa série, na qual cada elemento acessa esse trajeto de um modo particular. A exemplo disso, as figuras expressam a morbidez tanto em seus traços como em suas posições. O decúbito ventral e dorsal é totalmente evidente nas representações. Essas posturas horizontalizadas remetem ao convalescimento imposto pela morte, que conduz o corpo a terra.

As frases usadas expressam sentimentos e indagações negativas para rebaixar os aspectos subjetivos dos corpos torpes por meio de afirmações deturpadas, que insinuam, de forma rasa, os fatos ocorridos no passado ficcional daqueles defuntos. A breve dose irreal de historicidade é o ponto no qual a imaginação do espectador atuará no complemento de sentidos próprios às imagens.

A ocupação do espaço também atua diretamente na orientação do olhar do observador, que faz com que a atenção se prenda ao campo inferior das imagens, onde o peso e o ritmo entre os espaços cheios e vazios ampliam a densidade dos elementos visuais, os puxando para o campo inferior de forma proposital, remetendo-se novamente a intenção central do conjunto. Isso demonstra que todos estes elementos especulados foram fundamentais para a consolidação da série em sua total potência, fatores estes que me mostraram a importância poética que contém os atributos secundários na composição de um trabalho, pois são justamente estes que possibilitam que o desenho amplie as suas potências expressivas de forma natural.

Dessa forma, o desenvolvimento da série *Corpos Rebaixados* me fez perceber a dimensão dos valores contidos na materialidade, que atuam para incrementar as imagens produzidas, intensificando seus aspectos poéticos. Ter consciência da utilização destes atributos propõe uma maior complexidade sobre qualquer proposta imagética a ser realizada. A experimentação, porém, faz com que o desenvolvimento metódico do fazer artístico lide de forma direta com esta problemática, por meio da tentativa e do erro, o que resultou nos ensaios imagéticos apresentados.

3.2.3 - PAGANUS

Série que totaliza quarenta desenhos, todos feitos com grafite de diversas gradações sobre papel pólen soft de 90 gramas, *Paganus* (Figs. 77 a 116) foi composta em páginas de um caderno de tamanho A5. Este é o suporte fundamental para a funcionalidade da proposta de compor um corpo de trabalho relacional.

A orientação inicial do conjunto remete à utilização contínua do caderno para que a produção imagética não se restrinja a um único ambiente de trabalho, pois essa escolha tem como intenção ampliar as horas de prática e extrapolar o exercício do desenho sobre meus hábitos e costumes cotidianos.

O advento do caderno e do grafite me oferece várias vantagens. Uma delas é a mobilidade que me permite transportar os materiais para diversos locais, como bares, praças, bibliotecas e outros espaços públicos. O uso desse recurso viabiliza a absorção de novas influências informativas, que são percebidas no ato de trabalhar em ambientes externos.

A recorrência ao caderno traz liberdade e desprendimento na produção das imagens que compuseram a série. A união do suporte com a técnica do desenho em lápis e lapiseira é proposital, garantindo que as criações possam evidenciar e explorar novas resoluções por meio da interferência contextual, absorvida dos elementos que me são oferecidos nos locais do exercício da prática.

O método nômade de produção é a experiência central que atuou na formulação desse conjunto, a fim de que as obras sejam desenvolvidas de forma orgânica. Durante o exercício desse modo de trabalho, percebi uma similaridade ao ato de tatear em um ambiente escuro e inóspito, onde as camadas desconhecidas da minha criatividade me surpreenderam de várias formas. A função que o desenho cumpre nesse local é a de ser uma pequena chama luminosa que elucida as formas elementares para compor uma procissão ritualística de corpos grotescos nas imagens. Percebi então, que esse modo de prático se parece com um transe, acessado pelo gesto constante de riscar com o grafite sobre a superfície das páginas.

Essa necessidade repetitiva fez com que a experiência se expandisse, suprimindo a expectativa inicial, que era realizar no máximo, 20 desenhos. Com o passar do tempo, a série foi expondo sua essência na exploração sistemática da criatividade, o que duplicou o número de obras.

A mobilidade colaborou bastante nessa extensão, pois a sensação de transitar em diversos lugares fez com que as ideias se resolvessem de forma mais rápida, propondo desdobramentos temáticos fluidos e de maior amplitude para a formulação das imagens. O caderno também favoreceu esse aspecto, devido à possibilidade de folhear e consultar os trabalhos já resolvidos como referência para dar continuidade a produção.

A ideia central que compõe *Paganus* foi formulada a partir da intenção de conceber uma ritualística ficcional que se apropria de assuntos fragmentados e desconexos para consolidar uma relação de forma intuitiva no desenvolvimento das representações e autorrepresentações do corpo grotesco.

A primeira dessas informações é a passagem bíblica escrita por Paulo, que diz: “Ou não sabeis que o vosso corpo é o templo do Espírito Santo, que habita em vós, proveniente de Deus, e que não sois de vós mesmos?” (BÍBLIA, 1 Coríntios, 6, 19). A partir do versículo, passei a questionar as possibilidades de abordagem do corpo grotesco como o templo ficcional a ser desvendado e preenchido por minhas inquietações momentâneas, ou seja, receptáculos para os meus sentimentos catárticos.

A segunda informação, que incrementou a indagação sobre a estrutura imagética dos desenhos, foi uma afirmação do filósofo irlandês Edmund Burke. Ele diz: “Quase todos os templos pagãos eram escuros. Mesmos nos templos dos bárbaros americanos de hoje, eles mantêm seu ídolo em uma parte escura da cabana consagrada à adoração” (BURKE *apud* LINCHTENSTEIN, 2004, p.90). A observação do autor me fez entender como a escuridão é um ambiente propício ao devocional dentro dos templos, fator que rasgou o véu das incertezas que acobertavam as potências da materialidade da ideia. Isso mostrou a escuridão como elemento necessário para que a chama luminosa do desenho lapide os contornos dos corpos, de modo a clarear gradativamente o caminho de cada traço concebido.

Ter consciência dessas potências ampliou minha atenção sobre os limiares obtidos no decorrer da produção, o que intensificou a curiosidade sobre as nuances expostas em cada uma das imagens finalizadas. Durante alguns estágios do processo o desenho aparentavam se manifestar de forma autônoma e isso me conduziu a desbravar caminhos totalmente desconhecidos para propor um desprendimento das

leis que regem as formas na realidade, adotando um teor fantasioso e soturno, por meio de criaturas que habitam a escuridão do meu rito fictício.

Passei, então, a enxergar o desenvolvimento dessas figuras como uma típica expedição lúdica, de exploração dos seres que povoam a escuridão desta gruta ficcional. Jogando sobre eles um feixe de luz fornecido pela janela da página que separa esses dois campos. A atuação das margens que emolduram as figuras não as prendem, pois elas estão justamente no âmbito da ficção, o lugar onde elas devem estar. A separação desses campos é importante para que as representações do corpo grotesco não contaminem a realidade com seus exageros torpes e abruptos.

Outra característica que atua de modo significativo nessa gruta ficcional é a escuridão, forjada por gradações diferentes de grafite, por meio de lapiseiras e de lápis, que partem do mais rígido, que é o grafite *H*, até um mais macio, o *9B*. O uso dessa variedade de valores tonais faz com que a atmosfera seja forjada por uma densidade obscura, que se apresenta de forma permanente em todas as imagens da série, cuja variação de intensidade é alcançada pelo degradê das sombras que envolvem as figuras, as separando do fundo denso e claustrofóbico do ambiente.

A luz e as sombras foram os aspectos técnicos mais trabalhados nessa série, pois esse conhecimento é o que rege toda a climatização visual das cenas, propondo dramaticidade intensa, semelhante às direções fotográficas apresentadas nos filmes de terror da década de 1920 (Figura 58), no qual diversos tons de cinza dividem os planos e os elementos na composição. Tal relação de semelhança direcionou e ampliou meu olhar aos quesitos técnicos visuais que podem ser oferecidos pelos filmes desta época, através da percepção da fotografia da cena, onde as nuances de valores são usadas para compor as tensões, pavores e suspenses da narrativa transmitida aos expectadores.

A pontuação entre esses diálogos técnicos foi algo intuitivo em meio aos desdobramentos da produção, o que me conduziu a revisitar os filmes primordiais do cinema do gênero de terror, sempre em busca de estímulos para dar continuidade a labuta de consolidar esse ritual imersivo do subconsciente. Adentrar e tatear as formas obscuras que residem nesse antro de corpos corruptos e grotescos foi nebuloso no começo, pois a investida exige de uma árdua carga de atenção sobre o meu processo artístico. Para que as intenções poéticas que emanavam da ação experimental de

estar submerso nesse trajeto cíclico de trabalho, fossem respeitadas de fato, mesmo sem saber qual seria o resultado final alcançado com o conjunto.



FIGURA 58- Cena do filme *HAXAN*. Benjamin Christensen, 1922. Fonte: <https://moviesandmania.com/2016/12/12/haxan-witchcraft-through-the-ages-1922-horror-film-movie-plot-reviews>. Acesso em: 20/10/2020.

Paganus exercita o transe criativo por meio da concepção dessa missa obscura de corpos. Eles contorcem-se e despedaçam-se em meio ao breu, onde a luz cumpre a função de clarear e obter o conhecimento sobre o mundo ficcional que eles habitam. O drama e a seriedade contidos nas imagens são de extrema importância na transmissão da mensagem de um ritual. Para que o público acesse a intenção primal que fundamenta a série, é necessário que as cenas apresentem peso expressivo, que forja um clima devocional dos corpos para contagiar o público por meio de suas expressões de entrega.

A relação entre corpo, ambiente e elementos da natureza é comum nos cultos religiosos em diversas culturas. Em *Paganus*, usufruo desse tipo de interação de forma predominante, o que reforça o aspecto ritualístico e imaginário proposto nas manifestações do corpo grotesco, que procura emitir a ancestralidade na ficção. Segundo Bakhtin, “o método de construção das imagens grotescas procede de uma

época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e dos romanos” (2010, p.27). Esta afirmação do autor mostra a existência arcaica desse tipo de representação, o que elucida minha intenção de emular cenas imaginárias para conceber um cerimonial por meio de corpos corruptos, destruídos e sacrificados no rito imagético.

As representações e autorrepresentações dos corpos grotescos nos desenhos evidenciam aspectos de agressividade, nos quais as conotações físicas e morais das figuras usam de teor torpe para causar desconforto ao público de forma intimista. O pequeno formato das imagens é convidativo aos espectadores, que precisam se aproximar para compreender a gama de detalhes que compõem as figuras, uma estratégia que atua como armadilha para submergir o observador na cerimônia visual posta diante dele.

Desse modo, a produção da série revela como as inquietações momentâneas atuaram sobre as ideias para consolidar esse conjunto com eficácia fora do meu ambiente comum de trabalho e, paralelamente, a produção de outras séries. Isso agregou novos aspectos práticos ao meu desenho, fazendo com que minha percepção visual e narrativa evoluísse no que tange a absorver com maior rapidez as informações externas, a fim de agregar nas resoluções imagéticas. Por exemplo, ao ouvir diversos comentários sobre azia e mal-estar em uma conversa de bar, decidi, então, adicionar na figura que estava desenhando uma fogueira no abdômen do corpo representado (Figura 110). Estar atento a qualquer manifestação que possa colaborar com a imaginação é um grande ponto a ser apurado na consolidação de inovações práticas do meu trabalho em projetos futuros.

Essa situação desvela que a execução do trabalho artístico não está atrelada exclusivamente ao ato da prática, mas sim a situações que acontece muito além dela, pois o artista trabalha a todo momento em seu âmbito imaginário, pensando e formulando soluções para as problemáticas que o incomodam. Porém, alguns trabalhos fluem de forma quase autônoma, se lapidando de tal maneira que a mão do criador parece ser apenas um intérprete em meio ao processo que o transcreve sobre o suporte. E esse é exatamente o sentimento e a sensação que tive ao término de *Paganus*.

3.2.4 - JUDAS

É um conjunto formado por dez obras (Figs. 117 a 126), desenvolvidas com aquarela, guache e grafite sobre papel Fabriano de alta gramatura. O que proporcionou aos desenhos uma melhor consolidação das imagens, concebidas por meio da adição de tons nos quais as aguadas nortearam a formulação das figuras. Que em seguida, receberam detalhes feitos com grafite e guache.

A intenção central da série foi o desejo de explorar o uso da cor com maior intensidade, o que tem como objetivo dar continuidade à tímida experiência que tive ao conceber a série *Corpos Rebaixados*. A relação entre esses dois conjuntos surge mediante o processo de produção, pois alguns trabalhos nasceram destoantes e tornaram-se resquícios diretos do desenvolvimento de *Corpos Rebaixados*. Isso gerou forte incongruência para a proposta do experimentalismo, um tipo de ruído que necessitava de mais tempo para ser decodificado e assimilado para tomar a decisão correta.

A partir dessa situação, separei e guardei esses desenhos, afastando-os do meu campo de visão para que eles maturassem em algo significativo. Estabelecer um distanciamento de alguns trabalhos é uma estratégia que ajuda bastante. Essa reflexão sobre as problemáticas que envolvem as informações contidas nas imagens tornam o trabalho mais consciente e mais conciso com o passar do tempo. Faz com que as escolhas tomadas atuem para elevar a capacidade da intenção poética, técnica, narrativa e expográfica de todo o conjunto, forjando, assim, um trabalho que acrescenta aspectos à discussão do estudo.

O desenvolvimento imagético de *Judas* é fundamentado exclusivamente no desenho de imaginação e memória, o que fez com que as obras apresentassem figuras que brincam com as lógicas da realidade por meio de corpos grotescos esqueléticos, que propõem um enredo em que os elementos fazem alusão direta ao o título da série. Ou seja, procuro conceber resoluções visuais que dialoguem simbolicamente com os episódios bíblicos da traição de Cristo por seu seguidor.

A figura de Judas Iscariotes é uma incógnita para muitas pessoas, um personagem paradoxal, abominado na cultura popular devido à decisão de trair e entregar o filho de Deus para morrer em troca de 30 moedas de prata. Essa atitude do discípulo delator metamorfoseou suas características e conceitos em algo

repugnante e maldito. Qualquer atributo que o envolva expõe ares repulsivos, por exemplo, a infidelidade, a ganância, a rebeldia e o comportamento suicida. Pensar sobre esses aspectos foi exatamente o que me conduziu a analisar alguns apontamentos sobre as condutas desse personagem, focando, principalmente, na decisão de ceifar a própria vida. Assim, cheguei na única passagem bíblica que refuta o suicídio de Judas por enforcamento. O fragmento diz:

E disse: "Irmãos, era necessário que se cumprisse a Escritura que o Espírito Santo predisse por boca de Davi, a respeito de Judas, que serviu de guia aos que prenderam Jesus. Ele foi contado como um dos nossos e teve participação neste ministério. Com a recompensa que recebeu pelo seu pecado, Judas comprou um campo. Ali caiu de cabeça, seu corpo partiu-se ao meio, e as suas vísceras se derramaram. Todos em Jerusalém ficaram sabendo disso, de modo que, na língua deles, esse campo passou a chamar-se Aceldama, isto é, campo de Sangue. (BÍBLIA, Atos 1, 1, 16 a 19)

O texto evidencia que o personagem teve suas entranhas expostas ao mundo, o que mostra que Judas não morreu de fato enforcado, sugerindo, assim, uma lacuna na história que é popularmente conhecida.

Assim, me apoderei dessa brecha para compor uma interpretação particular do relato, por meio de representações esqueléticas acerca do personagem. Passei então a conceber uma narrativa ficcional acerca da transição do condenado, que morreu sofrendo dores e rancores por causa da sua indignidade, o tornando malquisto perante aos homens.

Essa característica me fez escolher a figura do esqueleto como a representação exata do corpo grotesco para compor as imagens, pois o teor de igualdade que está atrelado à estrutura óssea é o ponto mais importante para essa reflexão sobre Judas. A intenção é propor um ensaio acerca de nós humanos, que exprimimos sentimentos e atitudes egoístas que se equiparam aos atos desse homem deplorável.

Essa reinterpretação narrativa não tem nenhum compromisso em esclarecer os fatos. Pelo contrário, a pretensão é usufruir da lacuna percebida para estimular o meu processo de criação, no qual concebo um experimento ficcional por meio da hermenêutica, na qual penso e indago as possibilidades visuais para essa transição do personagem.

Assim, me apodero das palavras da Anne Cauquelin, que diz: "É para compor um conjunto – o contexto ao mesmo tempo que o texto, a obra ao mesmo tempo que

nós mesmos – que a hermenêutica é empregada, com o objetivo de restituir o ‘sentido’, indo além do simples fato da obra como presença de objeto” (CAUQUELIN, 2005, p.97). Partindo dessa visão da autora, iniciei minha jornada de conceber um entendimento íntimo desse episódio específico.

O uso da narrativa elíptica¹³ foi escolhido para compor o conjunto. Essa relação foi fundamental para direcionar a organização das imagens que já haviam sido produzidas anteriormente. Tomar essa decisão fez com que a formulação do trabalho ocorresse com maior fluidez nos quesitos da elaboração visual e da execução técnica.

Isso possibilitou que a produção progredisse sem pressão e de modo simultâneo em diversas imagens, pois a técnica da aquarela necessita de intervalos de tempo para que as camadas aplicadas possam secar, o que também favorece a execução de estágios distintos do processo em diferentes imagens. Essa diferença no uso do tempo gerou uma sintonia maior entre as interações e intenções de deixar a narrativa experimental conduzir todo o desenvolvimento.

Decidi então inserir pequenos elementos visuais para cumprir a função de conceber uma lógica ao enredo ficcional. O uso destes objetos não pretende chamar atenção ou limitar a percepção do observador aos episódios vivenciados pelo personagem bíblico, porém, em algumas representações é mais evidente a presença deste recurso visual. Por exemplo, a corda com nó de força ou a moeda que está jogada meio composição da imagem. O intuito desse recurso insinua pequenas evidências para acionar vagamente os conceitos existentes na memória do expectador, o que proporciona uma leitura fluída do conjunto, sem cercear a interação e nem restringir a liberdade do público sobre as obras.

A organização sequencial da narrativa demonstra como as cores foram penetrando em meio às composições dos desenhos para trabalhar as atmosferas ali representadas. Porém, esse ponto desvela uma problemática quanto ao preenchimento espacial das imagens, o que me fez enxergar a clara transformação das manchas, que atuavam de forma mais livre e com autonomia, em ambiências engessadas e acomodadas. Essas que cumprem a mera função de cenário para abrigar as figuras nas cenas representadas. Isso me mostrou o quanto é necessário

¹³ Tipo de narrativa que o fim se remete ao começo do trajeto, formulando um ciclo repetitivo. Um método compositivo que já foi mencionado no capítulo 2, na página 120.

está atento à exploração da natureza dos materiais, respeitando e usando suas propriedades.

Esta problemática aponta um caminho a ser expandido para que minha capacidade técnica ajude a incrementar as abordagens visuais dos corpos grotescos que represento, pois usufruir da materialidade fará com que aspectos pictóricos colaborem com as figuras por meio do uso das manchas, ruídos, interferências, acidentes e muitos outros efeitos que possam ser incorporados nas resoluções de trabalhos futuros com uma maior competência.

Poeticamente a produção desta série apresenta um universo onírico cíclico, onde a ossada do discípulo traidor está condenada a remoer os episódios infundáveis de sua transitoriedade todas as vezes que um expectador ler e analisar cada um dos desenhos, indo e voltando por meio da elipse narrativa concebida. Neste caso, o corpo grotesco esquelético de Judas está condenado e preso a uma maldição similar à de Prometeu¹⁴, que foi condenado a ser devorado todos os dias por toda eternidade.

Assim, também condenei os restos mortais de Iscariotes a serem escarnecidos e destruídos no âmbito ficcional. Por meio dessa resolução que apresenta o poder da repetição contido na narrativa ficcional, que pode ir para frente ou para trás conforme a decisão do observador sobre a leitura dos trabalhos, exercendo assim sua autonomia de interesse.

Portanto, a produção dessa série revelou distintos vácuos em meio ao campo técnico da prática do desenho, me mostrando o quanto a experimentação é eficaz para evidenciar as falhas contidas no processo de criação. Um aspecto que somente pode ser acessada a partir da leitura de todo o conjunto, de modo que esses pontos sejam assimilados e processados, gerando assim uma elaboração crítica nos quesitos poéticos, técnicos, visuais e narrativos que possam se expandir em novas problemáticas e abordagens figurativas.

¹⁴ Prometeu é o titã que roubou e deu o fogo de Héstita aos homens. O ato gerou revolta a Zeus o deus maior do Olimpo, que amaldiçoou o titã e o aprisionou em uma pedra para ter suas vísceras devoradas por uma águia todos os dias, por toda eternidade.

3.2.5 - A PERFORMANCE DO REPÚDIO

Série composta por dez desenhos (Figs. 127 a 136), todos executados com caneta esferográfica preta, grafite, aquarela, e guache branca, sobre papel Hahnemuhle de pequeno formato, com trezentas gramas. O preparo desse suporte é feito com aquarela aguada, de modo a criar um meio tom na superfície onde os desenhos serão concebidos e trabalhados por meio de traços pretos e brancos, ou seja, luzes e sombras. Isto proporcionará uma resolução volumétrica mais convincente.

A série tem o intuito de conceber diversos registros imagéticos de um ato performático ficcional, no qual a autorrepresentação visual do corpo é inserida para assumir o papel de um personagem repulsivo. A proposta se apodera da propriedade teatral por meio da linguagem do desenho figurativo, onde a auto inserção tem o poder de incorporar qualquer papel que seja determinado pelo artista. Isso possibilita a ressignificação da figura com total liberdade sobre as suas configurações e conceitos, pois na ficção é possível incorporar o papel de um rei, de um vilão, ou de um monstro.

O personagem escolhido para esse trabalho é o norte-americano Dennis Lynn Rader, um assassino em série conhecido como BTK, sigla para “bind, torture, kill” (“amarrar, torturar, matar”, em tradução livre). O pseudônimo já denuncia as intenções atroztes do sujeito sobre suas vítimas. Dentre todos os criminosos que povoam a cultura popular dos séculos XX e XXI, BTK é o personagem que mais considero repulsivo e inumano, devido ao seu investimento compulsivo em fazer o mal e usar da violência sobre as pessoas frágeis, no intuito de alimentar unicamente as terríveis fantasias do seu ser pútrido. A ausência de empatia de BTK é perceptível em todos os aspectos, o que torna seus atos monstruosos em algo ainda mais tenebroso, pois, para ele, todos os seus crimes são como obras de arte, executadas com a matéria-prima humana, por meio de brincadeiras doentias que visam extrair o sofrimento das vítimas para saciar os seus fetiches sexuais.

A repulsa por Rader me motivou a investigar os seus feitos de forma mais aprofundada, na busca de saber quais eram os gatilhos motivacionais que o moviam para cometer crimes tão brutais. Assim, encontrei o livro do autor Roy Wenzl, chamado *BTK- Máscara da Maldade* (2019), obra que cumpre o objetivo de relatar as investigações que perduraram durante trinta e um anos na cidade Wichita, no Kansas.

A leitura do livro foi feita de modo cuidadoso, sem me apegar aos ocorridos, pois meu intuito era extrair maiores percepções, sentimentos e sensações pessoais ao lidar com esses relatos, ou seja, me atentar como o meu corpo e mente reagiriam ao conhecer mais sobre o assassino. Em nenhum momento da proposta tive a intenção de meramente ilustrar os episódios do livro. Ao contrário, o trabalho que proponho visa abordar as questões da teatralidade na ficção, por meio da autorrepresentação no papel da figura que você abomina, para então, compreender como as agonias e os ascos são manifestados pela mente meio a essa experiência.

Ao submergir na perseguição desenfreada relatada pelos policiais, percebi que o assassino gostava de criar jogos e enigmas que evocavam aspectos artísticos de sua insanidade, para assim, alimentar o seu ego elevado, se autoproclamando mais inteligente que as demais pessoas. Esse tipo de comportamento fez BTK criar ficções, poemas, desenhos, objetos, fotos performáticas e outros diversos tipos de elementos que pudessem engrandecer e repercutir os seus feitos na mídia, o que o deixava bem satisfeito, pois ele se sentia genial ao ter seus trabalhos exibidos e especulados nos tabloides ou nos programas de televisão. A excitação era tamanha que ele desenvolveu sua própria marca para assinar suas ditas 'obras arte'. Roy Wenzl afirma:

E havia uma estranha assinatura, um B virado de lado para parecer óculos, com um T e parte de um K conjugados para ficarem parecidos com um sorriso mais abaixo. A assinatura era estilizada, como se o autor estivesse orgulhoso de si mesmo. Era a primeira vez que ele marcava uma mensagem dessa maneira. (WENZL, 2019, p. 106)

Tal passagem demonstra como Rader era engajado e levava muito a sério a sua carreira de assassino em série, pois era uma fama que ele cobiçava desde a adolescência. Partindo dessa percepção, fiz um levantamento dos materiais que ele produziu, a fim de mapear as características e explorar as possibilidades visuais que esses trabalhos podem oferecer, sem que tais objetos ganhassem valores ou fossem romantizados. Então, decidi iniciar essa investigação por sua produção de cunho visual, começando pelos desenhos, feitos com caneta esferográfica azul, por meio de sobreposição de fotografias, de modo que Rader reproduza de forma total a referência imagética selecionada e, depois, interfira adaptando a figura para expressar as suas intenções com a vítima. Fazia, assim, anotações do planejamento a ser seguido no ato criminoso. A relação que o "artista" tem com o desenho mira o estímulo do

imaginário para sua mente cruel, o que motiva as suas fantasias sobre os seus atos. Roy Wenzl afirma:

Quando era aluno da Escola de Ensino Fundamental Riverview, uma das matérias favoritas de Rader fora educação artística. Como BTK, ele gostava de esboçar ideias para câmara de tortura. Uma delas era uma câmara de calor cheia de água até a metade. Ele controlaria o calor, fazendo a mulher em seu interior suar e urinar dia após dia. Ela se afogaria aos poucos nos próprios fluidos. (WENZL, 2019, p. 338)

A fala do autor mostra como BTK adorava expor a podridão de seus pensamentos ao mundo, aspecto que fica evidente nas figura 59, que mostra a preocupação e o planejamento do assassino em conceber uma assinatura que marcasse seus feitos, símbolo este que assombrou a cidade Wichitar por três décadas.

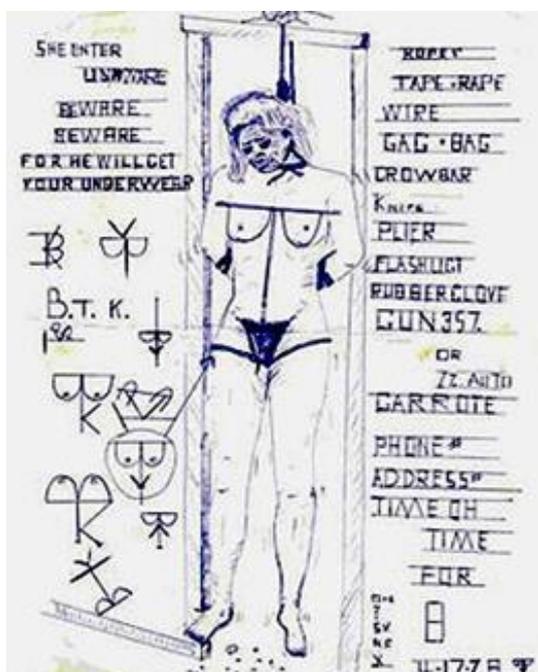


FIGURA 59- Desenho feito por BTK, sem título – Dennis Rader, data desconhecida. Fonte: <https://pbs.twimg.com/media/EC4zf5LXUAALdkj.jpg>. Acesso em: 20/10/2020.



FIGURA 60- Registro performático de BTK. Dennis Rader, data desconhecida. Fonte: <https://i.ylilauta.org/94kuh.jpg>. Acesso em: 20/10/2020.

Os outros materiais visuais que me debrucei foram os registros performáticos (Figura 60), nos quais BTK se fotografava com uma câmera polaroide, exibindo o seu corpo amarrado de diversas maneiras e vestindo roupas femininas. Um comportamento habitual que era totalmente motivador para seus fetiches mais

absurdos, onde ele fantasiava diversas situações estranhas para obter prazer, se submetendo a dor e a asfixia da pressão dos laços e dos nós dados nas cordas, fios e tecidos que o amarravam. A execução dessa prática era um desafio atraente para Rader, que algumas vezes chegou a realizar tais atos ao ar livre, arriscando ser capturado, o que gerava mais adrenalina e excitação aos seus desejos sexuais. Esses registros performáticos do assassino vieram à tona assim que ele foi preso. Segundo Roy Wenzl, “Os investigadores encontraram fotografias que Rader tirou de si mesmo amarrado no porão da casa dos pais. Ele estava usando as roupas de Dee”¹⁵ (WENZL, 2019, p. 351).

Essa prática obsessiva por fotografias também chegou a envolver os cadáveres de suas vítimas, que eram posicionados de formas escabrosas para produção de registros. Para ele, eram troféus de êxito de suas ações, motivo de orgulho de sua carreira. Devido a esse comportamento repulsivo, e em respeito às vítimas, não tive nenhuma intenção em procurar essas fotos. Demarquei, assim, um limite ético à pesquisa, que ficou restrita somente aos registros pessoais e aos desenhos que Rader produziu.

Após observar os materiais, estipulei as estruturas que o conjunto de desenhos ia seguir, determinei a quantidade de imagens e quais elementos iam ser trabalhados para alcançar minhas intenções poéticas em lidar com esse assunto denso e conturbado. No quesito formato, o papel tem a medida de 12x17 cm, com uma mancha gráfica de 10x14 cm. Uma estrutura intencionalmente feita para emular o formato das fotografias polaroides, o que estabelece uma relação direta com os registros originais feitos por BTK. Na parte inferior das imagens também foi estabelecido que anotações serão adicionadas, frases que tem como intenção estabelecer aspectos narrativos que acrescentem as figuras outras camadas, para despertar no expectador algumas indagações.

Outro material que foi estabelecido devido à influência dos desenhos originais do norte-americano foi a caneta esferográfica, ferramenta de desenho bem ordinária, porém, bastante comum na minha prática nos diários gráficos, o que me motivou a incorporá-la na série. A intimidade com esse material simplório me deixa mais à vontade na execução das imagens. Isso possibilita que a fluidez e os detalhes sejam

¹⁵ Dee é como chamavam Dolores Davis, uma das vítimas de BTK, que foi assassinada em 18 de janeiro de 1991.

extrapolados, pois o material oferece traços mais definidos para consolidar da melhor maneira as formas e os volumes por meio de hachuras finas. Tudo isso funciona muito bem para trabalhar as sombras em um suporte com meio tom.

O uso da tonalidade terrosa foi planejado para deixar nítida a separação entre o campo da realidade e o da ficção na obra, sugerindo assim um aspecto sépia, que remete a uma temporalidade deslocada da nossa. Esse tipo de efeito é um colaborador intenso para que as figuras exibam uma nitidez nos volumes, proporcionando que a atmosfera das imagens receba luzes mais evidentes sobre as formas representadas. Essa iluminação é feita com tinta guache branca por meio do manuseio de um pincel fino, para que pequenas manchas sejam adicionadas delicadamente, fazendo com que elementos específicos se acentuem de forma eficaz nas composições.

No cunho poético, a série foi concebida para experimentar os limites contidos nas estruturas narrativas do desenho figurativo. O intuito deste conjunto é forjar registros de uma performance que existe somente no campo ficcional, onde a autorrepresentação do corpo atua ocupando o papel do criminoso, incorporando assim toda a carga pútrida que este ser exerceu em seus atos horrendos.

A problemática presente nesse tipo de auto inserção exhibe a ação simultânea do meu “*eu*”, que atua tanto na primeira pessoa, narrador dos fatos, quanto na terceira pessoa, personagem que protagoniza as imagens. Este tipo de ação é bastante comum no âmbito da literatura, no qual o autor tem o poder de narrar os fenômenos ocorridos com sua autorrepresentação ficcional. Assim, Todorov exemplifica esse tipo de relação: “Existe, pois, uma dialética da personalidade e da impessoalidade entre o *eu* do narrador (implícito) e o ele da personagem (que pode ser um *eu* explícito), entre o discurso e a história” (TODOROV, 2008, p. 62).

A compreensão deste diálogo, que ocorre na narrativa literária, me fez transportar esta relação para o âmbito do desenho figurativo, onde a imagem e o texto se articulam para exercer de forma conjunta uma narrativa que insinua os fatos ocorridos naquele âmbito ficcional. Assim, as frases que complementam as figuras dão voz ao narrador onisciente em primeira pessoa, que enxerga e sugere características psicológicas daquela personagem para complementar as representações que são expostas nos desenhos, o que caracteriza uma narrativa psicológica.

Todorov afirma sobre esse tipo narrativo: “A narrativa psicológica considera cada ação como uma via que abre acesso à personalidade daquele que age, como uma expressão senão como um sintoma. A ação não é considerada por si mesma, ela é transitiva com relação a seu sujeito” (TODOROV, 2008, p.120). Já a autorrepresentação, que atua em meio às cenas retratadas, ocupa a terceira pessoa que incorpora e se atrela ao contexto criado pela narrativa qual estar inserido.

Se autorrepresentar na figura de um ser torpe é algo altamente denso para as indagações da mente. Produzir esta série me mostrou isso por meio de diversos incômodos ocorridos, ao racionalizar e condensar tais sensações no decorrer do desenvolvimento, o que me afastou desses desenhos por alguns dias, devido a carga de estresse e agonia que sentia ao me ver ocupando o lugar de um ser monstruoso. Um ponto que desvela onde a significação do termo monstro se modificou diante da contemporaneidade, convertendo atitudes que antes eram atribuídas somente as criaturas maléfica, inumana, e com aspectos físicos grotescos evidentes como escamas e garras. Em atos totalmente possíveis e perceptíveis que sejam feitos por nossos semelhantes. Assim, Sam Coale evidencia essa transformação do termo:

Nos tempos atuais, os monstros ainda andam entre nós, reinterpretados como *serial killers*, molestadores de crianças, capitalistas globais, criaturas dos quadrinhos dos anos 1950, letras demoniacamente sexuais enterradas em música de rock dos anos 1960, terroristas na década de 1990 e além dela. (COALE, *apud* JEHA, 2007, p.103)

A afirmação do autor demonstra que os aspectos do monstro estão dentro de nós, não é preciso ser deformado ou ter características fantásticas, como no passado, para ser desumanizado. Pelo contrário, atualmente qualquer pessoa pode exibir em sua conduta aspectos horrendos e monstruosos. BTK é um exemplo claro desse tipo de comportamento doentio, no qual o homem exemplar –bom pai, marido compreensivo, líder religioso e escoteiro - foi desmascarado, revelando a terrível identidade de um assassino.

Esse conceito de monstruosidade é incorporado à autorrepresentação que retrato nos desenhos, e, para mim, isso foi um dos aspectos mais grotescos que podia aderir a um corpo, não nos quesitos de sua forma física, mas em sua subjetividade por meio do contexto apresentado pelos elementos informativos que complementam as composições das figuras de *A Performance do Repúdio*. Isso me fez entender que,

para emitir nuances grotescas por meio de um corpo, não é preciso que ele seja despedaçado ou desconfigurado em suas características físicas ou gestuais, mas que ele seja mutável em suas essências ou em suas intenções. Desse modo, transmite a densidade e a estranheza necessária na narrativa que o envolve, compondo o seu ciclo.

O corpo grotesco contido nessa série somente se revela por meio da interpretação e articulação de todo o conjunto, pois as obras têm a intenção de velar os aspectos da monstruosidade humana no primeiro contato com os desenhos, devido à ausência de aspectos de extrema violência, formas bizarras ou de qualquer outro tipo de atrocidade nas visualidades. As características monstruosas do corpo grotesco nas obras somente se tornarão aparentes conforme o expectador perceber as informações que são oferecidas, para assim acessar as camadas obscuras dos desenhos por meio das lacunas entre uma informação e outra. A curiosidade do observador é um recurso essencial para adentrar essas camadas mais densas, local este onde o corpo grotesco se esconde nas obras.

Esse tipo de interação entre público e obra também é uma etapa importante para o experimento, no qual devo me atentar para perceber quais serão os tipos de relações e questionamentos estabelecidos por meio desse contato. O *feedback* dessa experiência será fundamental para pautar as nuances sentimentais e sensoriais absorvidas pelo observador, para poder entender como foi recebido e quais as indagações foram levantadas, para assim ponderar a receptividade e as nuances que envolvem esse modo de trabalhar os conceitos do corpo grotesco.

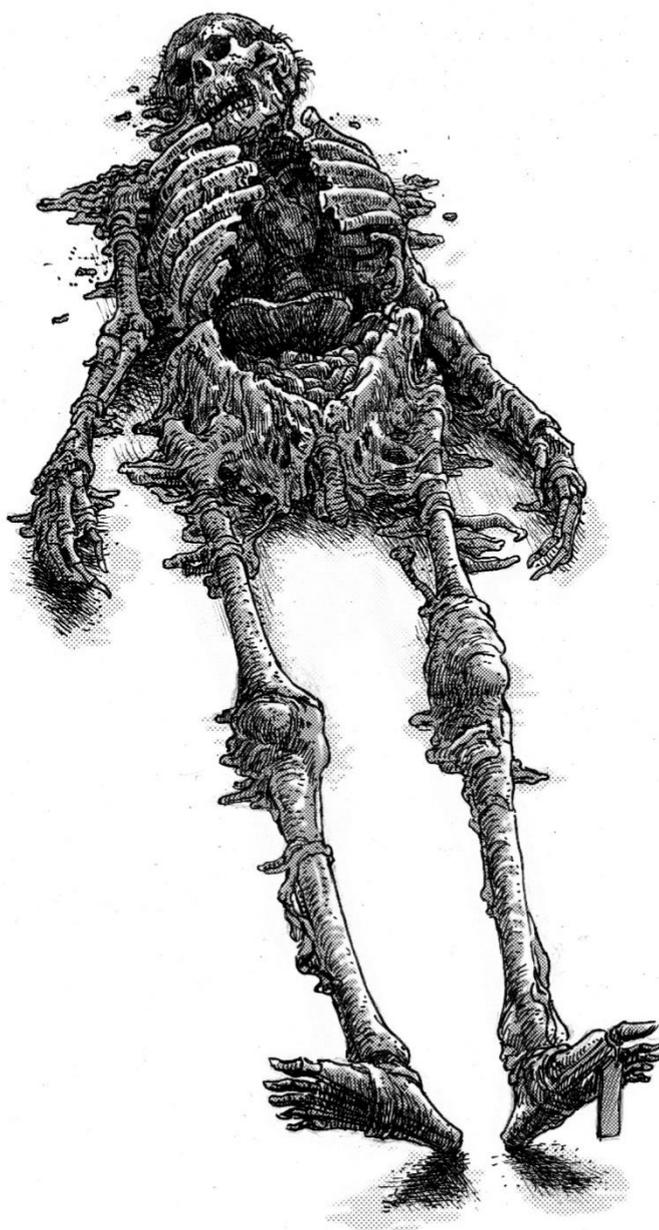
Portanto, vejo *A Performance do Repúdio* como uma etapa essencial na tentativa de extrapolar os aspectos das visualidades desse tipo corpóreo, por meio de uma narrativa que estimula os aspectos pútridos das ações monstruosas de um sujeito sem que elas sejam retratadas nos desenhos. Uma experiência que amplia a complexidade acerca do objeto de estudo, por meio da qual compreendi que ausência visual de certas informações colabora e intensifica a obra, pois assim como uma composição imagética necessita de espaços cheios e vazios para alcançar tensões e respiros visuais, a narrativa também pode usufruir de lacunas informativas para estimular sensações mais intensas.

No caso dessa série, os espaços vazios são usados como brechas para que o corpo grotesco de um homem maléfico da realidade contemporânea seja acessado

na jaula da ficção, de modo que as reflexões, as conscientizações e os aprendizados sejam alcançados no diálogo entre obra, artista e público.

Por fim, encerro este capítulo acerca da teorização da etapa prática dos trabalhos que foram elaborados, percebendo o êxito do método de experimentação na produção e na estruturação dos conjuntos apresentados. Pude, portanto, lidar com soluções diversas para direcionar desdobramentos e problemáticas acerca do objeto de estudo. A seguir, apresento o acervo com todas as obras produzidas.

ACERVO



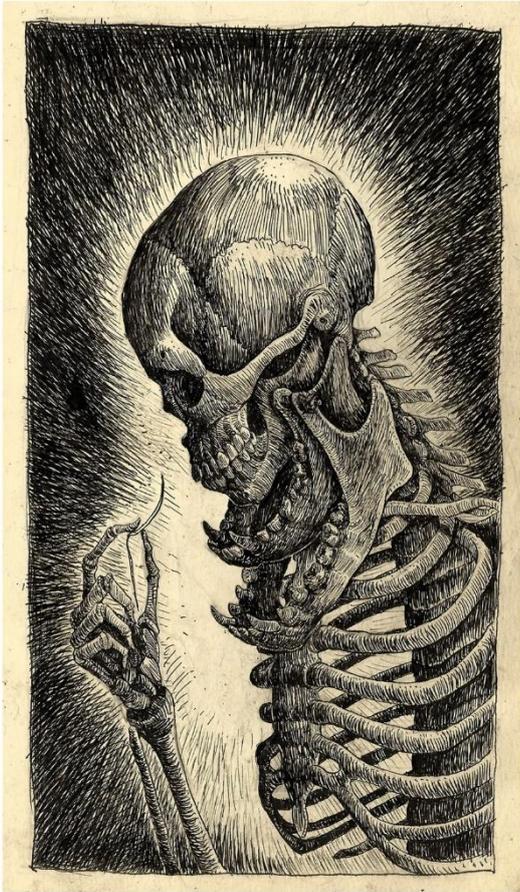


Figura 61

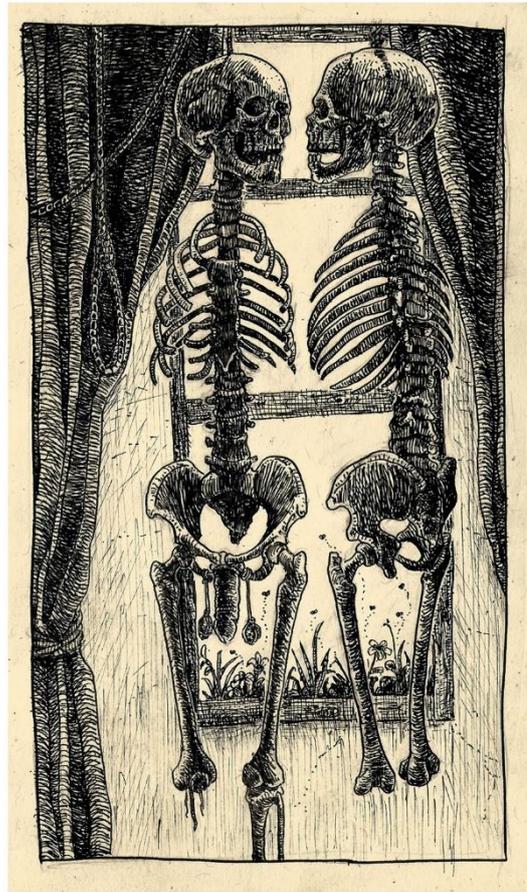


Figura 62

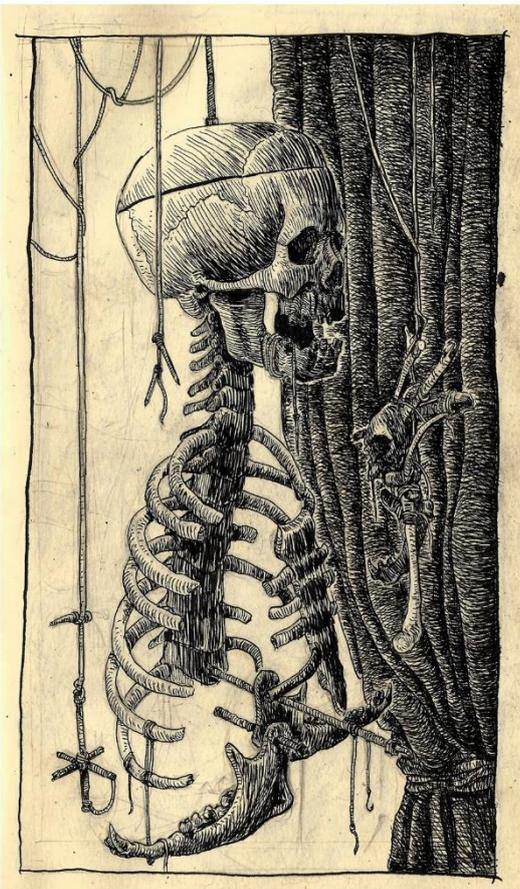


Figura 63

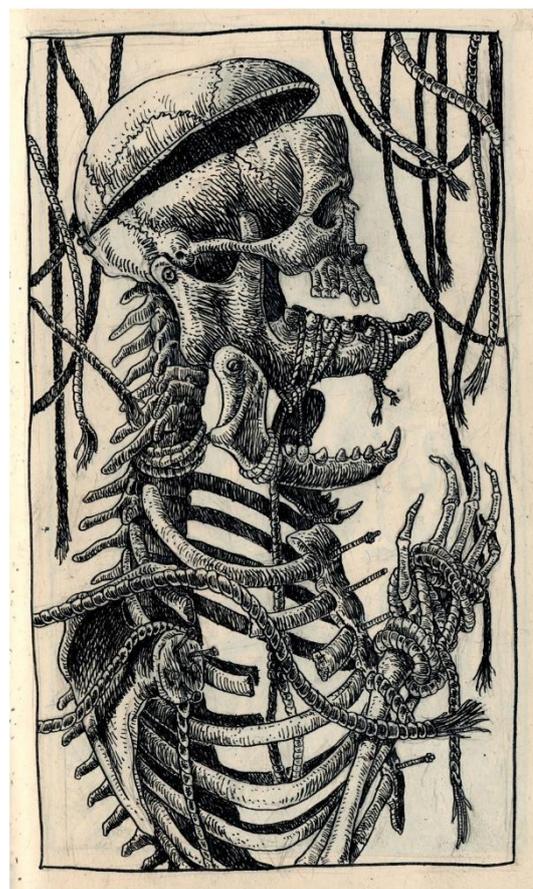


Figura 64

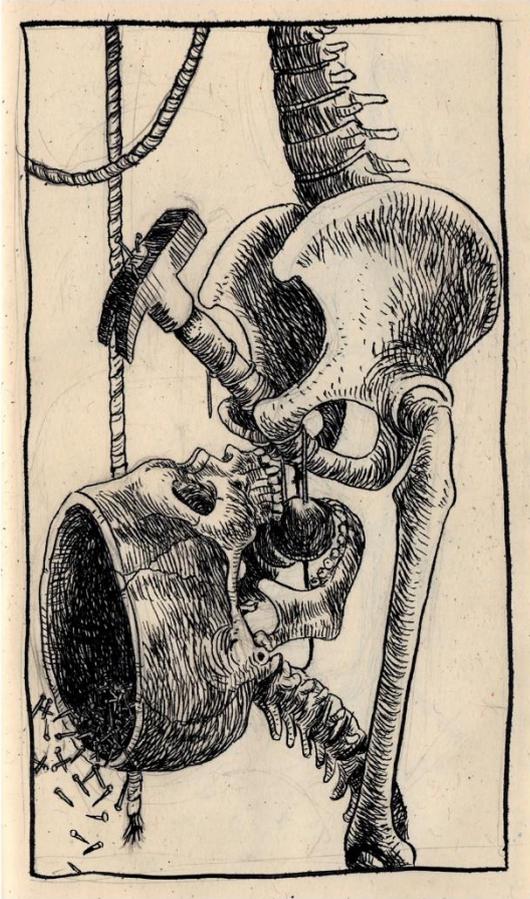


Figura 65

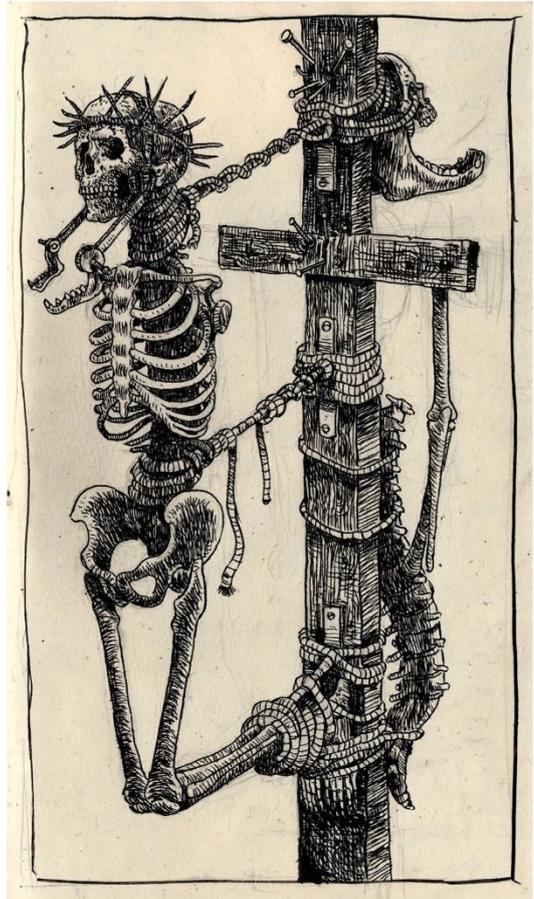


Figura 66

CORPOS REBAIXADOS
AUTORIA PRÓPRIA -2019 - FORMATO 19,8 X 13,5



Figura 67

CORPOS REBAIXADOS
AUTORIA PRÓPRIA -2019 - FORMATO 19.8 X 13,5



Figura 68



Figura 69

CORPOS REBAIXADOS

AUTORIA PRÓPRIA - 2019 - FORMATO 19,8 X 13,5



Figura 70



Figura 71

CORPOS REBAIXADOS
AUTORIA PRÓPRIA -2019 - FORMATO 19,8 X 13,5



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75

CORPOS REBAIXADOS

AUTORIA PRÓPRIA - 2019 - FORMATO 19,8 X 13,5



Figura 76

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA - 2020 - FORMATO 12,5 X 21

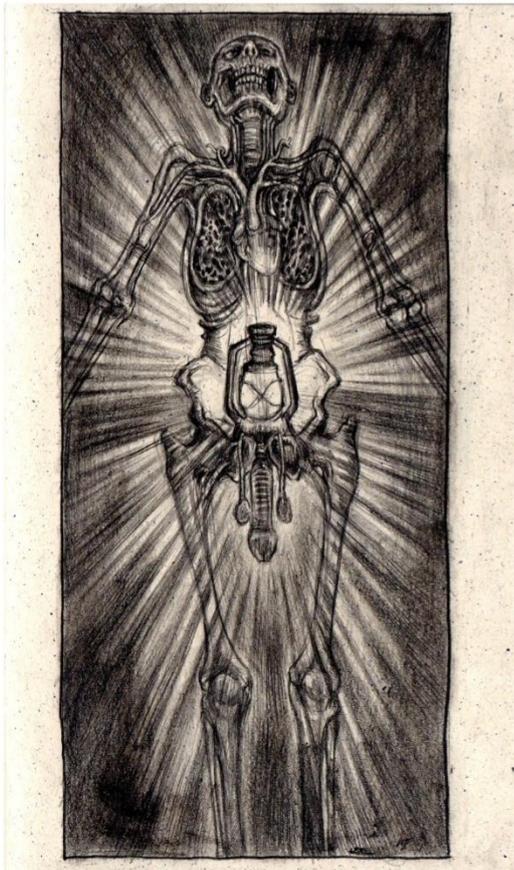


Figura 77



Figura 78

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA - 2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 79

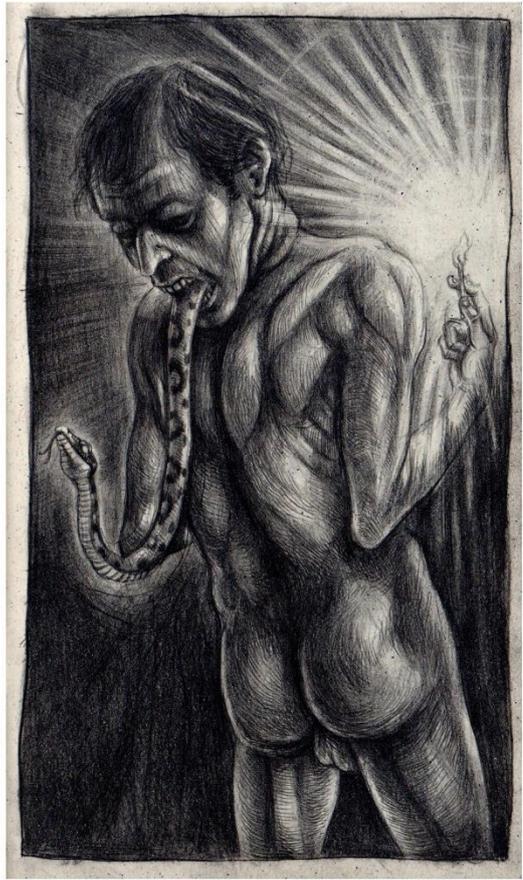


Figura 80



Figura 81



Figura 82

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA - 2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 83

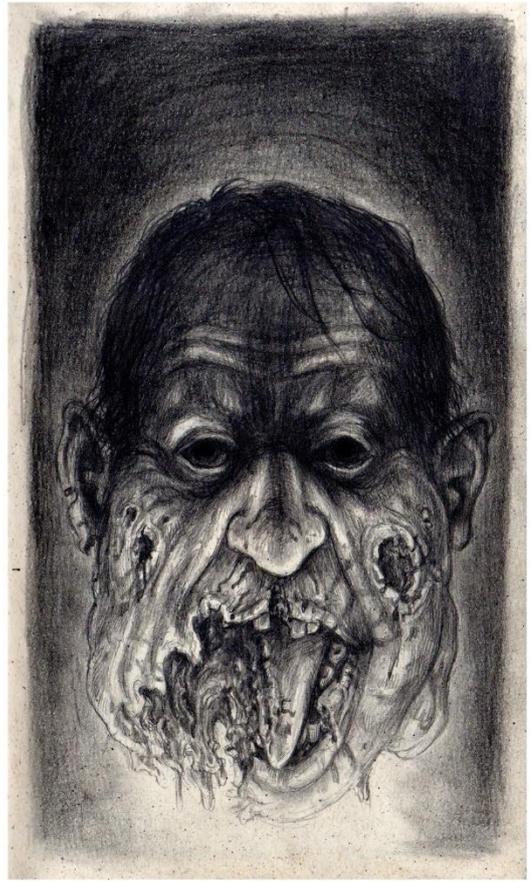


Figura 84



Figura 85



Figura 86

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA -2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 87



Figura 88



Figura 89



Figura 90

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA - 2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 91



Figura 92



Figura 93



Figura 94

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA -2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 95



Figura 96

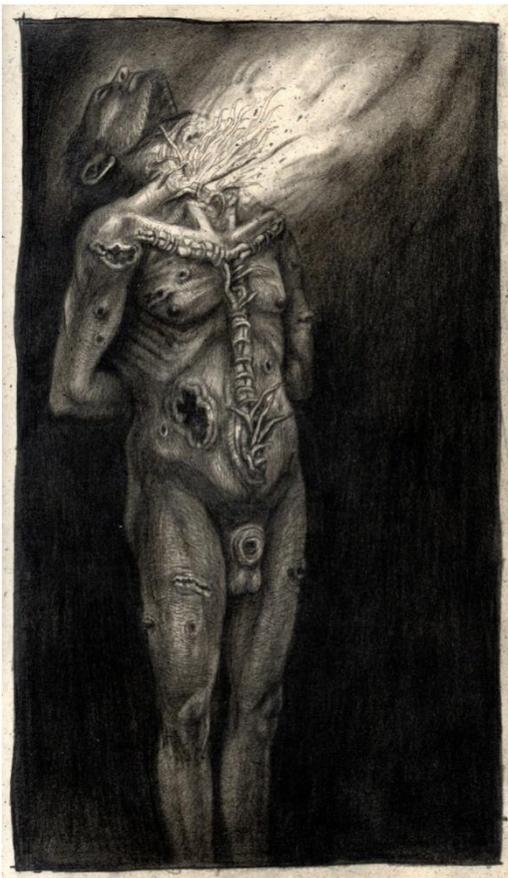


Figura 97



Figura 98

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA -2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 99



Figura 100

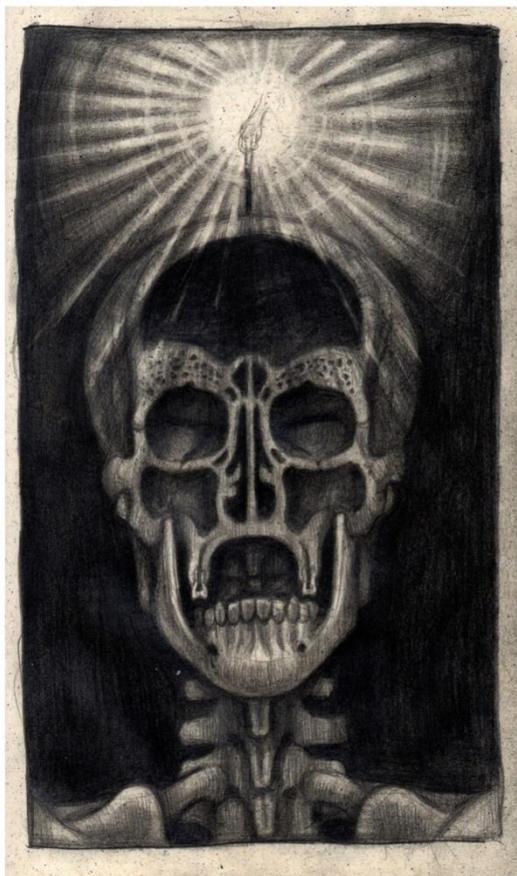


Figura 101



Figura 102

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA - 2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 103



Figura 104



Figura 105



Figura 106

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA - 2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 107



Figura 108



Figura 109



Figura 110

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA -2020 - FORMATO 12,5 X 21



Figura 111



Figura 112



Figura 113



Figura 114

PAGANUS

AUTORIA PRÓPRIA -2020 - FORMATO 12.5 X 21



Figura 115



Figura 116

JUDAS

AUTORIA PRÓPRIA -2020 - FORMATO 13.5 X 20



Figura 117



Figura 118



Figura 119



Figura 120

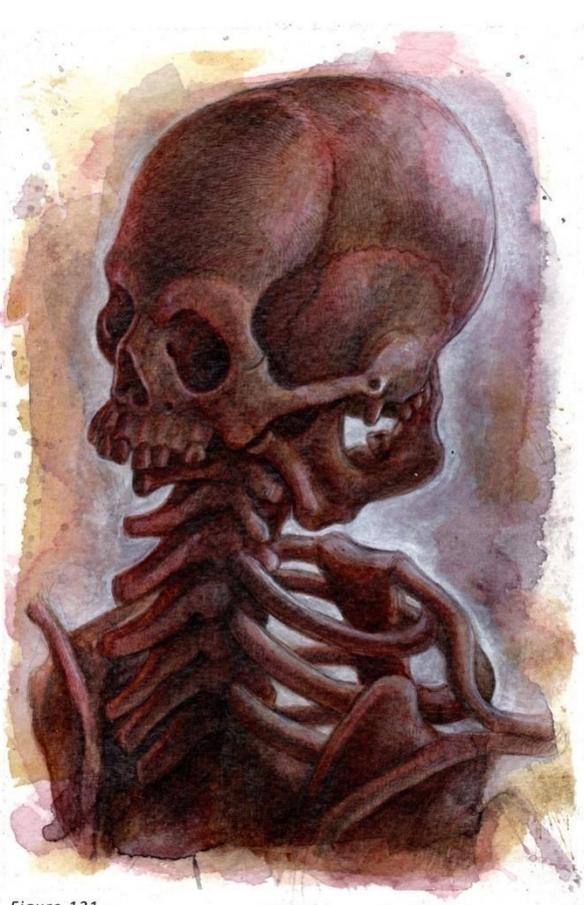


Figura 121



Figura 122

JUDAS

AUTORIA PRÓPRIA -2020 - FORMATO 12,5 X 20



Figura 123



Figura 124



Figura 125



Figura 126

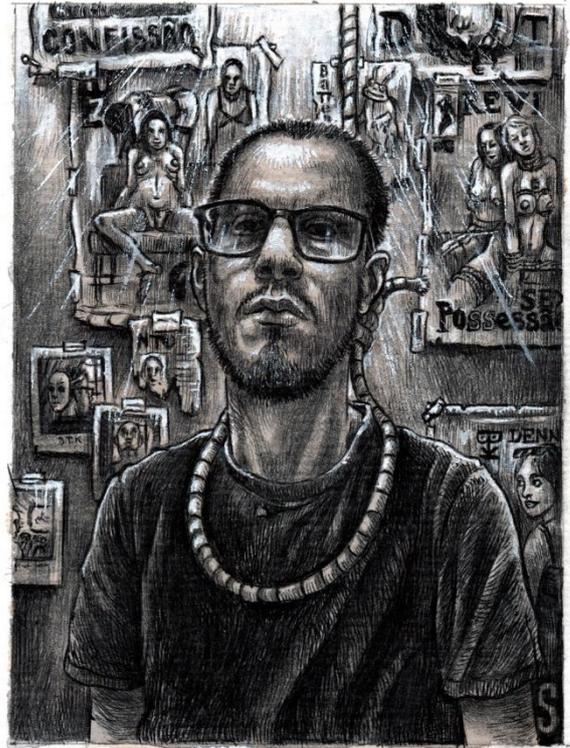
A PERFORMANCE DO REPÚDIO

AUTORIA PRÓPRIA - 2020 - FORMATO 12 X 17



A Performance do Repúdio

Figura 127



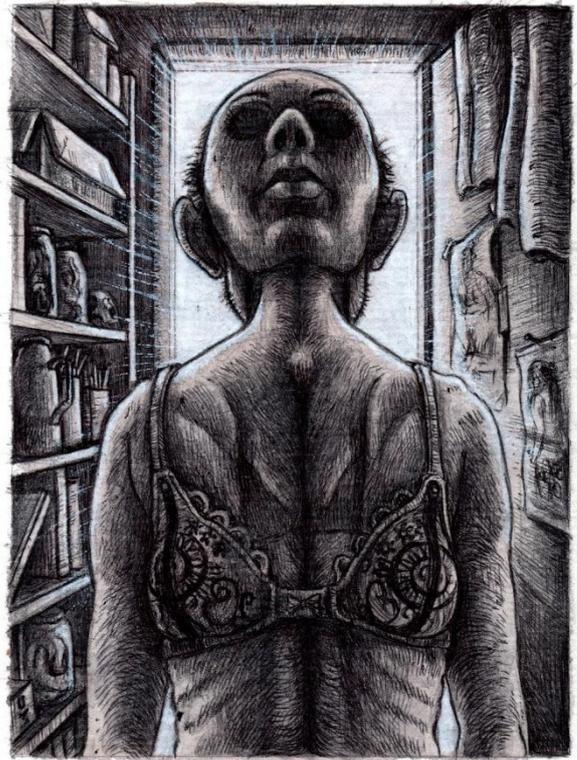
Bill Thomas Killman

Figura 128



D.T.K

Figura 129



Ele gostara do tempo que passara com a vítima.

Figura 130

A PERFORMANCE DO REPÚDIO

AUTORIA PRÓPRIA -2020 - FORMATO 12 X 17



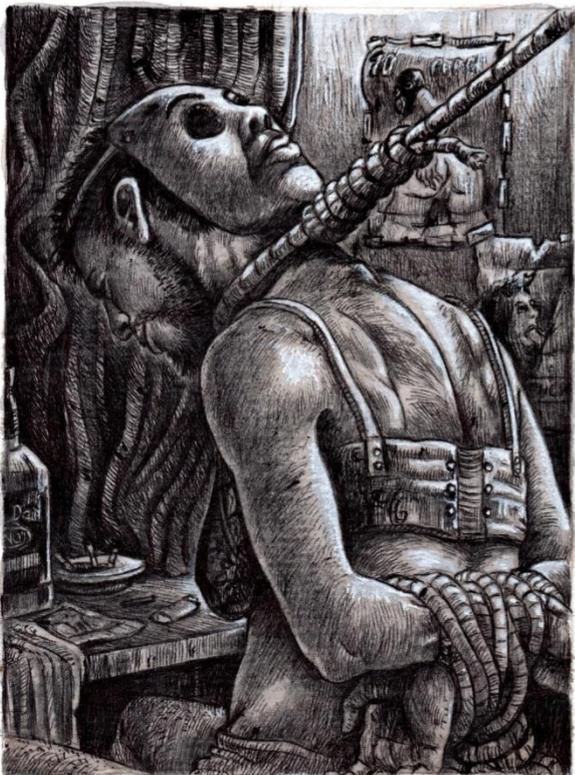
Ele tinha um problema com fantasias sexuais.

Figura 131



Vestia roupas femininas e se fotografava amarrado.

Figura 132



Parecia um maníaco por controle.

Figura 133



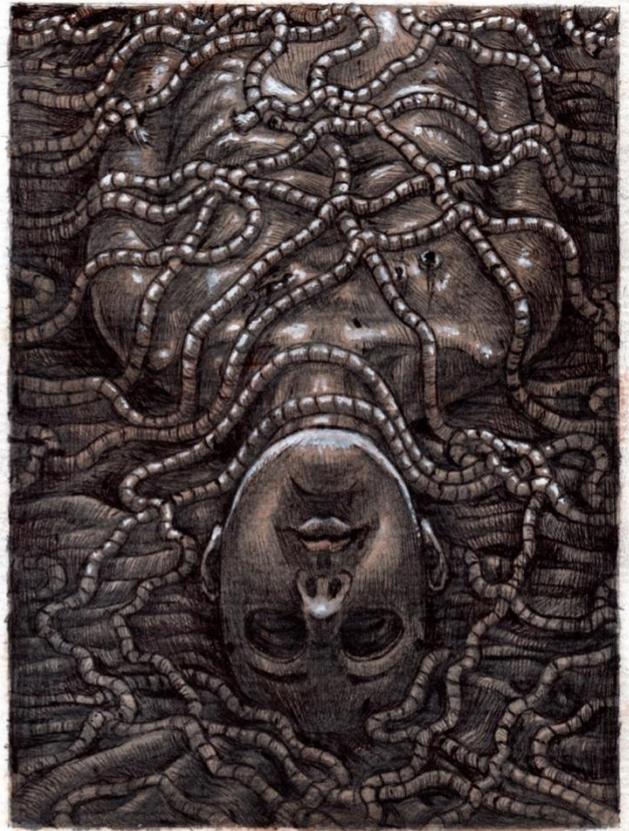
Sua matéria favorita era educação artística.

Figura 134



O demônio dentro dele era Batter.

Figura 135



O monstro está preso

Figura 136

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística. (PAIVA; SODRÉ, 2002, p. 70)

O estudo apresentado no decorrer desta dissertação representa um marco fundamental no desenvolvimento do meu raciocínio como artista visual e pesquisador, um passo grande que eleva os níveis das compreensões pessoais em relação ao trabalho prático e teórico que exerço, o que simboliza uma etapa crucial para a desenvoltura de novas questões e resoluções no modo de pensar as relações acerca das conotações ficcionais de representar e autorrepresentar um corpo grotesco.

Adentrar e observar as manifestações contidas em minha própria produção artística me forçou a desvelar as camadas que se encontravam esquecidas, em meio às pilhas de imagens que foram deixadas para trás. Este exercício árduo consolidou novas indagações sobre como a prática contínua do desenho estruturou e apresentou o corpo grotesco meio ao trajeto percorrido, esclarecendo assim exatamente o lugar onde as minhas intenções poéticas e práticas se encontram na atualidade. Uma compreensão que sugere um horizonte amplo de possibilidades, onde novos caminhos e desdobramentos possam surgir para elevar minhas competências de pensar, produzir e teorizar o desenho figurativo e a ficção que é exercida por ele, conseqüentemente também incrementar os corpos grotescos que atuam neste ambiente.

Concluo que o processo investigativo proposto nesta dissertação apresentou resultados plausíveis nos diálogos e nas relações, entre os meus antigos trabalhos e as obras de artistas consagrados no panteão da história da arte. Isso mostra de forma exímia como o corpo grotesco transita e permeia os diversos períodos da arte, formulando assim um rastro de influências no modo de pensar e desenvolver as visualidades e os conceitos no desenho figurativo.

Na etapa prática, o experimentalismo se mostrou eficaz ao desbravar novas abordagens visuais, desvelando assim as lacunas que necessitam ser preenchidas e maturadas por meio da técnica e da materialidade ao conceber uma obra. Já nos aspectos poéticos, visuais e narrativos, percebo que essa metodologia foi bastante

fundamental para decodificar e amadurecer o meu olhar sobre as nuances que envolvem minha produção. Um amadurecimento que já é percebido no meu modo de pensar e exercer o corpo grotesco no desenho. Isso somente pode ser alcançado devido à jornada percorrida neste estudo.

Desse modo, as camadas apresentadas nesta dissertação mostram as complexidades contidas no objeto de estudo, expondo assim a sua continuidade metamórfica, que continuará se modificando na contemporaneidade por meio das artes que acessam a ficção por artifícios imagéticos ou narrativos. Isso demonstra que minha relação com o corpo grotesco será contínua e duradora, pois sinto a necessidade de explorá-lo, dissecá-lo e observá-lo para entender as suas propriedades em detalhes, assim como um médico que estuda, sente e toca um corpo morto na realidade, de modo a entender o funcionamento do organismo em vida.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BEZERRA, Armando J.C. *As belas artes da medicina*. Brasília: Conselho Regional de Medicina do Distrito Federal, 2006.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Trad.: João Ferreira de Almeida. 2ª ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

CAMPOS, Rogério de. *Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Editora Veneta, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2005.

CLARK, Kenneth. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

CRUMB, Robert. *Minha vida*. São Paulo: Conrad, 2010.

DI MAIO, Vincent. *O segredo dos corpos*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

DUTRA, Sergio Rizo. *A geografia corporal do além, os tempos da arte e a contemporaneidade do inferno de Barlowe*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2008.

JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LINCHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Textos essenciais – O belo*. V. 4. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Editora M.Books, 2005.
- MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. *Do Inferno*. São Paulo: Veneta, 2014.
- MUTARELLI, Lucimar. *Impessoal*. São Paulo: Editacuja, 2009.
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PARKIN, Lance. *O mago das palavras: a vida extraordinária de Alan Moore*. Rio de Janeiro: Marsupial, 2016.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.
- RUFINONI, Priscila. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify e Fapesp, 2006.
- SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.
- _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- WENZL, Roy. *BTK – Máscara da Maldade*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.
- WINCKELMANN, Johann. *Reflexões Sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

FILMOGRAFIA

Evil Dead. Direção e Roteiro: Sam Raimi. Estados Unidos: Renaissance Pictures, 1981. 85 min.

Haxan. Direção e Roteiro: Benjamin Christensen. Suécia: SvenskFilmindustri, 1922. 122 min.

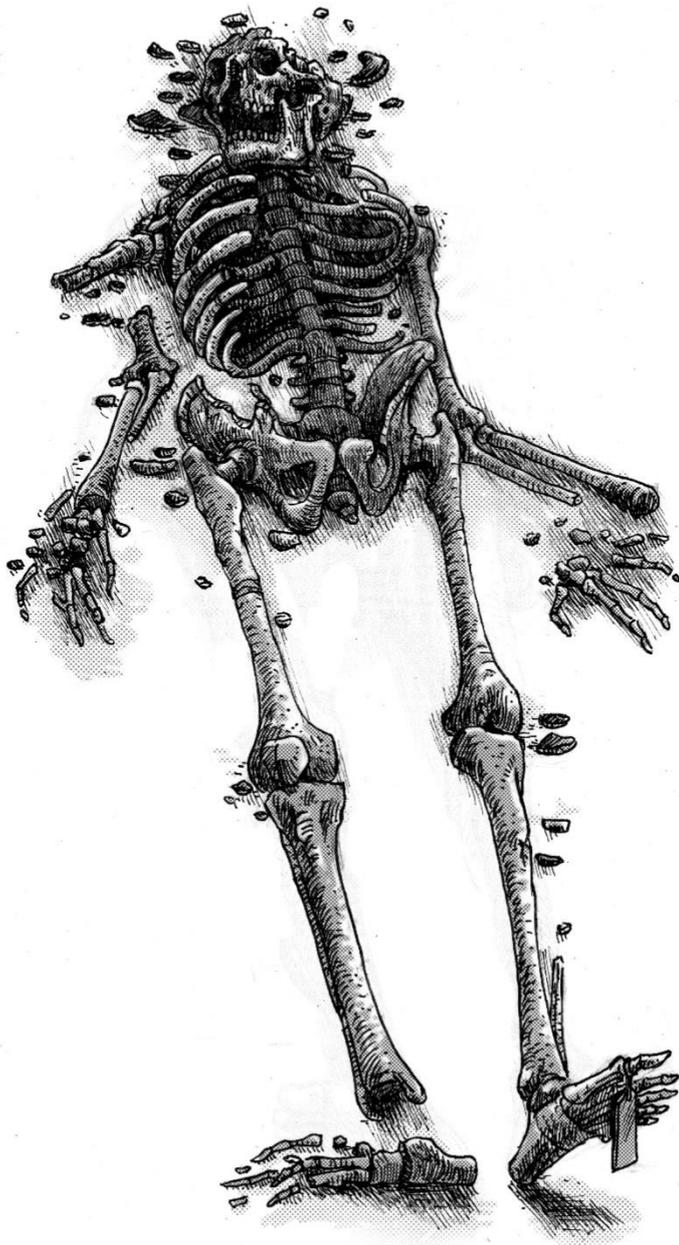
Homem Elefante. Direção: David Lynch. Roteiro: Christopher de Vore, Eric Bergren, David Lynch. Inglaterra: Brookfilms, 1980. 120 min.

O Gabinete do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Roteiro: Hans Janowitz, Carl Mayer. Alemanha: DeclaBiocop. 74min.

O Massacre da Serra Elétrica. Direção TobeHooper. Roteiro: Kim Henkel, TobeHooper. Estados Unidos: Vortex, 1974. 84min.

Planeta Terror. Direção e Roteiro: Robert Rodriguez. Estados Unidos: Grindhouse. 84min.

ANEXOS



PODRE POR DENTRO

ELA SE FOI!



E EU VOLTEI A FUMAR...



PARA SENTIR O SEU CHEIRO NOVAMENTE!



10:22 - CONSULTÓRIO

MINHA ÂNSIA DE VÔMITO E A ANGÚSTIA SE ABRAÇAM, CONSTRUINDO UMA ATMOSFERA CAÓTICA.



SUA BATERIA DE EXAMES APRESENTOU ALGUMAS ALTERAÇÕES, A TOMOGRAFIA COMPUTADORIZADA REVELOU DOIS TUMORES NO SEU PULMÃO ESQUERDO. ESSE TIPO DE CÂNCER É BEM COMUM EM FUMANTES EXCESSIVOS.

MAS NÃO SE PREOCUPE O TRATAMENTO É BASTANTE EFICAZ!

ELA É DE TOURO!



E EU ODEIO PESSOAS
DE CÂNCER.



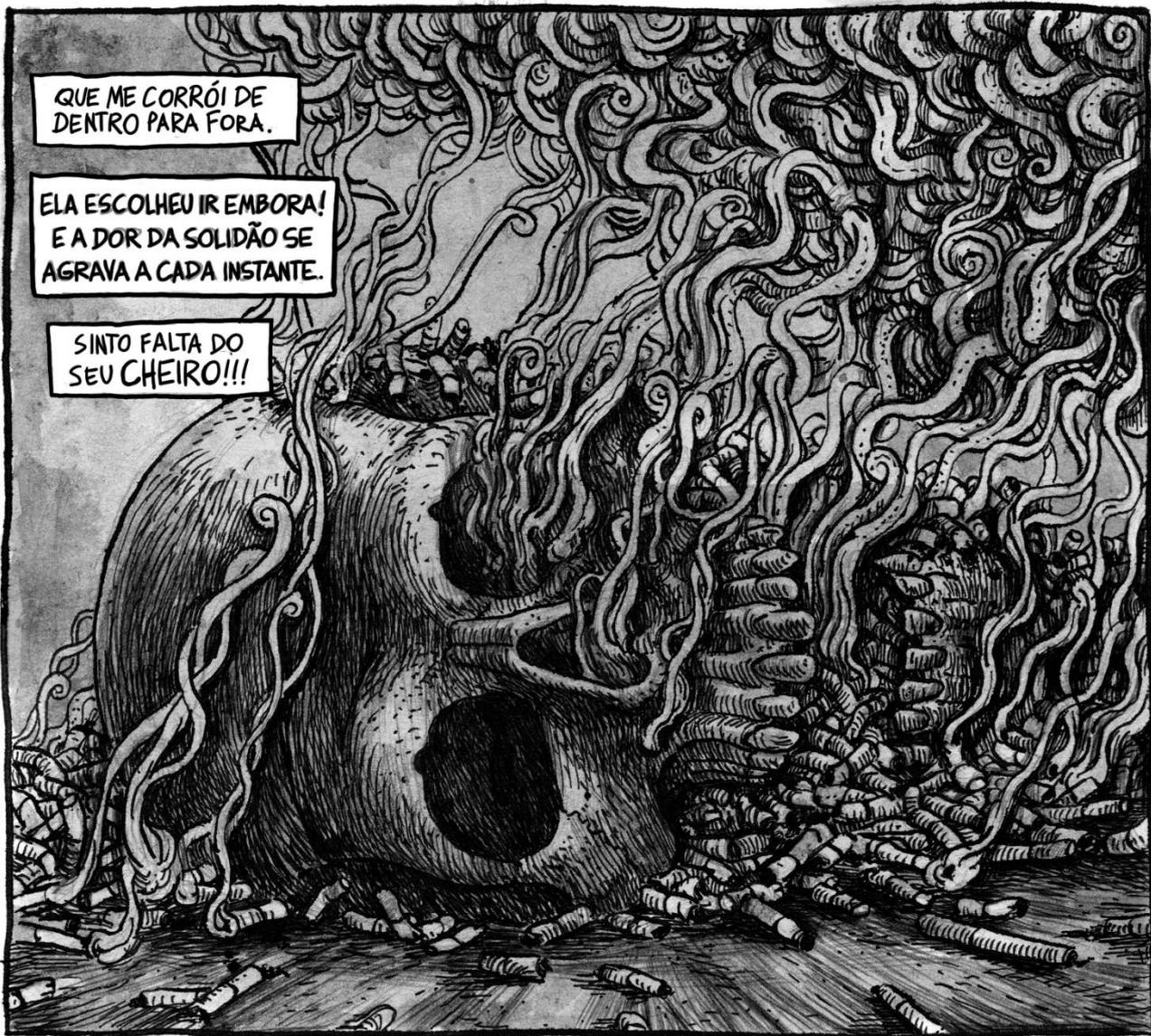
TAMBÉM ODEIO O CÂNCER...



QUE ME CORRÓI DE
DENTRO PARA FORA.

ELA ESCOLHEU IR EMBORA!
E A DOR DA SOLIDÃO SE
AGRAVA A CADA INSTANTE.

SINTO FALTA DO
SEU CHEIRO!!!



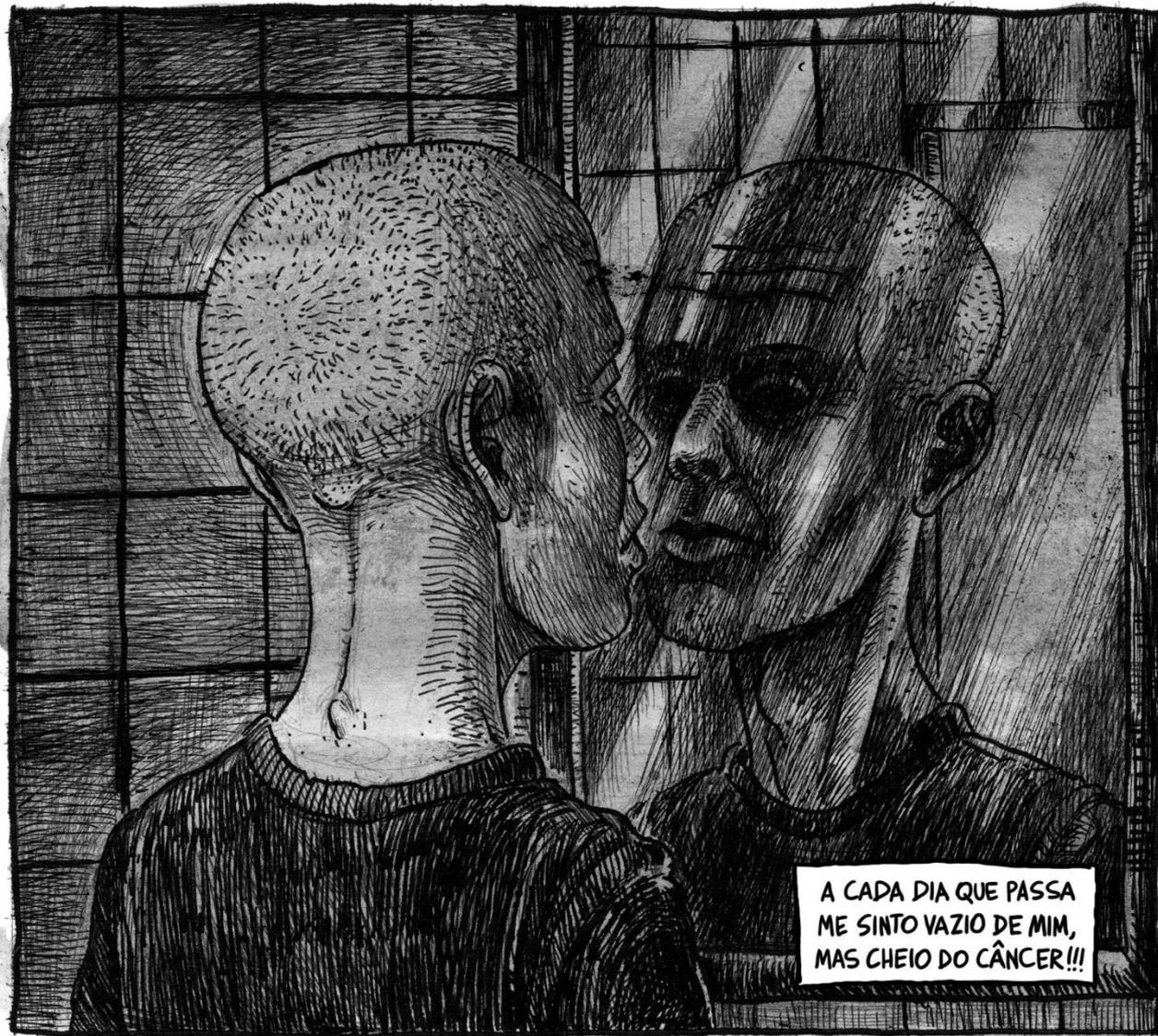
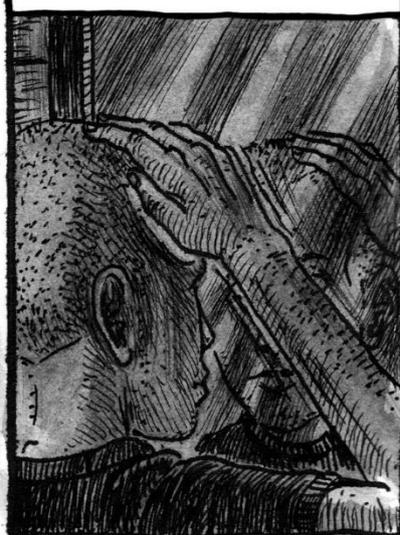
NÃO SOU MAIS O MESMO.



E O DESEJO DE ACENDER UM CIGARRO ME DESTRÓI!



O DIABO DA ESCOLHA ME ENCURRALA NO SEU CLAUSTRO DA ANSIEDADE.

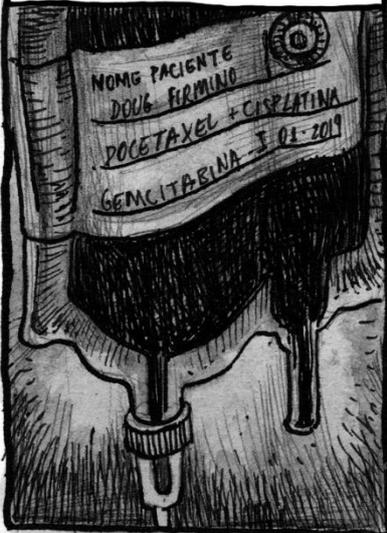


A CADA DIA QUE PASSA ME SINTO VAZIO DE MIM, MAS CHEIO DO CÂNCER!!!

A QUIMIOTERAPIA QUEIMA
MINHAS VEIAS...



E MEU MAIOR DESEJO
É QUEIMAR A DROGA
DE UM CIGARRO!!!



A GRANDE VERDADE É QUE
EU QUEIMARIA TODOS OS
CIGARROS PARA SENTIR
O SEU CHEIRO NOVAMENTE!

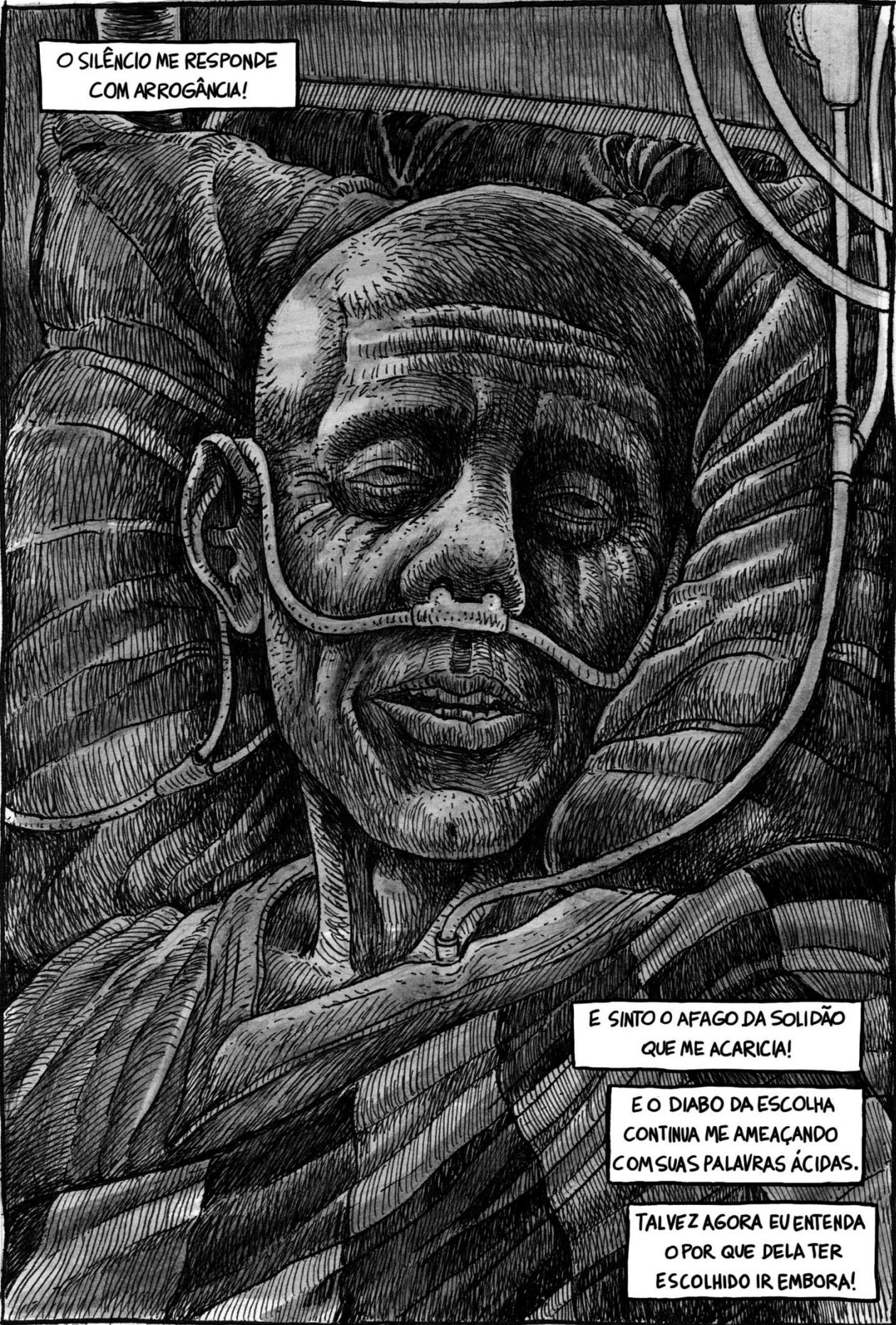


POR QUE ELA SE FOI?

POR QUE SEU CHEIRO
FOI TIRADO DE MIM?

POR QUE PRECISO
PAGAR ESSE PREÇO?





O SILÊNCIO ME RESPONDE
COM ARROGÂNCIA!

E SINTO O AFAGO DA SOLIDÃO
QUE ME ACARICIA!

E O DIABO DA ESCOLHA
CONTINUA ME AMEAÇANDO
COM SUAS PALAVRAS ÁCIDAS.

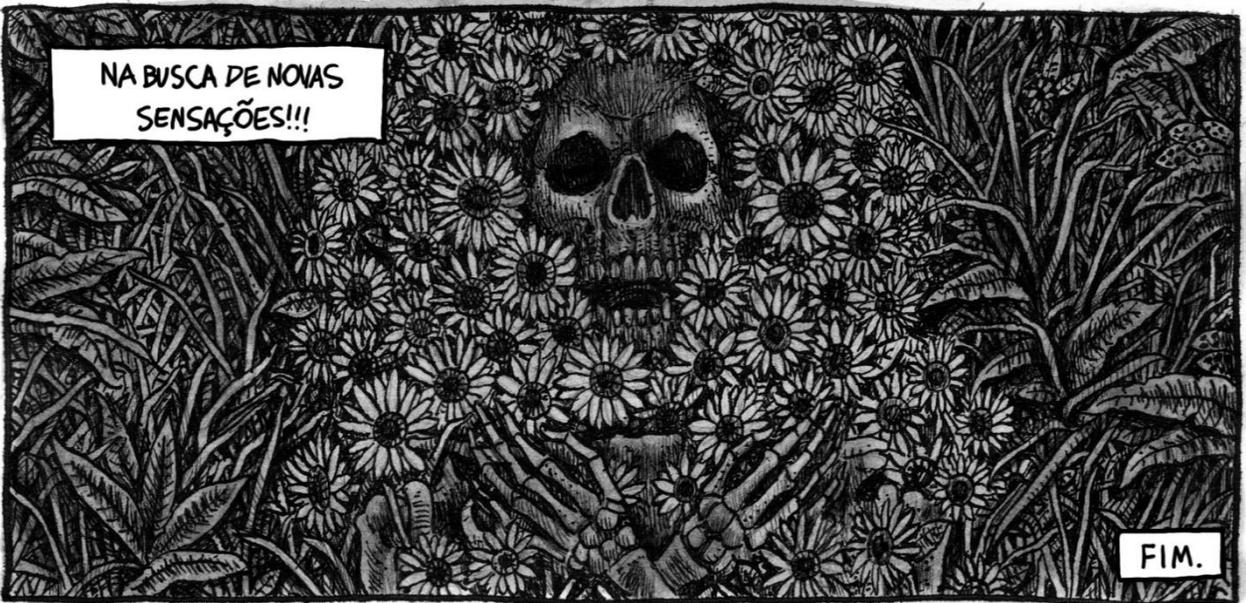
TALVEZ AGORA EU ENTENDA
O POR QUE DELA TER
ESCOLHIDO IR EMBORA!



O SEU CHEIRO É A ÚNICA
COISA QUE RESTOU EM
MINHA MEMÓRIA!!!



HOJE EU DECIDI PARTIR...



NA BUSCA DE NOVAS
SENSAÇÕES!!!

FIM.

DOUG FIRMINO

VILIPÊNDIO



