

REVISITANDO O GROTESCO: O INDEFINÍVEL COMO TRANSGRESSÃO NA ARTE

REVISITING THE GROTESQUE: THE INDEFINABLE AS TRANSGRESSION IN ART

REVISITER LE GROTESCO: L'INDÉFINIBLE COMME TRANSGRESSION DANS L'ART

REVISITACIÓN DE LO GROTESCO: LO INDEFINIBLE COMO TRANSGRESIÓN EN EL ARTE

Júlia Almeida de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise do grotesco como elemento transgressor de cânones artísticos, normas e discursos dominantes em diferentes momentos da(s) história(s) da arte. Desde a sua manifestação como categoria estética em descrições da *Domus Aurea* no século XV até os corpos desordenados que confrontam categorizações na arte contemporânea, o grotesco está em constante movimento e, apesar de não poder ser classificado, é imediatamente identificado como provocador do olhar. Sob a perspectiva da cultura visual, atrelada às questões de gênero e às políticas de identidade, são focalizadas obras que se apropriam dos excessos, do “anormal”, do “estranho”, do ambíguo, bem como de outras facetas grotescas, para subverter e sugerir resistências. Os resultados revelam que o grotesco é tido como estratégia política de insubordinação em diferentes contextos, dialogando inclusive com as atuais propostas de provocação do dissenso na arte contemporânea.

Palavras-chave: arte, grotesco, corpo, gênero, política.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the grotesque as a transgressive element of artistic canons, norms and dominant discourses, considering different periods in the art history(ies). From its manifestation as an aesthetic category in descriptions of *Domus Aurea* in fifteenth century to the disordered bodies that confront categorizations in contemporary art, the grotesque is constantly in motion and although it cannot be classified it is immediately identified as provocative. Approaches linking Visual Culture to gender issues and political identities are made by emphasizing works that incorporate the excess, the “abnormal”, the “uncanny”, the ambiguity and other grotesques’ manifestations to break boundaries. The results reveal that the grotesque can be seen as a political strategy in different contexts, including its dialogue with the current proposals of provocation of the dissent in contemporary art.

Keywords: art, grotesque, body, gender.

RÉSUMÉ: Cet article présente une analyse du grotesque en tant qu'élément transgressif des canons artistiques, des normes et des discours dominants à différents moments de l'histoire(s) de l'art. De sa manifestation en tant que catégorie esthétique dans les descriptions de la *Domus Aurea* au XVIe siècle aux corps désordonnés qui confrontent les catégorisations dans l'art contemporain, le grotesque est constamment en mouvement et, même s'il ne peut être classé, il est immédiatement identifié comme un regard provocateur. Du point de vue de la culture visuelle, liée aux enjeux de genre et aux politiques identitaires, les œuvres qui s'approprient les excès, l'“anormal”, l'“étranger”, l'ambigu, ainsi que d'autres facettes grotesques, sont focalisées pour subvertir et suggérer résistance. Les résultats révèlent que le grotesque est considéré comme une stratégie politique à différents contextes, en dialoguant avec les propositions actuelles de provocation de la dissidence dans l'art contemporain.

Mots-clés: art, grotesque, corps, genre, politique.

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis de lo grotesco como elemento transgresor de cánones, normas y discursos dominantes artísticos en diferentes momentos de la(s) historia(s) del arte. Desde su manifestación como categoría estética en descripciones de la *Domus Aurea* en el siglo XV hasta los cuerpos desordenados que enfrentan categorizaciones en el arte contemporáneo, el grotesco está en constante movimiento y, a pesar de no poder ser clasificado, es inmediatamente identificado como provocador de la mirada. Desde la perspectiva de la cultura visual, vinculada a cuestiones de género y políticas de identidad, se enfocan obras que se apropian de los excesos, lo “anormal”, lo “extraño”, lo ambiguo, así como otras facetas grotescas, para subvertir y sugerir resistencia. Los resultados revelan que lo grotesco es visto como una estrategia política de insubordinación en diferentes contextos, dialogando incluso con las propuestas actuales para provocar disenso en el arte contemporáneo.

Palabras-clave: arte, grotesco, cuerpo, género, política.

1. Escavando o grotesco

Não há definição para o grotesco. Seu caráter multifacetado o torna um elemento irresoluto, aberto, livre de conclusões. Por não se encaixar em categoria alguma, é desviante, utilizado como exemplo do que não é a norma. O grotesco é tanto um evento mental, quanto uma propriedade formal, sendo sua história impossível de ser narrada. É confusão, mistura de formas, como sugere o teórico literário Geoffrey Harpham (2006) ao se aventurar na relação do fenômeno com a história da arte. Segundo Justin Edwards e Rune Graulund (2013), pesquisadores que exploram a interseção da literatura com a cultura visual, um dos pontos que envolve as formas grotescas é a sua manifestação no mundo material, corporal, na fisicalidade, e essa potência também é elemento marcante para a estudiosa de teoria crítica e gênero Mary Russo (1995), que indica que o corpo grotesco se manifesta através da heterogeneidade, do risco, dos excessos e das ambivalências. A incongruência e a incerteza das dimensões do grotesco nos permitem reconhecer a sua fluidez e a possibilidade de articulações e entrelaces com diferentes momentos na arte, na literatura e na cultura visual, em geral. De acordo com Harpham (2006), o maneirismo, o decadentismo¹⁶, o barroco, a metafísica, o absurdo, o surreal, a ironia, a sátira, a caricatura, a paródia, o carnaval e a dança dos mortos, nos levam a uma infinidade de possibilidades dentro do imenso labirinto que é o fenômeno.

O grotesco é a antítese da normalização exaustivamente estudada pelo filósofo Michel Foucault (1999a, 1999b, 2001). Normalização que, de acordo com o autor, pode ser entendida como um dos maiores instrumentos de poder da modernidade, responsável por impor uma homogeneidade, ao mesmo tempo em que manifesta uma individualização, que permite comparações árduas, pesadas, medições que forcem os seres humanos a se encaixarem em padrões e exaurir as diferenças. Russo (1995) se apropria dessa proposição entendendo o corpo feminino como “o outro”, catalogado e moldado para cada proposta de consumo, ainda que todos levem ao mesmo ponto: comprovar que são a exceção à regra. Sob uma ótica semelhante, o corpo feminino também surge em diferentes momentos da história da cultura ocidental como fuga às normas, como um corpo *estrangeiro*, tomando de empréstimo o termo empregado por Georg Simmel (2005) que o define como “[...] aquele que se encontra mais perto do distante”. Isto é, aquele que, através de crenças e construções sociais está longe de representar o acerto, o exemplar (Simmel, 2005: 265).

Essas considerações nos direcionam à metodologia da cultura visual que, nos termos da historiadora da arte Amelia Jones (2010), é um modelo de pensamento crítico constituído em torno da saturação de imagens da contemporaneidade, surgido a partir de pesquisas que buscavam uma fuga das limitações da história da arte, campo que, na sua tradição, criava uma separação entre a “alta” e a “baixa” cultura. Através da cultura visual, alinhavamos a investigação das artes visuais com questões de gênero, corpo, estudos performativos e crítica feminista, o que permite a realização de uma leitura política das imagens.

Etimologicamente, grotesco refere-se à “caverna” ou “gruta”, possui raiz latina, “*grotto*”, que se originou do grego “*krypte*” que significa “lugar oculto”. De acordo com o teórico literário Wolfgang Kayser (1957), a raiz italiana *la grottesca* e *grottesco*, serviu para caracterizar determinada espécie de ornamentação encontrada no final do século XV durante escavações em

¹⁶ Segundo a pesquisadora Cláudia Oliveira (2008), o Decadentismo se configurou no cenário francês do século XIX como uma sensibilidade estética próxima ao Simbolismo e “[...] envolvia uma renúncia às idéias de progresso, tanto espiritual quanto material, as quais haviam sustentado as discussões intelectuais desde o século XVIII” (Oliveira, 2008: 11).

Roma e em outras regiões da Itália, embora o grotesco como fenômeno seja mais antigo que o seu nome e a história completa dele devesse “[...] compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas” (Kayser, 1957: 17).

Segundo Russo (1995), as escavações do final do século XV representam um dos mais significantes e controversos achados da cultura romana no contexto do Renascimento, já que o que foi encontrado no local era quase irreconhecível: uma série de desenhos que combinavam vegetação com partes do corpo humano em arranjos bem elaborados. Kayser (1957) conta que a descoberta no Palácio de Nero, conhecido como *Domus Aurea* (Casa Dourada), de uma pintura ornamental antiga, havia chegado à Roma como nova moda e foi fortemente criticada pelo pintor e historiador Giorgio Vasari (1511-1574) como sendo bárbara por incluir elementos monstruosos, folhas crespas e volutas, figuras metade homem, metade animal, em geral coisas que não existiam – e por isso não eram aceitas pelo autor, já que ele se baseava no critério de verdade natural.

Não é preciso dizer que essas críticas, repetidas inclusive durante o século XVI, e mais tarde no século XVIII, por exemplo pelo historiador de arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), não afetaram a difusão do novo estilo de ornamentação que pode ser exemplificado através da encomenda feita em 1502 pelo Cardeal Todeschini (1439-1503) para a decoração das abóbadas da Catedral de Siena, dos ornamentos feitos em pilastras em 1515 por Rafael (1483-1520) e de trabalhos do gravador Agostino Veneziano (1490-1540), que trazem a hibridização de seres, metade homens, metade animais, animais saindo de plantas, folhagens e ornamentos variados com proporções distorcidas.

Além do grotesco ornamental, o contexto também operava os “absurdos” de artistas como Hieronymus Bosch (1450-1516). Os trabalhos de Bosch, enigmáticos, sombrios, por vezes confusos e divertidos, tratavam recorrentemente de temas religiosos, a exemplo da tentação e do pecado, carregando um forte sentido onírico. Para Harpham (2006), o Renascimento assumia o lado fantasioso para tratar do grotesco que era frequentemente associado aos sonhos dos pintores.

Na Itália, exemplo do fenômeno que não deve deixar de ser citado é o de Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) que, na descrição do estudioso da literatura comparada Giancarlo Maiorino (2003), emana excentricidade através do estilo bizarro de retratos e uso de elementos lúdicos e extravagantes. A obra “Verão” (1563), por exemplo, parte integrante da série “As quatro estações” (1563-1573), revela a riqueza de elementos que, combinados entre si, formam uma figura humana. Como em um quebra-cabeça, as frutas, os legumes, as folhagens, o trigo – alimentos da colheita do verão -, foram articulados para compor um rosto excessivo e sorridente e um corpo vestido com a riqueza de detalhes dos brilhos e dos alinhavos. Segundo Maiorino (2003), os retratos de Arcimboldo podem ser lidos como um resumo de escolhas estilísticas na periferia dos ideais humanistas, totalmente distanciadas da proporção que estava em foco ao longo do século XV nas poéticas.

Ainda mais grotesco e relevante para o diálogo com a presente pesquisa, estão os retratos compostos por “cabeças reversíveis” no estilo palíndromo, feitos pelo artista que permitem diferentes interpretações conforme a mudança de orientação. A obra “O cozinheiro” (1570, Figura 1) é impregnada de formas grotescas macabras, mais ligadas ao pesadelo que aos sonhos renascentistas.

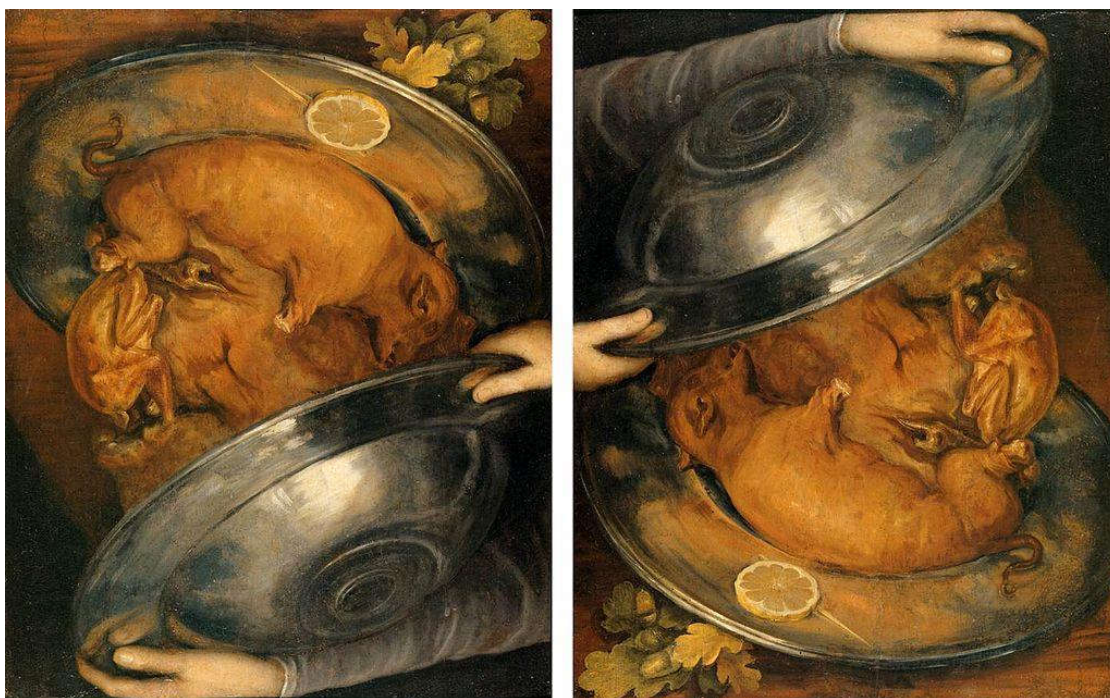


Figura 1: Giuseppe Arcimboldo, *O cozinheiro*, 1570. Óleo sobre madeira, 53 x 41 cm. Museu Nacional de Estocolmo

Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/arcimbol/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

Gordura excessiva, animais mortos justapostos e entrelaçados, servidos por uma mão delicada, compõem a imagem de um rosto grosseiro. O teor de mistura de corpos e orifícios reforça o caráter de ambivalência e ambiguidade, por exemplo, na mistura do olho do rosto humano com o da galinha e da orelha com o porco. A imagem invertida, ainda que à primeira vista apresente a disposição de um prato de comida, parece carregar uma conotação sexual mórbida com corpos retorcidos, se roçando em movimentos irregulares. Além dessa obra, Arcimboldo mantém a mesma linguagem de troca, inversão, excessos e sexualidade, sobretudo em “O jardineiro vegetal” (1587-90) e “Cabeça reversível com cesta de fruta” (1590).

As produções do artista indicam existir uma força na aplicação das formas grotescas do século XVI, sobretudo no cenário maneirista - frequentemente se opondo à seriedade filosófica do humanismo renascentista. Há muita ludicidade, paródia, exagero e disjunção. Em uma poética similar à de Arcimboldo, sobretudo em se tratando de excessos e excentricidade, estão as produções de Brenda Oelbaum, artista canadense contemporânea cujas práticas estão inseridas em lutas políticas na esfera pública.

A série “O paradoxo do petróleo: beleza a que custo?” (2014) mostra-se como um exemplo da aplicação do grotesco pela artista. Trata-se de uma série de fotografias executadas por Ludmila Ketslekh, inspiradas na exposição “O paradoxo do petróleo: pelo bem ou pelo mal”¹⁷ (2012), trazendo um jogo entre a indústria da beleza, a produção de cosméticos e seus impactos no meio ambiente. O fato de Oelbaum utilizar seu corpo reforça a discussão sobre beleza na contemporaneidade que, como sabemos, prioriza formas longilíneas em detrimento da

¹⁷ “Petroleum Paradox: For Better or For Worse”, exposição realizada pelo “Women’s Caucus for Art”, em Nova York, com a proposta de trazer discussões em torno dos impactos do petróleo na sociedade. Catálogo disponível em: <https://issuu.com/womenscaucusforart/docs/issuu_catalog_for_petroleum_paradox>. Acesso em 5 fev. 2020.

corpulência. A artista invoca ambivalência, momentos de alto e baixo, corpo lambuzado remetendo, ora a terapias corporais, como o uso de máscaras, ora a sujeira e poluição (Figura 2).



Figura 2: Brenda Oelbaum, fotografias da série *O paradoxo do petróleo: beleza a que custo?*, 2014. Fotografia de Ludmila Ketslekh

Fonte: <https://brendaoelbaum.me/galleries/petroleum-paradox-at-what-cost-beauty-series/#jp-carousel-1237>. Acesso em: 5 fev. 2020.

Como nos trabalhos de Arcimboldo capturamos um *mix* de excentricidade, bizarrice, ludicidade e extravagância, que também pode ser aproximado à ironia e provocação do alto e baixo material de Lynda Benglis em "Para Carl Andre"¹⁸ (1970), quando traz uma massa amorfa que põe em xeque, dentre outras questões, beleza e feiura, natureza e artifício, felicidade e tristeza¹⁹. Além disso, Oelbaum surge despida, o que nos permite elucidar a relevância do corpo "cru" para o discurso da arte contemporânea.

Parece também oportuno citarmos o grotesco da Idade Média e do Renascimento explorado por Bakhtin em "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais" (1987), não apenas por romper com convenções e hierarquias, se aproximando do maneirismo de Arcimboldo, mas por ter sido amplamente reverberado, inclusive nos dias de hoje, em teorias pós-coloniais²⁰ e *queer*²¹, portanto constituindo forte referência à pesquisa.

Em se tratando da relação bakhtiniana com o projeto de Brenda Oelbaum, podemos dizer que se evidencia na inserção das práticas artísticas em uma luta política na esfera pública, tal qual ocorre com o grotesco do *carnavalesco*, que ecoa a resistência de Rabelais em se adequar a cânones literários, que nasce no seio da cultura popular em oposição à cultura oficial, tendo como

¹⁸ "For Carl Andre" (1970), disponível em: <<https://www.themodern.org/collection/For-Carl-Andre/1169>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

¹⁹ Também cabe destacar que para Benglis a obra registrou o teor irônico diante dos trabalhos dos Minimalistas, incluindo o próprio Carl Andre - nome que leva a obra-, que buscavam, dentre outros atributos, ordem, precisão, modulação e geometria - algo que contrasta com o que a artista humoradamente sugere.

²⁰ Cf. Veit-Wild. The grotesque body of the postcolony: Sony Labou Tansi and Dambudzo Marechera. In: *Revue de littérature comparée*, 2005/2, n. 314, p. 227-239. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page-227.htm>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

²¹ Podemos definir o termo nas palavras da ativista Charlotte Cooper (2016): ao mesmo tempo se refere a uma opção sexual e a uma qualidade ou sensibilidade de desencana na sociedade.

elemento constituinte o riso. Oelbaum age de maneira similar quando trabalha o entrelace do humor com a crueza dos olhares diante dos seus excessos e parece trazer na série um esbanjamento de privilégios daqueles que estão no poder, desperdiçando os recursos naturais. Provação dos regimes da época, renunciando hierarquias e proclamando um futuro incompleto, além de incitação à troca entre o alto e o baixo e às inversões de papéis, já que se coloca como uma pessoa privilegiada, consumindo todos os recursos naturais e, ao mesmo tempo, como "porco se lambuzando na lama". A brincadeira continua se considerarmos que, o líquido pegajoso que cobre o corpo da artista, ao invés de petróleo, é uma cobertura à base de chocolate, confirmando a relação simbiótica da gordura com doces, comidas e calorias, tal qual se inscreve Gargântua na história rabelaisiana.

Nos textos de Rabelais, Gargântua e Pantagruel contribuem para revelar a predominância do "princípio da vida material e corporal", tratando dos excessos do corpo, da comida, da bebida, da satisfação das necessidades fisiológicas (Bakhtin, 1987). A abundância rabelaisiana, isto é, o que Bakhtin (1987) denomina *hiperbolismo positivo*, tendo em vista a integração do exagero à alegria, reforça o sentido do grotesco no corpo de Oelbaum.

A fotografia da artista apresenta a escrita de si, circunscrevendo seu corpo no mundo, envolvendo aspectos da subjetividade e da sociedade, simultaneamente. Uma *extensão da autorrepresentação* tomando de empréstimo a expressão empregada pelas pesquisadoras Sidonie Smith e Julia Watson (2012), já que mesmo não se tratando de um autorretrato, engloba aspectos da autonomia de escolha da artista do enquadramento, enfoque, foco e direcionamento do olhar do público sobre seu corpo velado em calorias.

Como herança do século XVI, grande parte da Europa se encontrava entusiasmada com as curiosidades e excentricidades do mundo²² que se manifestavam, dentre outras questões, no interesse em pessoas com alguma deficiência²³ ou anomalia que, não raro, trabalhavam em corte com a finalidade de entreter e reforçar a norma e hierarquia dos considerados privilegiados. Os olhares aristocráticos se viam diante do bizarro, ridículo, extravagante, cômico e burlesco. O Museu do Prado, responsável por arquivar importantes informações sobre o tema, concentrando-se na história espanhola, relembra a recorrência dessas personagens nas pinturas, citando dois trabalhos de Juan Carreño de Miranda (1614-1665) que muito acompanham o fluxo da pesquisa. Carreño de Miranda retrata uma criança de seis anos, conhecida como "O monstro", famosa em Madrid por pesar em média setenta quilos e despertar olhares reguladores já na época.

²² Principalmente nos séculos XVI e XVII, relíquias de monstros eram catalogadas nos gabinetes de curiosidades - definidos pela historiadora Stefanie Bowry (2015) como "[...] as diversas coleções particulares que floresceram na Europa desde o final do século XV até o século XVIII" (Bowry, 2015: 45)- confirmando o interesse da elite pela apreensão do exótico, estranho, particular que, acreditava-se, poderia ser resultado de presentes ou castigo dos deuses, relações com outras espécies, magias e feitiçaria (Thomson, 1996).

²³ Cabe destacar que, de acordo com Courtine (2011), o conceito de deficiência somente passa a ser utilizado a partir do século XIX, onde o corpo "monstruoso" (termo empregado pelo autor para tratar do corpo que não se adequa às normas - quaisquer que sejam) aos poucos se distancia das atrações populares por ser censurado pela polícia ou por compaixão. O corpo monstruoso passa a ser visto como enfermo, recebendo tratamentos (por exemplo, ortopédicos) e sendo inserido no meio do trabalho.



Figura 3 e Figura 4: Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo Clothed* (esq.) e *Eugenia Martínez Vallejo Naked* (dir.), 1680. Óleo sobre tela, 165 x 107 cm (esq.) e 165 x 108 cm (dir.). Museu do Prado, Madrid
Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work>. Acesso em: 23 jul. 2019.

Na Figura 3 e na Figura 4 vemos, respectivamente, Eugenia Martínez Vallejo vestida e despida com todos seus excessos. Exibida como um manequim dos museus de história natural, chama ainda mais atenção ao posar nua relembrando Baco com os cachos de uva adornando a cena. Um misto de maravilha, fantasia e abundância natural aparentemente se encontram no olhar de Carreño de Miranda, considerado o artista responsável por continuar a representação de monstros, bobos e anões que habitavam a corte espanhola, após a morte de Velásquez.

A obra, sem sombra alguma, remete-nos ao anão Morgante, atuante na corte dos Médici, representado por Agnolo Bronzino (1503-1572) em 1552. A aproximação se dá tanto na apropriação de um ser que causa curiosidade pelo aspecto físico, quanto no jogo de revelação dos corpos, porém, enquanto Carreño retratou Vallejo vestida e despida, Bronzino pintou Morgante despido nas duas versões (de frente e de costas).

No século XVIII, a concepção de “monstro” diante dos excessos corpóreos ou das “irregularidades” se tornava ainda mais enfática. Nos dicionários alemães, além de associações do grotesco com o cômico, o ridículo e o caricatural, surgiam significados direcionados ao singular, desnatural, aventureiro. A extensão do termo pode ser vista também na sua utilização como caracterização de elementos chineses no século XVII, dada a sua relação com a heterogeneidade dos domínios, com as monstruosidades e com as desordens e desproporções (Kayser, 1957).

A caricatura desempenha um relevante papel na insubmissão das formas. A pesquisadora Laura Nery vê no caricatural a "[...] insubmissão à suposta integridade ou inteireza dos corpos e das instituições simbólicas ou concretas que os regulam" (Nery, 2016: 14). A caricatura também serviu para menosprezar os corpos femininos negros e gordos na cultura ocidental, como indica a pesquisadora Amy Farrell (2011) ao explorar a relação da corpulência com a vergonha. Segundo a autora, a caricatura narrada por vozes masculinas, comumente exigia das mulheres brancas no século XX (público alvo dos principais periódicos voltados ao gênero na época) que não fossem nem muito magras, nem gordas demais, sendo necessária uma certa dose de gordura para atrair os homens. Na Figura 5, cartão postal de 1906, podemos ver um desdobramento da negatização da mulher negra e gorda, representada como a Vênus Hotentote²⁴, sugerindo que o voto feminino era primitivo (Farrell, 2011).



Figura 5: Autoria desconhecida, Cartão postal, 1906
Fonte: Farrell, 2011.

Exagero das formas, gordura, silhueta denotando volumes extremos lutando contra a gravidade e olhos grandes e desproporcionais são apenas alguns atributos da hipérbole aplicada à mulher que aponta para a frase "Isso é apenas uma questão de forma", trocadilho da sentença utilizada para o incentivo ao voto e para as formas corpóreas da mulher, comparada à Vênus. De acordo com Farrell (2011), ao vincular a campanha de sufrágio à imagem da Vênus Hotentote, o documento indica que a concessão de direito ao voto às mulheres é vulgar, baixa e degenerativa.

A partir do século XIX, a literatura passou a apresentar um grotesco onde a repulsão e a distorção eram ainda mais reforçadas. Assim, a falta de órgãos ou o excesso deles, as mutações, a

²⁴ Sarah Baartman (1789-1815), nascida no Sudoeste da África, foi levada à Europa e exibida como aberração durante o século XIX, ficando conhecida como "Vênus Hotentote". Baartman, se apresentava nos *freak shows*, era explorada pelos médicos, inferiorizada, hipersexualizada, comparada a macacos. Em 1995, a artista Renée Cox, em colaboração com Lyle Ashton Harris, referenciou Baartman em "*Venus Hottentot 2000*", abrindo espaço para críticas em torno das representações culturais do corpo feminino negro. O filme "Vênus negra" (2010) também contextualiza a vivência de Baartman nesse cenário.

mistura de humanos com animais ou até mesmo com plantas e outras “deformidades” ganhavam ainda mais ênfase, como podemos confirmar em “*The Narrative of Arthur Gordon Pym*” (1838), de Edgar Allan Poe (1809-1849), “*A metamorfose*” (1997, versão alemã publicada em 1915), de Franz Kafka (1883-1924) e “*Vile Bodies*” (1930), de Evelyn Waugh (1903-1966). De acordo com o pesquisador James Goodwin (2009), Baudelaire (1821-1867) explicou a atitude moderna francesa de meados do século XIX a partir das novas inflexões do grotesco proeminente na ficção de Allan Poe e nos já citados Goya e Daumier. Para Baudelaire, os aspectos grotescos da sensibilidade moderna eram frequentemente associados à supressão do familiar, do humano.

Cabe destacar a influência das produções simbolistas para a nova visão, negativa e por vezes, sobrenatural, do grotesco que, como sugere Cláudia Oliveira (2008), estavam atreladas à Decadência, ao Dandismo e ao Esnobismo, como reação, “[...] não só contra o moralismo e o racionalismo, mas também contra o materialismo dos anos de 1880” (Oliveira, 2008, p. 12). Segundo Connelly (2003), o período romântico marcou a sua popularização nos modernos meios de expressão como forma de explorar modelos alternativos de experiências e de desafiar cânones de beleza. Havia uma explosão de imagens na modernidade que incorporavam, estendiam, expandiam e reinventavam o sentido do grotesco. Francis Bacon (1909-1992), Max Ernst (1891-1976) e James Ensor (1960-1949) são apenas alguns dos nomes que podemos elencar como possuindo fortes referências na tradição grotesca do Ocidente..

2. O inquietante, o abjeto, o informe

Reconhecer a irresolução do grotesco, não significa a impossibilidade de assimilar suas diferentes nuances. Com a modernidade, o fenômeno adquire novas direções e desdobramentos, o que permitiu Connelly (2014) analisá-lo a partir do que denomina *vertente traumática*. Essa vertente, diretamente ligada à psicanálise, nos parece relevante por incluir três elementos significativos: o *inquietante*²⁵ (do alemão “*unheimlich*” e do inglês “*uncanny*”) de Freud (1996), o *abjeto* de Kristeva (1982) e o *informe*²⁶ de Bataille (1929).

Em 1919, Freud escrevia um artigo sobre o inquietante dizendo que se relacionava “[...] ao que [era] terrível, ao que desperta[va] angústia e horror [...]”, mas que carecia de uma definição precisa (Freud, 1996: 329). Determinado a descobrir um “núcleo especial” que permitiria diferenciar a inquietante estranheza do angustiante, o autor iniciou uma pesquisa que o levou a perceber a ausência de estudos direcionados ao tema, especialmente nos tratados de estética que, segundo informa, se ocupavam “[...] antes das belas, sublimes, atraentes – ou seja, positivas – sensibilidades, de suas condições e dos objetos que as provocam, do que daquelas contrárias, repulsivas, dolorosas” (Freud, 1996: 330). Foi na literatura médico-psicológica que encontrou o trabalho de Ernst Jentsch (1906), psiquiatra que analisou o inquietante a partir do vínculo com o novo, o não familiar. Insatisfeito com a incompletude dessa equação (inquietante = não familiar), Freud realizou um estudo em diversos dicionários que o levou à ideia de que “[...] o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 1996: 331). Mas, em que situações o familiar causa estranheza ou provoca medo?

²⁵ A tradução do termo “*unheimlich*” é problemática, tendo as versões em português também considerado “o estranho”, “o estranho-familiar” ou “a inquietante estranheza”.

²⁶ Posteriormente Bataille utiliza os termos escatologia e heterologia para descrever essa operação (Matesco, 2016).

Freud buscou a resposta primeiramente ao explorar o conto “O homem da areia” (1817) e o romance “O elixir do diabo” (1816), ambos de E.T.A Hoffmann (1776-1822), autor também amplamente discutido por Kayser (1957) e que fez parte da pesquisa de Jentsch, para quem o inquietante no conto seria a boneca Olímpia por deixar o leitor na incerteza de se tratar de uma pessoa ou de um autômato. De acordo com Freud, a boneca não é o único, nem o principal elemento a suscitar estranheza e, sim, o Homem de Areia, personagem das histórias infantis famoso por arrancar os olhos das crianças que não dormem e que aparece em diferentes pontos no conto. O autor associa o medo da cegueira ao medo da castração, portanto o personagem é para ele o despertar de um antigo medo da infância, algo que se apresenta como uma fronteira grotesca que põe em jogo a identidade, isto é, algo reprimido que retorna (um retorno não intencionado).

Para esclarecermos melhor, é importante nos reportarmos ao desdobramento que se fez na arte do termo explorado por Freud. Os surrealistas foram fortemente influenciados pela psicanálise freudiana, de modo que não era difícil ver dentro do movimento corpos fragmentados, oníricos, dançantes e flutuantes e objetos cotidianos que causavam estranheza, a exemplo do ferro com tachas de Man Ray (1890-1976), intitulado “Presente” (1921). O mesmo artista teria outras fotografias de teor ainda mais inquietante, sobretudo por conta do interesse em confrontar questões morais e de repressão sexual, como é o caso da “Oração” (1930). Jacques-Andre Boiffard (1902-1961), que influenciaria as reflexões de Bataille sobre o informe é outro que podemos citar que parece ter levado o *unheimlich* ao sentido máximo na fotografia, com forte ênfase na autonomia de membros e órgãos e ambiguidade de imagens.

Em 2004, a galeria de arte Tate Liverpool, apresentava a exposição “*The uncanny*” sob curadoria de Mike Kelley (1954-2012), que trazia trabalhos que entrelaçavam memória, escultura, corpo, ansiedade e horror. Parecia que o sentido do inquietante, sempre fluido como o próprio Freud indicava, se esbarrava ainda mais no medo de encontrar algo de familiar no nada familiar. Destacam-se, entre os exibidos, as bonecas de Hans Bellmer (1902-1975), que provavelmente deram vida – de uma inquietante maneira, para brincar com o termo -, aos corpos-móveis, de Sarah Lucas e à(o) boneca(o) sexual de Cindy Sherman.

As ideias em torno do inquietante de Freud foram significativamente expandidas por Kristeva, em “*Powers of Horror*” (1982). Na obra, a autora se aproxima das considerações de Freud por ser o abjeto oriundo de uma estranheza massiva e abrupta, que mesmo tendo sido familiar, agora é repugnante. A autora argumenta que há na abjeção uma revolta contra aquilo que ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Essa condição de abjeção perturba a ordem, a identidade, o sistema e, induz a um poderoso sentimento de nojo e repulsa. A crítica cinematográfica Laura Mulvey (1991) lembra que para Kristeva, a abjeção está intimamente associada à separação do corpo da criança com o da mãe. A criança pequena, no processo de estabelecer a subjetividade autônoma, tem que o fazer através de um “corpo limpo e apropriado” (Mulvey, 1991). Antes desse processo, a criança encontra prazer em seus resíduos corporais, sem perceber os limites entre seu corpo e o da mãe.

Para Kristeva, o abjeto sempre está vinculado a um desses elementos: ao marginal, à relação da mãe com o filho ou ao corpo feminino. Um ponto de destaque na discussão proposta pela autora é o papel do discurso religioso na construção da abjeção ao corpo, sobretudo o feminino. Imoralidade sexual, perversão, alterações corpóreas, decadência e morte, são recorrentemente associadas ao corpo da mulher e, como reforça a teórica Barbara Creed (1993), ao monstruoso, Revisitando o grotesco: O indefinível como transgressão na arte ■ Júlia Almeida de Mello [66]

sobretudo no contexto moderno. A diferença sexual é um dos temas discutidos por Creed a partir de personagens de filmes de terror. A autora nota que esse gênero é permeado por mulheres monstros de diversas faces e reforça a sua associação com o chocante, o perturbador, o abjeto, vinculado ao medo da castração – que Freud (1927) tentou explicar através da crença infantil de que a mãe é castrada e que Joseph Campbell (1960) exemplificou com o mito da *vagina dentata* (“vagina dentada”) que aparece em diferentes culturas, podendo ser vista em obras como “*Dormeuse*” (1927) de Picasso (1881-1973) e “*La mante religieuse*” (1938) de Oscar Dominguez (1906-1957). Creed (1993) conta que apesar das variações locais, o mito geralmente traz a ideia de que a mulher é um monstro assustador, possuidor de dentes na vagina que castram os homens. A partir daí podemos concluir que o monstro é abjeto no sentido de perturbar uma identidade, sistema ou ordem, de ser aquilo que não respeita os limites, que corresponde ao intermediário, ao ambíguo, ao misto (Kristeva, 1982).

O abjeto de Kristeva (1982) possui forte relação com o informe de George Bataille, sobretudo se considerarmos a ambiguidade e o colapso de fronteiras como elemento central. As características que Bataille dá ao informe podem ser percebidas nos textos que escreve na revista surrealista “*Documents*”, carregada de conflitos e elementos interdisciplinares como os indicados nas capas: “doutrinas, arqueologia, belas artes, etnografia”. Em “O dedão do pé” (1929) e “A boca” (1930), o interesse pela inversão de hierarquias e a troca constante entre elementos contrastantes, pontos fundamentais para a compreensão de informe proposta pelo autor, é evidente. O dedão do pé, parte baixa, desconsiderada, que toca o solo e se suja, que se revela como o extremo oposto da mente, é destacado pelo escritor. O dedão, como indica, é a parte mais humana do corpo e também a de contato direto com a lama. A boca, elemento de reverência do ser humano por ser ela a responsável por proferir discursos e, portanto, funcionar como uma ferramenta da civilização, é rebaixada quando associada ao animalesco, ao carnivorismo ou ainda quando expele saliva, causando repulsa. Essas partes do corpo, não aleatoriamente escolhidas, confrontam instituições de qualquer espécie.

Para compreender o informe, é necessário entender o embate filosófico de Bataille contra a metafísica e o idealismo que tanto vangloriam a forma e a ordem. Segundo Didi-Huberman (2015), a estratégia de Bataille consistia em jogar com os conceitos: “[...] tratava-se de *partir deles*, em todos os sentidos sugeridos por esse verbo, e só retornar a eles [...] após a passagem por uma espécie de inferno [...]” (Didi-Huberman, 2015: 47, grifo do autor). Isto é, desestabilizar as palavras, revelar que são contraditórias, utilizar as que são inquietantes ou irritantes para inverter valores. Didi-Huberman (2015) indica que Bataille fazia forte uso do paradoxo, da antítese adjetival como figura de retórica resultando no contato entre as extremidades dos sentidos e significados. Para Bataille, a transgressão ocorre quando fazemos com que se toquem “[...] conceito, palavras ou aspectos que as conveniências consideram justamente contraditórios ou inacessíveis uns aos outros” (Didi-Huberman, 2015: 49).

É interessante notarmos o teor de grotesco nas propostas do informe. Harpham (2006) comenta que margens, paradoxos, formas misturadas e desordem se reúnem dentro do conceito. O grotesco inclui tanto a norma quanto a exceção, se aproximando da operação entre polos ou elementos contrastantes sugerida por Bataille.

No final dos anos de 1990, uma série de exposições trouxe como tema a abjeção ou o informe, como “*Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*” (1993) no Whitney Museum, Nova York, “*Rites of Passage: Art for the End of a Century*” (1995), no Tate, Londres, e “*L’informe: Mode*” (1995) no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Revisitando o grotesco: O indefinível como transgressão na arte ■ Júlia Almeida de Mello [67]

d'emploi (Formless: A User's Guide)" (1996) no Georges Pompidou, Paris. Na *October*, volume 67 (1994), Hal Foster, em conversa com Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Dennis Hollier e Helen Molesworth, busca a explicação para a relação abjeto/informe na arte contemporânea. Na ocasião, Krauss argumentava que apesar das aproximações entre os conceitos, estes se distinguem no sentido de que Bataille ataca a imposição de categorias enquanto Kristeva busca enquadrar certos objetos (fluidos corporais, resíduos, sujeira) como abjetos. Buchloh vê a expansão do significado de abjeção a partir de considerações da filósofa Judith Butler (2003) que, em síntese, traz a teoria de que a heterossexualidade como princípio necessita posicionar a homossexualidade na categoria de abjeto para se constituir como norma. Abjeção ganha os contornos das políticas de identidade – e ao ganhar contornos, se torna uma questão classificatória - enquanto que informe permite um deslizamento, uma fluidez sem limites.

Independentemente dos contrastes e/ou aproximações entre o abjeto e o informe, eles nos levam a uma reflexão em torno do corpo e do grotesco bastante enriquecedora na qual se efetiva um discurso crítico em diferentes práticas artísticas. Foster (1994) comenta que há uma rede de significantes do corpo que sempre muda e precisa portanto ser historicizada, o que nos permite concluir que abjeto, informe e, também o inquietante de Freud, pertencem ao universo do grotesco e podem levar à transgressão ou desestabilizar – mesmo que temporariamente, como sugere Molesworth – o status quo.

A partir das reflexões apresentadas, analisamos "Gorda 8" (Figura 6), de Fernanda Magalhães, artista brasileira que atua em favor da pluralidade dos corpos. A obra faz parte da série "A representação da mulher gorda nua na fotografia", desenvolvida na década de 1990.

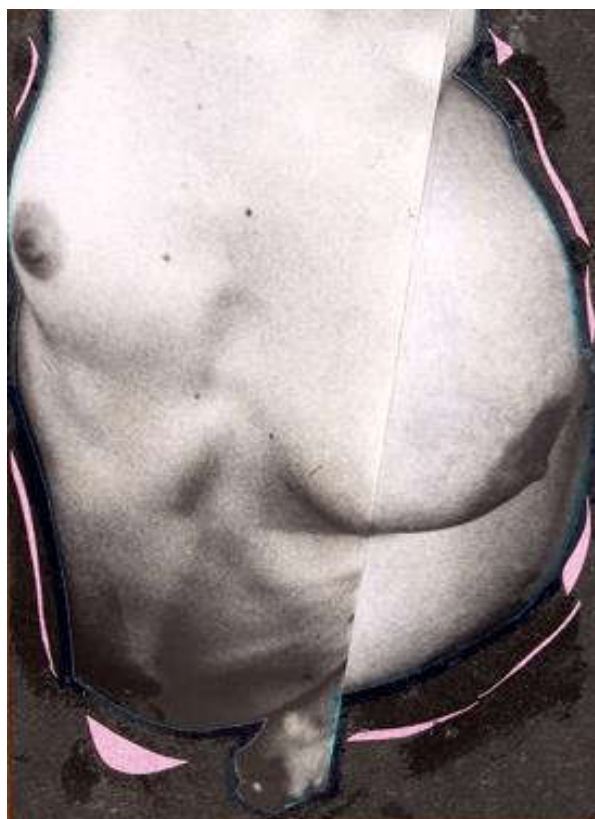


Figura 6: Fernanda Magalhães, *Gorda 8*, da série *A representação da mulher gorda nua na fotografia*, 1995.
Técnica mista

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/albums/72157608814592426/with/3019184949/>. Acesso: 10 jul. 2020.

Dois corpos disputando o mesmo espaço, um entra no outro; um é o outro. O preto e branco da fotografia entorpece o olhar lançando um aspecto de frieza. O contraste entre o torso magro e o gordo se faz evidente. Ambivalência, incerteza, estranheza e inquietação são os sentimentos que nos tomam. A obra nos permite perceber o dissenso sob a ótica da *luta agonista*, nos termos da teórica política feminista Chantal Mouffe (2015). Segundo a autora, o modelo agonista prevê a impossibilidade de erradicação do conflito. Isso aplicado na leitura da imagem, pode ser entendido a partir da ruptura que ocorre da representação simbólica do corpo feminino “normal”. Assim, podemos inferir que há um modo de expressar “agonisticamente”, revelando alternativas às ordens (corporais) vigentes.

“Gorda 8” é transversal, desafiadora, provocadora, *queer*. A imagem não deixa escapar as sobreposições desencaixadas, os borrões de cola, o papel rosa delineando as fotografias e uma mão reforçando a confusão entre as fronteiras dos dois corpos. O resultado, uma colagem apressada, “descuidada”, sugere um protesto no mesmo tom das obras de Hannah Höch (1889-1978), artista alemã participante do movimento Dadá.

Uma leitura que se faz possível do trabalho ambíguo de Magalhães é a da transição (ou comunhão?) do corpo magro para o gordo. De todo modo, são corpos incompletos, “abertos”, como sugeriria Bakhtin (1987), o entremeio entre o eu e o outro, como colocaria Freud (1996), abjetos por serem ambíguos (nem corpos, nem objetos, nas linhas de Kristeva [1982]), e informes por oferecerem a troca constante entre partes contrastantes, como no projeto batailliano.

O grotesco incomoda, chacoalha o senso comum, a moral, a civilidade e os bons costumes, reverberando os excessos, tomando novas formas, assumindo a anomalia e a estranheza. Dentro das suas ramificações as distorções e ambiguidades se configuram como alternativas de resistência. Corpos desobedientes, desenquadrados, desarticulados, que insistem em comprometer a harmonia da “perfeição”, os modelos de representação, o autoritarismo das formas, os fascismos em todas as suas extensões. Corpos que não se contém.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, Mikhail (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília.
- Bataille, Georges (1929). *L'informe. Documents 1*, Paris, p. 382.
- Bowery, Stefanie (2014). Before Museums: The curiosity cabinet as metamorphe. *Museological Review*, Leicester, ano 18, p. 30-42.
- Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Connelly, Francis (2003). *Modern art and the grotesque*. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Connelly, Francis (2014). *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play*. Kansas: The University of Missouri Press.
- Cooper, Charlotte (2016). *Fat Activism: A Radical Social Movement*. 1 ed. Bristol: Hammeronpress.
- Courtin, Jean-Jaques (2011). O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade. In: Corbin et al. *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, p. 253-340.
- Creed, Barbara (1993). *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. 1 ed. Londres: Routledge.
- Didi-Huberman (2015). *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Edwards, Justin & Graulund, Rune (2013). *Grotesque*. 1 ed. Londres: Routledge.
- Farrel, Amy (2011). *Fat shame: stigma and the fat body in American culture*. Nova Iorque: NYU Press.
- Foster, Hal et al. (1994). The Politics of the Signifier II: A Conversation on the "Informe" and the Abject. In: *October*, v. 67, p. 3-21.

- Foucault, Michel (2001). *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, Michel (1999a). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, Michel (1999b). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20 ed. Petrópolis: Vozes.
- Freud, Sigmund (1996). O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos: 1917- 1918*. 1 ed. v. 17. Rio de Janeiro: Imago.
- Goodwin, James (2009). *Modern American grotesque: literature and photography*. Ohio: The Ohio State University Press.
- Harpham, Geoffrey (2006). *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Colorado: The Davies Group Publishers.
- Jones, Amelia (2010). *The Feminism and Visual Culture Reader*. 2 ed. Nova York: Routledge.
- Kafka, Franz (1997). *A metamorfose*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kayser, Wolfgang (1957). *The Grotesque in Art and Literature*. Nova York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of horror*. Nova York: Columbia University Press.
- Maiorino, Giancarlo (2003). *The portrait of cccentricity: Arcimboldo and the mannerist grotesque*. 1ed. Pensilvânia: Penn State University Press.
- Matesco, Viviane (2016). *Em torno do Corpo*. Niterói: PPGCA/UFF.
- Mouffe, Chantal (2015). *Sobre o político*. 1 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Mulvey, Laura (1991). A phantasmagoria of the female body: the work of Cindy Sherman. In: *New Left Review*, v.1, n. 188.
- Nery, Laura (2016). Grotesco, caricatural, pornográfico: notas sobre a insubmissão das formas. In: *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 8.
- Oliveira, Cláudia de (2008). *As pérfidas Salomé: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! E Para Todos... – 1907-1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Poe, Edgar Alan (1838). *The narrative of Arthur Gordon Pym*. 1 ed. Nova York: Harper.
- Russo, Mary (1995). *The female grotesque: risk, excess and modernity*. Nova York/Londres: Routledge.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia (2012). *Interfaces: women, autobiography, image, performance*. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press.
- Simmel, Georg (2005). O estrangeiro. *RBSE, Paraíba*, v. 4, n. 12, p. 265-271, dez. 2005. Tradução de: Mauro Guilherme Pinheiro Koury.
- Veit-Wild (2005). The grotesque body of the postcolony: Sony Labou Tansi and Dambudzo Marechera. In: *Revue de littérature comparee*, 2005/2, n. 314, p. 227-239. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page-227.htm>>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- Waugh, Evelyn (1930). *Vile bodies*. 1 ed. Londres: Chapman & Hall.

Júlia Almeida de Mello. Graduada em Artes Visuais (Claretiano Centro Universitário), Licenciatura Plena em Música (Universidade Federal do Espírito Santo) e Bacharelado em Design, habilitação em Moda e Vestuário (Fundação de Assistência e Educação). Mestre em Artes (Universidade Federal do Espírito Santo) e MBA em Design e Produção de Moda (Universidade Vila Velha). Doutora em Artes Visuais (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes). Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA). Idealizadora e proprietária da marca de vestuário Blue Tree (2009-atualidade). Av. Horácio Macedo, 2151 – Faculdade de Letras, Térreo, Bloco D – Espaço EBA, Cidade Universitária – Ilha do Fundão, CEP: 21.941-901, Rio de Janeiro, RJ. E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>.

Receção: 20/07/2019

Aprovação: 24/07/2020

Citação:

Mello, Júlio Almeida de (2020). Revisitando o grotesco: O indefinível como transgressão na arte. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 57-70. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a4