



Eduardo Lustosa Belga

VÓRTICE GROTESCO

Dissertação apresentada do Programa de Pós-Graduação
em Arte da Universidade de Brasília como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Arte na linha de
pesquisa em Poéticas Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Maravalhas Jr (UnB).

Brasília

2011

Ficha Catalográfica

BELGA, Eduardo Lustosa. *Vórtice Grotesco*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2011.

Autor Principal:	BELGA, Eduardo Lustosa
Entradas Secundárias / Autor:	MARAVALHAS JR, Nelson.
Título Principal:	Vórtice Grotesco
Publicação:	2011.
Descrição Física:	142 p.
Notas:	Dissertação (m) – UnB/ IdA
Assuntos	Arte Artes Visuais

- 1- Grotesco e Sublime;
- 2- Narrativa e desenho;
- 3- Teses, Dissertação (UnB);
- 4- Título.

Dedicatória

Ao Doutor Esnaine,
à Dona Maria Jaci
e à Dona Lourdes.

Agradecimentos

Ao meu orientador, **Nelson Maravalhas Jr**, por seu conhecimento e incentivo neste importante percurso.

Ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI pela bolsa de pesquisa que viabilizou este projeto.

Ao **Miguel Simão**, pela força do exemplo, ao mestre **Sérgio Rizo** e aos meus amigos **Santiago Mourão** e **Paulo Faria**, pela fé no meu trabalho e na minha capacidade de fazê-lo.

Ao secretário do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB, **Leonardo** por ser solícito e eficiente.

Aos Professores **Pedro Alvim** e **Priscila Rufinoni** pelas sugestões e informações para este estudo.

Ao **André Valente** pelas referências, a **Caroline Cardoso** pela revisão textual, a **Roberta Senda** pela tradução e ao **Francisco Bronze** pela diagramação.

A todos os amigos e colegas que dedicaram seu tempo e carinho a esta pesquisa.

Resumo

A presente dissertação visa esclarecer o termo grotesco, investigar sua origem e levantar um arcabouço de referenciais nas diversas mídias poéticas que se possa fazer uma convergência com o meu trabalho de desenho: a série 'Parafusos e Torções' e a série 'Pele e Osso'. A análise destes referenciais está organizada em duas ramificações interpenetrantes: num o grotesco 'elevado', noutra o 'rebaixado'. O grotesco elevado discursa sobre os referenciais consagrados da história da arte, partindo da ótica do crítico literário Wolfgang Kayser; enquanto que no 'rebaixado', parto do crítico literário Mikahil Bakhtin e minhas adições para versar sobre uma fatia do grotesco menos consagrada. Depois dissecar-se o grotesco enquanto experiência, do ponto de vista de quem o produz (*poiesis*), de quem o observa (*aiesthesis*) e de quem se identifica com a obra (*katharsis*). Por fim, são analisadas as questões imanentes da narrativa e do desenho como ferramentas de produção de imagens grotescas.

Palavras-chave

Arte Visuais, Grotesco, Desenho, Narrativa.

Abstract

The following paper aims to clarify the meanings of the grotesque, investigate the term on its origin, and gather referential pieces from various poetic medias that can converge with my drawing works: Series 'Screws and Twists' and 'Skin and Bone'. The analysis of these references is branched into two correlated ramifications: a 'high' grotesque on the one hand, and a 'demoted' grotesque on the other. While the 'high' grotesque has concerns about the set benchmarks in the history of art, based on the perspective of the literary critic Wolfgang Kayser, the concept of the 'remoted' one is developed by joining the perspective of the literary critic Mikahil Bakhtin with my own additions to discuss on the less devoted aspect of the grotesque. The grotesque will be later dissected as an experience, presented from the standpoint of the one who produces it (*poiesis*), the one who observes it (*aiesthesis*), and those who identifies with the work (*katharsis*). Finally, the inherent/intrinsic issues of the narrative and drawing will be analyzed as production tools on the grotesque images.

Keywords

Visual Arts, Grotesque, Drawing, Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I: DO GROTESCO ELEVADO.....	19
- Na Imagem.....	21
- Imagética Grotesca	23
- Artistas Brasileiros.....	32
- Na Literatura.....	35
- Teoria.....	35
- Narrativa	37
CAPÍTULO II: DO GROTESCO REBAIXADO.....	43
- Novas Referências	49
CAPÍTULO III: DO GROTESCO ENQUANTO EXPERIÊNCIA	57
- Poiesis	59
- Parafusos e torções.....	64
- Katharsis.....	66
- Grotesco x Sublime	70
CAPÍTULO IV: DA NARRATIVA E DO DESENHO.....	73
- As Fábulas	75
- A Figura do Narrador.....	77
- A Literatura Fantástica	80
- Do desenho.....	83
- Camadas.....	84
- Métodos.....	85
- O Desenho Narrativo	87
- Pele e Osso	88
CONCLUSÃO	93
LISTA DE FIGURAS E FIGURAS.....	98
REFERÊNCIAS	116
- Teses:.....	117
- Periódicos:.....	117
- Filmes:	117
ANEXOS	118

INTRODUÇÃO



Essa dissertação trata da possibilidade do grotesco no desenho narrativo. Primeiro serão esclarecidos os termos e a manifestação do grotesco através das eras para que se tenha um constructo particular do tema para então depois colocar em questão minha produção poética no desenho narrativo. Toda a análise será feita de um viés que privilegia a poética do desenho. Mesmo sendo citadas diversas outras mídias, a discussão se dará primariamente nas fronteiras do que cabe à formalidade do desenho narrativo, despreendendo-se das condições específicas da pintura, fotografia, cinema e gravura.

Sugiro que folheie este calhamaço, que como parte dessa introdução se faça uma visita rápida às figuras impressas contidas no final. Que dê início à leitura e ao se deparar com os esquemas no início de cada capítulo, observe-os, mas espere chegar ao fim do capítulo para entendê-los completamente. Estes esquemas cumprem uma função ilustrativa de rememorar e organizar o pensamento de forma imediata e, também, metafórica. Deixe o esquema final, o da conclusão, apenas para quando terminar toda a leitura, o mesmo estará oculto dobrado.

Ao revisitar minha produção, cheguei à conclusão de que o grotesco funciona como linguagem simbólica mais do que como linguagem direta. Esse gosto me acompanha através do desenho desde uma época muito remota de onde encontrar a verdadeira raiz é uma tentativa incerta. É uma motivação que existe para mim desde sempre, como a comunicação verbal. E evoluiu da mesma forma: na língua, da forma rudimentar para uma linguagem com palavras e daí para frases compostas. Por meio dessas mesmas palavras, estudam-se no colégio as origens, a gramática, sintaxe, semântica, etc. Com o desenho e o grotesco, o mesmo ocorreu até o ensino superior, onde finalmente se estuda a linguagem do desenho e seus assuntos.

Recordo-me de uma professora, talvez da quinta série do ensino fundamental. Eu costumava desenhar nos textos, atrás das provas, nas páginas de abertura dos cadernos e nas últimas, nos arredores da margem. Um dia, ao me devolver uma prova corrigida, com um desenho atrás, ela disse que eu sempre desenhava essa categoria de coisas, não me lembro o termo que usou, mas poderia bem ter sido 'grotesco'. Desenhava caveiras, fantasmas, sangue, óculos escuros, armas, facas, mãos machucadas, punks e etc. Não sabia copiar diretamente as referências, ia armazenando-as mentalmente, depois desenhava como se estivesse a inventar as coisas. E, por meio desses elementos (as caveiras, em especial), fazia a abertura dos cadernos, estavam lá para anunciar que aquilo era o caderno de matemática, estudos sociais, ciências, português ou seja lá qual fosse a matéria. Fazia isso como se fosse óbvio. Não serviam borboletas, bolas, nuvens, pi-rulitos, carros ou aviões. Eram esqueletos e motosserras. E essa professora foi quem me alertou do padrão pela primeira vez.

No segundo grau, um amigo me apresentava como 'o sujeito que desenha caveiras', e eu me ofendia, pois achava que meu repertório ia muito além de caveiras. No 3º grau, revisei meus calhamaços de desenhos em busca de padrões, e aí sim confirmei: caveiras, heróis violentos, morte, assassinatos, desmembramentos, suicídios, estupros, armas, etc.

Estudar esses desenhos e seus padrões me induziu a retrabalhá-los em outras esferas,

aumentando a complexidade dos símbolos. Porém, o ponto de partida disso tudo é misterioso. Estudá-los, por um lado, levanta informações e, por outro, é como uma autópsia: para entender é preciso romper o lacre, cortar, revirar, esmiuçar. A carcaça, no final das contas, poderá ser encontrada esvaquiada, o inacessível - como procurar memórias em um cérebro com um bisturi - permanecerá desconhecido. É como nomear as formas insólitas do pensamento e condená-los a usar rótulos.

Este trabalho acadêmico pretende funcionar mais como uma biopsia sistemática a fim de elucidar e esclarecer o que se revolve no escuro, mas que preserva ainda a subjetividade, sem cessar a pulsação constante do trabalho de desenho, que, quando revisitado, às vezes nos surpreende com algo novo. Por isso primeiro se analisará o assunto do grotesco

Grotesco é um termo que hoje tem acepção bastante acessível, sendo entendido popularmente por feio, obtuso, mórbido, bizarro, exagerado, ridículo, deformado, monstruoso, escatológico, infernal, às avessas; enquanto categoria estética, enquadra do ridículo e bufonesco ao alheado, estranho, demoníaco, teratológico e rebaixado.

Temos diversas manifestações do tema, desde a antiguidade até a massiva produção da contemporaneidade, onde encontramos o grotesco como uma das vertentes férteis da cultura, seja erudita ou de massa. O interesse dessa pesquisa está em analisar a origem do termo, suas transformações e seus representantes, enquadrando depois minha produção dentro dessa categoria através das experiências fundamentais da Poética aristotélica, e finalmente, sua relação com o desenho e a narrativa.

Ao retomar a origem do termo, teremos descobertas significantes e que enriquecem sua complexidade enquanto fenômeno ou categoria estética. Nos capítulos I e II, abordarei essa origem, suas transformações ao longo da história, por onde o grotesco amplia sua abrangência, passando por diversas manifestações.

Quanto aos referenciais teóricos, apresento um estudo do grotesco alicerçado numa confluência de autores, do crítico literário alemão Wolfgang Kayser, com 'O grotesco', de 1957, passando pelo crítico literário russo Mikhail Bakhtin, com 'A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento', de 1965, ao casal brasileiro de professores da comunicação Muniz Sodré e Raquel Paiva, com 'O império do grotesco', de 2002. Com estes autores, constrói-se uma base de significação do grotesco, suas origens e o trânsito de suas manifestações.

Todo o levantamento teórico, histórico e de representantes do grotesco nesta pesquisa está bifurcado nos dois termos que separam os dois primeiros capítulos, o 'elevado' e o 'rebaixado'. O grotesco elevado está concebido a partir da ótica de Wolfgang Kayser, que construiu, por meio de sua obra, um grotesco sutil, pessimista, germanocêntrico, calcado nos termos 'abismal', 'demoníaco', do estranhamento, do autômato, do lúgubre, da perplexidade. Kayser aplica uma visão romântico-modernista do grotesco às diversas representações que cita, um 'grotesco de câmara', conforme Bakhtin o criticará mais tarde. Então, por elevado, considero este ramo do grotesco que parte da visão erudita do crítico alemão; e o rebaixado, por sua vez, foca no que

está excluído desta seleção.

A discussão do grotesco excluído de um contexto geral fatalmente pende para uma desarmonia, exigindo, assim, um contrapeso, uma dinâmica, convergindo o estudo para o tema do sublime. Para tal, o percurso retoma a ‘Poética’, de Aristóteles, (entre 334 e 330 a.C.), e o tratado ‘Do Sublime’, de Longino (primeira metade do séc. I a.C.). Depois, com ‘Uma investigação sobre as origens de nossas ideias do sublime e do belo’, de Edmund Burke (1756-1757). Dentro dessa possibilidade, proponho um sistema idealizado de produção do sublime por meio da experiência da *katharsis* com obras de desenho narrativo.

No capítulo I, tratarei do trânsito formal do grotesco do ponto de vista ‘elevado’. Este capítulo se divide em ‘Imagem’, onde se trata do grotesco nas artes visuais e em ‘Literatura’, onde se trata da literatura grotesca, mais precisamente na teoria e na narrativa. Na ‘Imagem’, partimos da origem do termo grotesco na pintura ornamental de gruta até uma pequena seleção de artistas. Começando com Bosch e terminando com os surrealistas, abrangeremos um leque de diferentes morfologias do grotesco. Na literatura, trataremos dos principais representantes citados por Kayser, da teoria romântica e seus romancistas até a poesia surrealista de Hans Arp.

No capítulo II, passaremos para a ótica do rebaixamento, através da teoria de Mikhail Bakhtin, contesta-se a visão de Kayser e complementa-a com a parcela negligenciada do grotesco. Depois será apresentado um ponto de vista da comunicação, com o casal Sodré & Paiva, atentos para o grotesco na cultura de massa. E, por fim, apresento referências contemporâneas que assimilam este rebaixamento, do qual compartilho em meu trabalho prático.

Se nos capítulos I e II vemos a extensão estética do grotesco, no capítulo III o foco recairá na experiência de produção e identificação de obras grotescas. Para tal, apresento a teoria das experiências fundamentais aristotélicas para obras de arte, a *Poiesis*, *Aiesthesis* e *Katharsis*. Por meio da *Poiesis*, trago meu testemunho de produtor de imagens grotescas e, na *Katharsis*, desenvolvo a sua possibilidade tanto a partir da produção quanto da recepção e aproveitamento para discutir a relação do grotesco e do sublime.

O capítulo final (IV) trata das possibilidades da narrativa no desenho diante do que já foi dito nos capítulos anteriores. Tratarei da narrativa mediante três tópicos: ‘as fábulas’ da tradição oral do séc. XVIII do registro do antropólogo Robert Darnton, onde se retoma uma versão crua dos contos que conhecemos até hoje; ‘a figura do narrador’ levantada pelo crítico literário Walter Benjamin, que revê importantes aspectos da narrativa e, por fim, ‘a literatura fantástica’ proposta por Tzvetan Todorov, para situar-nos mais sobre a fantasia e alegoria que são meios perenes para o grotesco e para o meu desenho. ‘Do desenho’ trata-se das qualidades específicas desta técnica para a construção de obras narrativas, da proposta de exercitar a narrativa a partir de um jogo de imagens ou de se produzir imagens concatenadas numa narrativa linear. Finalizaremos com um levantamento da exposição ‘Pele e Osso’, produzida durante esta pesquisa, que servirá como confluência dos assuntos tratados na dissertação.

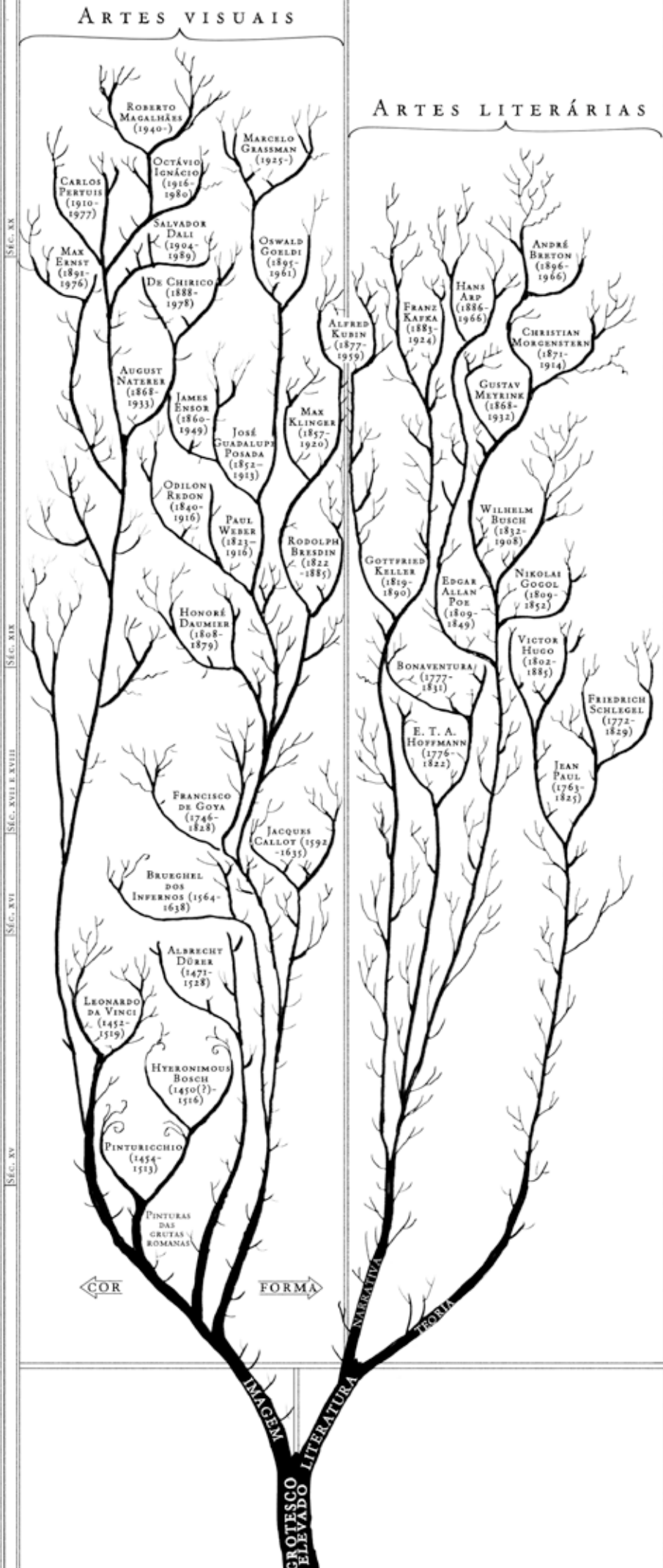
CAPÍTULO I



DO GROTESCO ELEVADO

ARTES VISUAIS

ARTES LITERÁRIAS



1.1 - NA IMAGEM

- O Grottesco Ornamental

‘Grottesco’ é um termo originado do idioma italiano. Vem de *grottesco* que deriva de *grotta* (gruta). O termo foi cunhado para designar um determinado tipo de ornamentação, encontrada em fins do séc. XV, no decurso de escavações em criptas funerárias (as tais grutas) feitas na Itália. Primeiramente no porão do palácio romano de Nero, a *Domus Aurea*, em frente ao Coliseu, depois nos subterrâneos das termas de Tito e em lugares variados da Itália onde foi encontrada uma inédita forma de pintura ornamental antiga (cf. fig. 1 e 2)

Tais ornamentos misturavam, num mesmo plano pictórico, homens, plantas, animais e objetos. Segundo Vitruvius, nesses ‘grottescos’ “(...) brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. (...) Os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal.”¹ E questiona como pode existir tal desafio às leis do mundo, como pode um talo suportar um telhado ou um candelabro, ou como podem existir seres que são metade flor, metade homem.

Kayser ressalta que em seu estudo, e aqui também o faremos, “se pode descurar do fato de que o fenômeno é mais antigo que o seu nome e que uma história completa do grottesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas.”² De fato, um levantamento catalográfico do grottesco como o consideramos hoje abrangeria boa parte da história das manifestações artísticas humanas.

Desde o Renascimento até em meados do séc. XVII, foi esta a denominação do grottesco: a da mistura, especialmente, do animal e do homem, passando mais tarde a converter-se em conceito estilístico. Kayser sugere que o termo mais tarde se desapegará de sua origem, será “um adjetivo desprendido de seu vínculo material com seu objeto concreto”³; assim como dantesco não se refere necessariamente a uma obra de Dante ou pitoresco não é necessariamente uma pintura. Porém, acredito que essa geratriz se mantém como importante configuração do grottesco, até mesmo na atualidade.

Esse grottesco ornamental enquanto origem do fenômeno revela uma força metafórica que podemos conectar a vários estágios posteriores do grottesco. Como se a sua despreensão carregasse latente um mistério que permanece em todas as eras. A pintura ornamental como exercício de fantasia e a gruta como contexto que nomeia o fenômeno constituem a essência do termo. Se o que se encontrássemos nas escavações fossem pinturas ornamentais de melancias

1 Passagem traduzida para o alemão por CURTIUS, L. *Die Wandermalerei Pompejis*. 1929. p.131 *apud* KAYSER, Wolfgang. **O Grottesco**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. p.18.

2 KAYSER, 2003, p.17

3 Kayser, 2003, p.26.

e araras, será que estaríamos, então, hoje chamando esse gênero de grotesco? Porém, convém ressaltar que, no campo simbólico, a gruta, lar dos morcegos - segundo Kayser, os animais mais representantes do grotesco -, faz-se conveniente como lugar para essas fantasias. O lugar combinou com a ornamentação, a gruta lhe adicionou poética e levou a mistura fantástica para o terreno lúgubre. Escavaram e encontraram algo que já estava pronto, antes mesmo de cunharem o nome, como um mergulho às sombras secretas da mente.

Em 1502 o Cardeal Todeschini, pediu ao pintor Pinturicchio (1454 - 1513) que decorasse as abóbadas (fig. 3) da biblioteca da Catedral de Siena (*Libreria Piccolomina*) “com essas fantasias, cores e distribuição que hoje se chamam de grotescas”⁴. Como seria executar tal encomenda? Qual a sensação de produzir esse tipo de ornamento? É uma composição que organiza seres de modo que inexiste na natureza, unindo o orgânico ao inorgânico, o reto com o curvo, o simétrico com o assimétrico, o carnal com o mecânico. O retangular entra arquitetonicamente contra as formas macias das folhas e das peles. É como se o pintor combinasse os elementos pictóricos dos quais ele estuda separadamente para uni-los com um certo rigor composicional (o da simetria), mas abandonando as leis da natureza. A representação dos seres como ocorre na terra não convém, o homem tem seu quadril substituído por um botão de flor, independente da sua sustentabilidade no mundo real. É como se deixasse de lado essas aspirações de fidelidade conceitual sem abandonar o cuidado representacional, mas com um sentido alheado. Não procura fazer sentido, afinal essas formas não precisam mesmo existir biológica ou fisicamente.

É ao mesmo tempo o alheamento das ordens do mundo e uma noção - pré-Magritte (*Ceci n'est pas une pipe*) - de que a pintura não corresponde a um tratado da vida, é tinta enganando os olhos. Os seres são impossíveis. O pintor pinta numa postura de alheamento da realidade, pois tem interesse que aquilo só funcione enquanto pintura. Deverá servir apenas composicionalmente a favor do ornamento e talvez com algumas referências simbólicas isoladas. Quem exige função semântica na arte indigna-se com a falta de sentido dessas pinturas, como ocorre com Vitruvius. Esse grotesco é plasmado, é coisa mental, não se disporá de modelos e elaborados recursos ópticos para desenhá-lo. Não há mensagem, é um desenho cuja ideia tem uma certa espontaneidade, vem da mesma pulsão que Kayser atesta ao defender a gravura como meio fecundo para o grotesco: “No desenhar se formam as figuras estranhas (sabemo-lo pelas garatujas feitas no transcorrer de discursos enfadonhos ou de telefonemas) e a mão cede com docilidade ao estímulo.”⁵

Retomando a evolução dos significados do termo, no séc. XVI, o grotesco ainda designava um estilo de ornamentação, mas englobando em seu significado o *sogni dei pittori* [sonhos de pintores], que já era do conhecimento de Albrecht Dürer: “mas tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras”⁶. O grotesco ornamental con-

4 *Ibidem*, p. 18.

5 *Ibidem*, p. 154.

6 *Ibidem*, p. 20.

quista os reinos da gravura, pintura, desenho e decoração plástica. A novidade não estava no fato de que se tenham pintados ornamentos contendo elementos do mundo (flores, animais e etc.) como acontecia nos arabescos e mouriscos⁷, mas no fato de estarem anuladas nesse mundo as leis da natureza (fig.4, 5, 6 e 7).

Daí em diante o grotesco se estendeu também à literatura e, no séc. XVII, foi aplicado com um nexos mais amplo. No Dicionário da Academia (Itália, 1694), constava o significado figurado ridículo, bizarro, extravagante, etc. No séc. XVIII, em um dicionário alemão-francês, grotesco significava o mesmo que singular, desnatural, aventuroso, esquisito, engraçado, ridículo, caricatural e coisas semelhantes.⁸

- Imagética Grotesca

Faremos agora um passeio através dos expoentes do grotesco após a herança ornamental, discorrendo sobre os que contribuíram com seu trânsito. Através de Kayser, inspirado por suas visitas ao museu do Prado, onde pela primeira vez percebeu a existência do estranho fenômeno em determinadas obras, temos uma visão erudita, eurocêntrica, com forte presença de representantes alemães.

Hieronimus Bosch (1450(?)-1516)

A pintura de Bosch imputa os elementos da pintura ornamental de gruta; traz a mistura do animal, humano, vegetal e inorgânico, mas dessa vez cumpre um sentido, essas maquinações corporificam seres, demônios, arquiteturas e paisagens místicas. De uma inventividade admirável, monta paisagens complexas, plasma um novo mundo, repleto de cenas e subcenas, uma cornucópia de seres animados e inanimados, fogo fumaça, terra e água. Inventar tais recortes já é fantástico, como ocorrem em cenas mais simples como as representações da ‘Tentação de Santo Antão’, mas Bosch parece competir consigo mesmo, eleva exponencialmente a complexidade de suas cenas, sempre contendo o elemento macabro.

Bosch cria monstros assoladores misturando animais perversos, os animais de predileção do grotesco, como morcegos, sapos, vermes e também seres menos bizarros que, fundidos ao humano, geram outra categoria, a do ridículo ou do cômico. Se no grotesco ornamental tínhamos o híbrido para fins do simples adorno, Bosch avança no uso dessa mistura para plasmar

7 Conforme Kayser, mouriscos são ornamentações delicadas, geralmente planas e sobre um fundo uniforme onde os motivos são exclusivamente folhas estilizadas e gavinhas; já os arabescos permitem perspectiva, são tectônicos, mais cheios e utilizam como motivos um conjunto de ornamentos mais próximos da natureza, gavinhas, folhas e flores, ao qual o reino animal também pode contribuir.

8 Cf. Kayser, 2003, p. 26.

histórias bíblicas fantásticas e ilustrar condenações, o grotesco em Bosch passa a ter também uma função simbólica.

O grotesco em Bosch, por um lado, se manifesta em função educativa, da admoestação, como um lembrete às consequências do pecado. Justificam-se como um programa de propagação da fé cristã, memorado através do *Catholicon*, um dicionário feito no fim do séc. XIII por Giovanni de Gênova:

Sabeis que três razões têm presidido a instituição de imagens nas igrejas. *Em primeiro lugar*, para a instrução das pessoas simples, pois são instruídas por elas como pelos livros. *Em segundo lugar*, para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos pudessem melhor agir em nossa memória, estando expostos diariamente aos nossos olhos. *Em terceiro lugar*, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas do que de coisas ouvidas.⁹

Ao contrário do que muito se especula acerca de Bosch¹⁰, o que se tem de registro¹¹ é que ele não era senão um cristão ortodoxo, membro da Confraria Nossa Senhora. Suas obras eram aceitas nesse contexto religioso, inclusive encomendadas pela Confraria, compondo o cenário das igrejas e alinhadas com as ideias ali abrigadas. Podemos atestar alguns exemplos figurados sobre o destino cruel reservado aos pecadores no inferno no retábulo do Jardim das Delícias (fig. 8):

O preguiçoso é visitado na sua cama por demônios, o comilão tem de cuspir a comida e a senhora orgulhosa tem de admirar a sua imagem tal como é refletida nas nádegas de um diabo (...) o cavaleiro fugindo dos cães, cometeu provavelmente o pecado da ira (...) O animado grupo, em baixo, à direita é castigado pelas devassidões cometidas em jogos em tabernas...¹²

Em outro aspecto, o grotesco, para Bosch, serve de entretenimento, num viés cômico,

9 BAXANDALL, Michel. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da renascença. São Paulo, Paz e Terra, 1991. p.49.

10 Bosch suscita diversas interpretações especulativas. Na tese de Wilhem Fraenger, *The Millenium of Hieronymous Bosch* (apud BOSING, Walter. **BOSCH**. A obra de pintura. Köln: Ed. Taschen, 2010. p.7.), propõe que Bosch fazia parte de uma seita herética Adamista, a Congregação do Espírito Livre, que tentava readquirir a inocência antes da queda de Adão, colocando o jardim das delícias como exemplo dessa busca de amor livre. Supunham que era alquimista e que teve influência de drogas alucinógenas.

11 Cf. Bosing, 2010, p.7-9.

12 Bosing, 2010, p.58.

bufonesco. Mostra as travessuras de seres híbridos e os molestados a se danarem, explora esse humor que incide da desgraça alheia.

Pieter Brueghel [‘o velho’ (1525-1569) e ‘o jovem’ (1564-1638)]

Na obra de Brueghel há grande proximidade com a obra de Bosch. Em ambos temos “as carrancas infernais a esgueirar-se, rastejar e voejar, amiúde sem corpo, composto de membros de animais e homens, e praticando seus suplícios com indiferença”¹³. Mas é em sua desambiguação, segundo Kayser, que encontraremos as características que reforçam o grotesco: diferente de Bosch, Brueghel não pinta retábulos eclesiásticos; coloca o noturno, infernal e abismal diretamente em nosso mundo familiar e o põe fora dos eixos. Aplica o diabólico, quimérico, o sádico, o obsceno e o maquinal ao mundo comum com frio interesse. E o faz não para educar ou advertir, “mas precisamente como algo inapreensível, inexplicável”¹⁴.

Em Brueghel, anula-se aquela última substância do mundo abismal na ordem cristã do ser. Ele não pinta o inferno cristão, cujos monstros enquanto admoestadores, tentadores ou punidores continuam sempre embasados na ordem divina, porém um mundo próprio, do noturno, do contrasenso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional. A perplexidade do observador é correlata àquele traço essencial que se alçou como determinante em todas as configurações do grotesco, ou seja, o fato de o próprio plasmador não haver dado nenhuma explicação, mas ter deixado que o absurdo permanecesse como absurdo.¹⁵

O grotesco pode aparecer em meio a uma representação cômica, caricaturesca e satírica, mas mostra também possibilidades como fenômeno puramente estranhado e abismal. Em sua pintura ‘Margarida a louca’ (fig. 9), a paisagem é um inferno que verte no cenário urbano. Multidões de demônios se amontoam nas ruas, pontes, casas e castelos, tudo está em ruínas e um grande incêndio se espalha pelo horizonte¹⁶. Ironicamente há um casal, na parte central da pintura, “que parece desfrutar de um agradável e refrescante banho”. Vemos em Brueghel, então, a comicidade, o humor através dessa materialização de provérbios concomitantemente ao abismal e demoníaco.

13 Kayser, 2003, p.34.

14 Cf. Kayser, 2003.

15 Kayser, 2003, p.40

16 Sérgio Rizo Dutra conta em sua tese ‘Geografia Corporal do Além’ (2004) que “Margarida é o estereótipo da mulher ranzinza e avara, e que, de acordo com um provérbio popular flamengo: ‘poderia saquear as portas do inferno e retornar ileso’. Ela e sua tropa de donas de casa holandesas invadem a cidade ardente, adentram as suas habitações, enfrentam os demônios e os repelem, encurralam até, e por incrível que pareça, saqueiam o próprio inferno” (DUTRA, 2004, p.35.).

Jacques Callot (1592-1635)

Influenciado pelas apresentações de *commedia dell'arte* nas estampas *Balli di Sfessania*, Callot reelaborou esboços feitos nestes espetáculos cênicos. As peças da *commedia dell'arte* encenam em um mundo quimérico a mistura do humano com o animalesco, a atuação exagerada, às vezes mecânica e imitando o boneco do títere, produzindo um efeito de desordem das leis da natureza, do mundo real.

Em suas visões do inferno, são claras a teatralidade da cena e as expressões exageradas e cômicas. Conforme Sérgio Rizo Dutra, Callot apresenta um “inferno burlesco iluminista”, um inferno mais urbano e humorado (fig. 10).

...com seu exército de demônios jocosos, na verdade diabretes a fazer todos os tipos de traquinagens, a tocar música, a espreitar uns aos outros, a soltar gases intestinais, a enfiar estacas e varetas nos ânus de uns e de outros, a evacuar e engolir as fezes, enfim, tudo aquilo que representa a desordem e que desafia os bons costumes da sociedade cristã.¹⁷

Através da representação do inferno, mais uma vez constata-se a possibilidade bifurcada do grotesco: de um lado para entreter e do outro como uma espécie de denúncia dos horrores da vida, no caso dos desastres da guerra. Enquanto Bosch exercitava o cômico, o absurdo e o programa cristão, Callot, no seu inferno, exercitava o fantasioso, quimérico e cômico; já em sua série ‘As misérias e os desastres da guerra’ (1633), composta de vinte e quatro placas, Callot não moraliza nem entretém, retrata assassinatos, violências, execuções, agressões, pilhagens, estupros e outros males cujo homem é capaz de cometer contra seus semelhantes: “O inferno então passa a ser uma compensação, assumindo um sentido de divertimento, de fábula, de escape, pois o verdadeiro inferno, este sim, se faz na própria realidade, no seio das comunidades humanas...”¹⁸ (fig. 11).

Francisco de Goya (1746-1828)

Provavelmente influenciado por Callot em seus caprichos, Goya dá vazão às fantasias configuradas em monstros e diversas imagens grotescas obtidas do mundo real. ‘Capricho’¹⁹ serve para exprimir o que os italianos chamam *capriccio* e os franceses *caprice*, o mesmo que usaram para intitular algumas de suas estampas, Goya e Callot: “Naquele tempo podia-se em-

17 Dutra, 2004, p. 43.

18 *Ibidem*, p. 44.

19 Cf. Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa Houaiss: “impulso ocasional, livre vontade; manifestação de originalidade, extravagância. vontade repentina, sem justificativa; capricheira.” Ou seja, para o desenho seria uma divagação, um devaneio.

pregar ‘grotesco’ quase como sinônimo de *capriccio*”.²⁰

Goya, em suas gravuras, tem um ramo cômico, caricatural, satírico; noutra ramo, o trágico e abismal, mas, ao mesmo tempo, em algumas gravuras, a bifurcação se reencontra e unem-se os dois elementos de uma vez só, como ocorre em ‘Contra o bem-estar comum’ (fig. 12), temos uma figura estranha a escrever com uma pena num pesado livro e na outra mão o dedo em riste, como se estivesse postulando algo, numa expressão inabalável. Tem orelhas de asa de morcego e garras, ao fundo, no ângulo direito da gravura, mostra o que Kayser diz serem as vítimas da guerra se contorcendo em desespero, mas podem também serem as vítimas dos tribunais: “Nessas gravuras esconde-se, ao mesmo tempo, um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo de nossos pés...”²¹

Rodolphe Bresdin (1822-1885)

Privilegiava o desenho de imaginação²², a fantasia criadora sempre numa veia fantástica. O macabro se evidencia em suas obras, motivo de uma série de gravuras relativas ao tema da morte. Dentre elas ‘A comédia da morte’, de 1854 (fig. 13), representa um Cristo que indica a referência de Bosch, porém, aqui, o Cristo fracassa perante o triunfo da morte, é ignorado na cena enquanto os esqueletos comemoram do alto da árvore, dominando o último ramo vivo da mesma. De acordo com o crítico Alcide Dusolier “o horror e a letargia do desespero predominam, em vão, Cristo aponta para o céu. Tão insensível quanto a fauna, o homem morre sem ver Deus; a criatura morre sem rezar, sem elevar sua alma para o Paraíso: a morte matou até a esperança!”²³

Conforme Théodore de Banville, “Bresdin tem um desejo de tudo abraçar, que faz com que ele trabalhe com paciência e fúria”²⁴. O demoníaco e a floresta estão intimamente unidos de modo que não distinguimos os limites que os separam. Esta gravura representa “um retorno às fontes do animismo primitivo onde as forças e os espíritos diabólicos regiam a concepção da natureza e do mundo.”²⁵

Odilon Redon (1840-1916)

20 Kayser, 2003, p. 154.

21 Kayser, 2003, p. 16.

22 Admirava a obra de Bosch, Brueghel, Rembrandt e Goya. Precursor do simbolismo, foi professor de Odilon Redon.

23 EISENMAN, Stephen F. **The temptation of Saint Redon**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p.56 (*apud* DUTRA, 2004, p. 46-47.).

24 Eisenman, p.91 (*apud* DUTRA, 2004, p.50.).

25 Cf. Dutra, ano, p. 51-52.

Odilon Redon é aclamado pelos críticos como o grande representante dos desenhistas simbolistas. Foi aluno de Bresdin, de quem reafirmou o culto à natureza. Tinha uma pesquisa imagética autônoma “como a música, os meus desenhos transportam-nos para o mundo ambíguo do indeterminado”.²⁶ Aqui nos interessa mais a sua produção tardia, a partir de 1875, quando abandonou as cores para trabalhar no ‘mundo ensombrecido do carvão e da pedra litográfica’. Seus desenhos e pinturas foram sempre governados pelos sonhos. Em contraste com os monstros de Goya e com imaginação macabra de Bresdin, seu trabalho incorpora uma ‘passividade melancólica’²⁷. É, sim, noturno, decadentista, lunar, crepuscular, sinestésico e todas as características da literatura simbolista e férteis ao grotesco, porém essas características não são garantia de força no fenômeno grotesco. Em Redon, temos, talvez, entre os representantes aqui citados, a versão mais sutil e amigável. Seus seres místicos e monstros estão sorrindo em *close*, ou chorando de modo a produzir-nos piedade, não são assustadores, a estranheza reside justamente no contraste dessa doçura pertencente a seres infernais (fig. 14 - 16).

James Ensor (1860-1949) e Alfred Kubin (1877-1959)

Kayser coloca como dois maiores mestres do grotesco, “cujas estampas são artisticamente superiores a todas as pinturas posteriores do surrealismo”²⁸, James Ensor e Alfred Kubin, que viveram e trabalharam como figuras solitárias, não tomando parte nos agrupamentos tão apreciados pelos seus artistas contemporâneos: “Ensor desenvolve um novo traçado de defibramento e fracionamento contínuo, por meio dos quais representa de forma penetrante a malignidade do mundo das coisas da natureza angustiantemente imaginária do espaço”²⁹.

Ensor apresenta um tipo de humor mais crítico, revelando um lado sinistro, como se distribuísse a vilania a todos, como característica intrínseca humana. Ensor não parece nos convidar para o entretenimento (não que não o tenha também espalhado pela sua tela às vezes completamente preenchida de seres, dominado por um *horror vacui*³⁰), mas parece mais nos condenar, denunciar nossa natureza odiosa. Ao mascarar, está em verdade revelando o abismal que há em nós, sempre prontos a se identificar com o herói trágico. Ensor nos delata como seres abobalhados, mesquinhos e transitórios (fig. 17 e 18).

Kubin configura o exemplo do que seria o desenho simbolista, imputando todas as características do movimento. Nele, o crepuscular, o lunar, o decadente encontram o pessimismo

26 GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Alemanha: Ed. Taschen, 1999, p. 59.

27 *Ibidem*, p.59.

28 Kayser, 2003, p. 146.

29 Kayser, 2003, p. 146 e 147.

30 *Horror vacui* do latim ou *cenophobia* do grego querem dizer medo do vazio ou de espaços vazios. Refere-se, nas artes visuais, à necessidade de preenchimento completo da superfície com elementos ou detalhes, evitando os espaços em branco ou sem informação visual.

de suas leituras (Schopenhauer e Nietzsche). Kubin tem uma vertente menos cômica, é, sim, caricatural, porém num viés mais expressionista, assim como Ensor. Kubin se diferencia pela forma que plasma a fantasia onírica, com um desvelamento extraordinário. Modela seus sentimentos sem pudores em seres demoníacos, mulheres desgraçadas, torturas e paisagens angustiantes (fig. 19 - 23).

Enquanto para Ensor, o mundo dos homens se mostrava predominante em sua obra, em Kubin a natureza é recorrente. Suas referências são os mestres aqui também citados como grotescos, colecionava estampas e reproduções de Goya, Bosch, Brueghel, Klinger, de Groux, Felicien Rops, Edward Munch, Ensor, Redon e outros.

Conforme relata-se, Kubin teve uma vida com acontecimentos difíceis que recorrentemente encriptou em suas obras: Tinha uma relação difícil com o pai, perdeu a mãe para a tuberculose aos nove anos, aos onze sofreu abuso sexual de uma mulher grávida. Tinha terrível desempenho em todas suas empreitadas de estudo, aprendizado ou trabalho. Aos dezenove anos, tentou o suicídio. Sua primeira namorada morreu em menos de um ano que se conheciam; quando se casou, mais tarde, teve sua esposa doente e viciada em morfina, recorrentemente internada em sanatórios.

Logo após sua tentativa de suicídio, descobriu nas gravuras de Max Klinger a sua válvula de escape, a peça faltante para seu mecanismo de manutenção da vida.

Eu cresci mal-humorado, embora ao mesmo tempo, eu estava cheio de uma estranha sensação de bem-estar, e daí eu pensei novamente nas gravuras de Klinger e refleti sobre o curso do meu trabalho futuro. E agora de repente eu estava inundado com as visões de imagens em preto e branco - é impossível descrever o tesouro que a minha imaginação derramou mil vezes diante de mim. (...) e eu vagava sem rumo pelas ruas escuras, inflado e literalmente violado por um poder obscuro que conjurou ante minha mente criaturas estranhas, casas, paisagens, grotescos e situações temíveis.³¹

Klinger, que por sua vez, inspirado em Rembrandt e Goya, produzia imagens repletas de símbolos e fantasias, tão arraigado na literatura que sua sequência de gravuras 'Paráfrase sobre a descoberta de uma luva' (1880-1881) (fig. 24) é uma narrativa gráfica. Kubin, ao contrário de Klinger, não tinha um desenho 'correto' das coisas como se apresentariam fisicamente na realidade: encaixadas numa perspectiva óptica e numa anatomia possível. Essas distorções aparentemente ingênuas denotavam a sinceridade de sua imaginação perturbadora. O abandono de certas regras fez com que exercitasse mais ainda sua criação, dando à anatomia a distorção e à perspectiva a catástrofe. Seu desregramento potencializava a imagem, sempre grotesca. Kubin compunha elementos fantasiosos e pouco iluminados, logrando uma cena misteriosa e incômoda.

31 HOBBERG, A.; SCHRÖDER, K. A.; GEYER, A.; *et al.* Organizado por HOBBERG, Annete. **Alfred Kubin, Drawings 1897-1909**. Estados Unidos: Ed. Neue Galerie New York, 2008. p.18. [tradução livre do autor].

Porém você sempre encontrará algo nessa arte: que esta arte, que dispensa qualquer representação, qualquer ilustração de um ser, tem um poder convincente de fazer as coisas presentificadas e irá te agarrar e varrer para longe, transportando suas ideias e humores da realidade estranha que queimarão em seu cérebro como se fossem socadas a ferro quente.³²

Kubin se autodenominava um desenhista, enquanto tal trabalhava como plasmador de uma realidade fantasiosa. Do mesmo modo, tinha proeminência na escrita, tendo escrito, além de autobiografia, diversas notas, cartas para vários artistas (dentre eles, o gravador brasileiro Osvaldo Goeldi, o qual veremos mais adiante) e um romance, ‘*Die Andere Seite*’ [Do Outro Lado] (1909). É talvez o melhor representante para as questões defendidas nesta dissertação: pela opção pelo desenho, do grotesco e da narrativa fantástica, seu posicionamento diante do mundo e o acesso talvez às imagens hipnagógicas³³ e a capacidade de plasmar essas visões.

Alguns artistas trazem resquícios do estado hipnagógico para suas obras e configuram um padrão recorrentemente encontrado na obra de artistas *outsider* e indivíduos psicóticos³⁴. “A intercambialidade de um estado para outro não constitui um erro de conexão: o achatado, a superfície bidimensional é berço adequado para imagem mental visual³⁵. Imagem visual e obras de artes visuais são dois campos quase idênticos”³⁶. Porém, complementa o autor, “não se espera que a representabilidade de imagens visuais corresponda fielmente à sua representação artística no papel ou tela.”³⁷

Ao investigar a obra de alguns desses artistas *outsider* ou psicóticos, encontramos também um paralelo com as características do grotesco como a hibridização de homem, vegetal e objetos. São exemplos dessa convergência as obras do esquizofrênico alemão August Naterer (1868-1933) (fig. 25), e dos psicóticos brasileiros Octávio Ignácio (1916-1980) (fig. 26) e Carlos Pertuis (1910-1977) (fig. 27).

Em seus escritos autobiográficos, Kubin especifica o ponto de vista a partir do qual as coisas são percebidas: “De vez em quando me dominava a propensão de me entregar às visões

32 *Ibidem*, p.24.

33 Hipnagógico é normalmente definido como o estado entre o sono e a vigília, onde imagens auditivas e/ou visuais são experimentadas. São duas as categorias desse estado de trânsito: o hipnagógico, termo cunhado por Maury (1848), que significa ‘indo dormir’ [Do grego *hypnos* dormir + *agōgos* levar, ir para] e o hipnopômico [do grego *pompē* expulsão]. Nelson Maravalhas Jr. Propõe, em sua tese ‘*Hypnagogic imagery and psychotic outsider art*’ (2002), que o primeiro estado pode funcionar como uma retenção para o sono e o segundo como uma reação contra o acordar, não diferindo muito em suas características enquanto estado alterado de consciência. Cf. MARAVALHAS, 2002, p.20. [tradução livre do autor].

34 Cf. Maravalhas, 2002, p. 5 [tradução livre do autor].

35 Existem também imagens mentais em outros sentidos (olfativos, táteis e auditivos).

36 *Ibidem*, p. 21.

37 *Ibidem*, p. 21.

noturnas dos sonhos também em estado de vigília e as impressões do assim chamado mundo exterior atingiam o meu centro de experiência como que através de lentes esquisitamente trabalhadas”³⁸.

Kubin nega a definição de “desenhista onírico” categorizando-se melhor como um intermediador do estado de transição do sonho para vigília, “onde a alma mergulha num rio supra- pessoal, num ‘fluido’, num ‘ser cósmico’, podendo então os sentidos e as percepções penetrarem através da superfície do mundo exterior”³⁹. O que poderia bem ser entendido como experiência hipnagógica.

(...) comecei a compreender de um modo um pouco mais claro que se trata de um reino psíquico intermédio, de uma região do mundo crepuscular, aquilo que dentro de mim luta por uma configuração válida... Em momentos especiais, de vibração mais clara, eu também era tomado por um certo vislumbre de percepção, como se subterranamente corresse algum fluido misterioso, que une entre si tudo quanto vive... Não é que veja ‘assim’ o mundo, porém em estranhos momentos, como que de semivigília, espio assombrado estas transformações.⁴⁰

Este estado serve como passagem de acesso para um mundo inédito de leis diferentes, substância fantástica para plasmar neste mundo cômico. Os testemunhos desse estado, materializados através do desenho e da escrita, colocam nossa realidade em xeque.

A principal característica dessa arte estranha é que ele tenta retratar o extra-sensorial, para fornecer símbolos para as forças misteriosas a que estamos submetidos em nosso cotidiano, mas que não sabemos - na verdade, que nos é revelada apenas nos sonhos selvagens e fantasias, em estados de nervos a tensão clarividente.⁴¹

Kubin então sabia se aproveitar deste estado para configurar seu vocabulário de símbolos misteriosos.

38 Kayser, 2003, p. 147 (meu grifo).

39 *Ibidem*, p. 147.

40 KUBIN. *Dämmerungswelten. Die Kunst*, 1933 (*apud* KAYSER, 2003, p.147.).

41 Hoberg, 2008, p. 24.

Surrealismo

Kayser afirma que, apesar de os programas surrealistas conterem em teoria diversas características fecundas para o grotesco, o mesmo não prolifera em todas as suas vertentes. Fecha a análise num grupo mais restrito dos pintores surrealistas, para nos quais o grotesco reapresenta-se 'de forma irrecusável': com De Chirico (1888-1978), Max Ernst (1891-1976), Salvador Dali (1904-1989) e outros. Estes surrealistas propõem um novo modo de ver o universo através das coisas: "Ao mesmo tempo que na Itália o grupo *teatro del grottesco*⁴² procurava estranhar o mundo a partir do homem, entre os pintores da *pittura metafisica* ele era estranhado a partir da coisa."⁴³ Max Ernst vem como melhor representante dessa safra selecionada surrealista: "(...) Chega a verdadeiros grotescos da natureza, nos quais o reino orgânico é deslocado para o demónio por uma sequência de sugestões e transmutações, que se impunham espontaneamente"⁴⁴

Kayser critica Salvador Dali e seu o "método crítico da paranoia", que apresenta com a pretensão de "materializar as imagens da irracionalidade concreta com a fúria da mais extrema precisão". Como se o teor da verdade contida na irracionalidade estivesse plasmado em suas pinturas. De acordo com Kayser, esses "símbolos e signos alegóricos" não são mais que "meros frutos de leituras."⁴⁵ Teoria que pode ser contestada através da tese de Maravalhas, que diz que Dali fazia uso de imagens advindas do estado hipnagógico tanto através de declarações e poemas do artista contendo o termo quanto das suas técnicas de percepção de imagens hipnagógicas. Sua análise da obra 'Sonho causado pelo voo de uma abelha em volta de uma romã dois segundos antes de acordar' (1944), propõe que haveria formas constantes típicas do estado hipnopômico. Então a afirmação de Kayser não pode ser completamente correta, pois nem todas pinturas de Dali seriam programadas através de leitura, havia sim uma experimentação em estados alterados de consciência de onde viriam elementos para suas imagens.

- Artistas Brasileiros

Dos brasileiros consagrados artistas, não temos ainda um representante constante do grotesco. Provavelmente tivemos inúmeros produtores constantes do grotesco, mas nenhum que tenha transpassado o marginal (talvez porque o que consagra o artista brasileiro evite jus-

42 Entre 1916 e 1925 se desenvolveu o *teatro del grottesco*, um grupo de dramaturgos italianos, cujo espírito comum foi determinado do seguinte modo: "... a absoluta convicção de que tudo é vão, tudo vazio, sendo os homens marionetes na mão do destino; suas dores, suas alegrias e suas ações são apenas sonhos de sombras num mundo sinistro e de trevas, dominado pelo destino cego" (Adriano Tilgher, *apud* KAYSER, 2003, p.117). Porém, segundo Kayser, a obra no drama é inferior em comparação com a obra de poetas e pintores da mesma época.

43 *Ibidem*, p. 141.

44 *Ibidem*, p. 144.

45 Cf. *Ibidem*, p. 143 e 144.

tamente as características que endossam grotesco aqui tratado, como a alegoria, o fantástico e a narrativa). Trato aqui com mais relevância de dois recortes que bem caracterizam o abissal e o lúgubre na produção de dois artistas: Osvaldo Goeldi (1895-1961) em suas ilustrações a bico de pena e Flávio de Carvalho (1899-1973) com a série de desenhos da mãe morta.

Osvaldo Goeldi

O gravador Osvaldo Goeldi consagrou-se nas artes visuais com suas gravuras de cenários escuros, de um sutil grotesco. Mas para dar essa característica sutil, Goeldi antes a teve bruta: exercitava, em seus desenhos a bico de pena, a comédia da morte. Com cenários escuros pelos excessos da hachura - aqui o contrário da madeira que permanece um carimbo escuro pela economia de ação - e caveiras. Como foi dito antes, trocava cartas com Alfred Kubin “com quem compartilha uma ideia messiânica da arte e do papel do artista, ‘fino instrumento do infinito.’”⁴⁶ e se tornaram cúmplices no gosto pelo desenho e pelo grotesco.

Goeldi vai contra o fluxo geral modernista no Brasil, segundo Priscila Rufinoni ao recapitular as ideias de Sheila Cabo em seu livro sobre o artista: “Goeldi é o nosso modernista em oposição às tentativas frustradas de uma modernidade equívoca, calcada em problemáticas outras que não a mera preocupação formal.”⁴⁷ Goeldi se distancia dos modernistas especialmente pela desconexão com o mercado institucionalizado da arte, pelo veio simbolista, e pela inserção no meio editorial e literário. Transparecia em suas entrevistas um exílio do pensamento dos artistas modernistas, muitas vezes criticando-os. Em seu texto sobre o gravador mexicano José Guadalupe Posada, podemos exemplificar sua postura crítica aos modernistas:

Este grande gravador é um homem voltado para a vida, um homem sem artifícios, compreendido por uma multidão, que o aplaude feliz, com sorriso franco, porque não é forçada a uma preparação para entendê-lo. Os modernos, quando fazem arte de programa, caem no ridículo – no cartaz grosseiro – porque sempre fogem à vida e à realidade profunda. (...) Uns afoitos para estarem na moda; outros compelidos por uma crise de consciência, quando desejam pregar a vida e a realidade grandiosa, sentem que perderam e não possuem mais os meios de expressá-las.⁴⁸

E também observa no trabalho de Posada que, “sendo nacional não deixa de ser universal, é realista sem ser vulgar, e sua fantasia cria um mundo que arrebenta qualquer camisa de for-

46 Annateresa Fabris no prefácio para o livro RUFINONI, Priscila Rosseti. **Goeldi: iluminação, ilustração.** São Paulo: Ed. FAPESP/Cosacnaify, 2006. p. 10.

47 Rufinoni, 2006, p. 24.

48 *Ibidem*, p. 274.

ça dum surrealismo pedante e mecânico”⁴⁹. Parece ser o que busca para o seu próprio trabalho.

Em 1920, Goeldi interpreta o conto ‘O gato preto’, de Edgar Allan Poe, para a revista *Leitura para todos* (fig. 29 e 30). A revista é composta de maneira heterogênea, com ilustrações lineares, imagens e publicidades, donde as ilustrações de Goeldi parecem se destacar dissonante do conjunto: “Tanto a temática como essas figuras lineares absorvidas no negrume febril do traçado não correspondem exatamente ao gosto que as reproduções artísticas da revista parecem endossar.”⁵⁰

A autora inclui características simbolistas na obra de Goeldi, tais como subjetivismo, aprofundamento nas camadas mais subterrâneas do mundo e do homem, afastando-se do visível e da pincelada atmosférica. Compara Goeldi com Odilon Redon na força das massas escuras em contraste com o branco do suporte e com Kubin pela exploração do preto e branco: “a supressão total de virtuosismo de colorido impede qualquer distanciamento, qualquer fuga para outro domínio”, carregando intrinsecamente para a própria linha de construção dos desenhos com forte tensão, descreva ela o que descrever. Goeldi reconhece como motor de alguns desenhos este gesto fundador, que ele chama de ‘rancor’. É a fatura linear kubiniana e caligráfica que creditamos à singularidade das ilustrações de Goeldi a bico de pena. É aí que casa a produção dos dois, na tensão da construção das linhas, que amarram suas figuras sombrias, quanto ao assunto, Goeldi se afastará da imagética mítica kubiniana.⁵¹

Flávio de Carvalho

Sua ‘Série Trágica’ (1947) consiste numa sequência de nove desenhos a carvão sobre papel representando estados sucessivos de sua mãe no leito de morte (fig. 28). Flávio tem um traço rascante, transmuta a realidade numa hachura ampliada e de golpes nervosos.

A sequência sugere uma narrativa com dois momentos extremos. No primeiro, o traço é insistente e pesado, ocupa o espaço do papel, compõe o rosto e as mãos da mãe, o artista borra com o dedo e desenha novamente por cima, a cama faz o ‘ritmo orgânico’, às vezes acomodando, noutras sufocando, toda sua brutalidade característica está aí denotada. Num segundo momento, especialmente nos dois últimos desenhos, a mão do artista já não pesa mais tanto, não procura mais com tanta veemência a forma, que desta vez flui apenas da ponta do carvão que delicadamente marca o papel em curtas viagens. Se antes o som do atrito do carvão com o papel era frenético, agora é complacente e calmo, se esvai como o desenho e talvez como a respiração e a vida da mãe. É um desenho cada vez mais branco e menos dominado pelo carvão. Seu traço encurta, fica reticente e esvoaçante. É, por fim, um traço fragilizado, desarmado da característica brutalidade. O grotesco reside nessa crueza para com o lúgubre, pelo conceito implícito da ideia

49 *Ibidem*, p. 275.

50 *Ibidem*, p. 42.

51 Cf. *Ibidem*, p. 55-66.

de termos o artista de frente à mãe morrendo, atacando uma larga prancha de papéis com golpes do carvão.

1.2 - NA LITERATURA

A narrativa se faz importante nesta dissertação pois é intrínseca ao estudo do grotesco e do desenho narrativo. Percorrer seu trajeto no grotesco servirá como base de análise do meu trabalho pessoal, que será tratado neste viés no capítulo IV. Veremos agora autores do Romantismo até o séc. XX, começando pela teoria romântica, especialmente através de Victor Hugo, passando por diversos narradores, até finalizarmos com a poesia do surrealista Hans Arp.

- Teoria

Em seu levantamento do grotesco no Romantismo, Kayser primeiro analisa as obras teóricas: ‘Conversação sobre a poesia’ (1800), de Friedrich Schlegel (1772-1829), ‘Introdução à estética’, de Jean Paul (1763-1825), e ‘Prefácio de Cromwell’, de Victor Hugo (1802-1885), para depois tratar da narrativa romântica.

Na obra de Schlegel, temos a mais importante exposição das ideias estéticas do Romantismo inicial. O grotesco apresenta importância crescente, mesmo que as definições do termo sejam vagas na obra, provavelmente baseadas no conceito de ornamento, elas contêm muitos dos elementos essenciais: a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e o estranhamento do mundo, porém falta ainda o caráter insondável, abismal e o horror.

Em ‘Introdução à estética’, Jean Paul se familiariza com o humor satânico “o qual só destrói, só nos aliena sem dar asas a fim de levantar voo para o céu”. Escreve as visões do abismal, aparições noturnas da destruição e do horror de que Deus não existe. Conforme Kayser, são provavelmente as maiores plasmações do grotesco em língua alemã.

Na teoria nos interessará mais Victor Hugo, com o ‘Prefácio de Cromwell’. Seu ensaio vai além de ser um prefácio de uma obra de dramaturgia: Hugo produziu um manifesto, um registro da estética romântica e suas referências. Apresenta sua teoria das idades da literatura, que por comparação com as fases da vida do homem seriam “de juventude, de virilidade e de velhice”. Respectivamente a ode, a epopeia e o drama: “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida”⁵². O lirismo ou a ode vêm como um canto de uma época onde não havia reis e sim pais, famílias no lugar de povos. Era um canto direto para o divino. A epopeia se dá com a organização das cidades, e o drama com o cristianismo. Segundo Hugo, num primeiro momento os gêneros da comédia (para o povo) e da tragédia (erudito) não

52 Hugo, 2002, p. 40 e 41.

se misturavam, até que com a junção dos dois, produzindo a tragicomédia, o povo se mistura com o erudito e é de onde viria a possibilidade do grotesco

Victor Hugo deu grande consideração ao assunto do grotesco, deslocando-o para o centro de suas reflexões. Reconhece o cômico, o ridículo e o bufão como aspectos do grotesco. Outros, porém, são constituídos pelo disforme, pelo monstruoso e pelo horroroso: “... abre-se no ridículo disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal.”⁵³

Além disso, o emparelha frente à unicidade do belo, dando-lhe diversas variantes. Kayser nisso o critica, dizendo que dessa forma o grotesco se tornaria um ‘conceito de forma externa’, engessando suas possibilidades poéticas no mesmo plano que o ‘verso branco’, o ‘alexandrino’, o ‘conto na primeira pessoa’ ou o ‘drama em cinco atos’. Hugo torna-o pólo de uma tensão, em que o sublime é constituído em pólo oposto, se desdobrando como meio de contraste.

Para Muniz Sodré e Raquel Paiva, no livro ‘Império do Grotesco’, de 2002, Victor Hugo tem a importância de ser o primeiro a ‘teorizar com repercussão’ sobre o grotesco enquanto categoria estética. Os autores esclarecem, a partir disso, que categoria estética quer dizer: “um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística”⁵⁴, e complementando o discurso estético, os autores colocam Hugo representando um grotesco de conceito volátil, aberto:

...o grotesco simplesmente ‘é’ assim como ele o descreve, ora conceito, ora imagem. E se estende até onde ele bem entende, para impor seu programa teórico contra-hegemônico. Grotesco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético (...).⁵⁵

Como podemos ver, Hugo inaugura uma série de questões quanto ao belo, o grotesco e o sublime. Retornaremos com a teoria de Victor Hugo no Capítulo III, para aprofundar na relação destes três conceitos.

53 Hugo (*apud* KAYSER, 1957 p. 60.).

54 SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Ed. Mauá, 2002. p. 34.

55 *Ibidem*. p. 44.

- Narrativa

Bonaventura⁵⁶ (1777-1831) coloca em ‘Vigílias’, de 1804, o próprio filho do diabo como narrador e “explora para si mesmo o seu ponto de vista em favor da nulidade de tudo o que é terreno”⁵⁷, e através da risada, da sátira faz o seu grotesco. Segundo Bonaventura, “vista das alturas da razão, toda vida parece uma enfermidade maligna e o mundo um manicômio”⁵⁸

Quase todas suas cenas são grotescas: o que parece ter sentido na verdade não tem, e o que nos era familiar (*heimlich*) fica estranhado (*unheimlich*). Trata-se de arrancar o leitor “da segurança de sua cosmovisão e da salvaguarda no seio da tradição e da comunidade humana.”⁵⁹ Retoma também Jean Paul, em seu último romance ‘O cometa ou Nikolaus Markgraf’(1820-1822), donde traz o enxerto da aparição do pútrido Caim, filho de Belzebu.

Em ‘Os contos da noite’, de 1817, E. T. A. Hoffmann (1776-1822) parece ter se inspirado no grotesco de Brueghel, como se quisesse trazer as sensações da pintura através da literatura. Hoffmann tem confessa ligação com a obra de Brueghel e de Callot. Kayser diz que, com Hoffmann, Victor Hugo poderia ter descoberto um excelente exemplo de choque entre o sublime e o grotesco (colisão que, pela intensificação grotesca, se torna por fim abismal). Diz também encontrar em Hoffmann todas as formas de grotesco que se apresentaram nos trezentos anos revistos. Conforme Kayser, em Hoffmann, as figuras grotescas cumprem três estilos: 1. Figura extremamente grotesca, na imagem aparência e movimentos; 2. Artistas excêntricos, grotescos em conduta; 3. Figuras demoníacas, de aspecto e conduta grotesca.

Edgar Allan Poe (1809-1849) incutiu o grotesco no Romantismo e conseqüentemente na força precursora do simbolismo. Inspirou diversos artistas a ilustrarem seus contos, dentre eles, alguns aqui citados, como Ensor, Kubin e Goeldi. Deu à coletânea de vinte e cinco de seus relatos o título de “Contos do Grotesco e do Arabesco”⁶⁰ (1840). Kayser defende que, a contragosto de certas tendências literárias que dizem o contrário, há, sim, uma herança de Hoffmann em sua literatura. Pela “deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico onírico (Poe costumava falar de seus “sonhos em vigília”).⁶¹ Poe traz um mundo invadido pelo noturno, onde a morte espreita sedenta.

56 Possível pseudônimo do escritor alemão Ernst August Friedrich Klingemann ou, segundo Bakhtin, pode ser Jean-Gaspard Wetzel.

57 Kayser, 2003, p. 62.

58 Bonaventura (*apud* KAYSER, 2003, p.61-68.).

59 Kayser, 2003, p. 62.

60 Conforme colocado em nota no início do capítulo I, ‘Arabesco’ é um termo que também deriva de pinturas e desenhos ornamentais menos planas e uniformes que o mourisco, onde os motivos são mais próximos da natureza, gavinhas, folhas e flores, e as vezes animais. Pode designar na literatura uma forma de capricho, devaneio.

61 Kayser, 2003, p.75-76.

Com Gottfried Keller (1819-1890), em ‘A gente de Seldwila’ (história recontada em anexo), antecipamos a época moderna com o ‘grotesco realista’⁶²: “Keller restringe à figura humana grotesca as ricas possibilidades reveladas pelo Romantismo. Mas, ao fazê-lo, realiza transformações notáveis e inteiramente impregnadas de estilo.”⁶³ Nessa história, o cômico vai sutilmente cedendo lugar para uma tensão crescente, o “riso se converteu em sorriso angustiado”⁶⁴ e finalmente desaparece diante da perplexidade, sobretudo diante dos fracassos.

Os três tipos de Hoffman se acham na obra de Keller, só que de forma humanizada. A personagem Zus Bünzli é, segundo sua verdadeira essência, um demônio. Através destes personagens fantásticos enquadrados em modelos possíveis na realidade, configura-se o que Kayser descreve como ‘Grotesco Realista’⁶⁵.

Wilhelm Busch (1832-1908) nos conta, em ‘Pedro-de-gelo’, a história de um rapaz que, no inverno rigoroso de 1812, vai patinar a despeito de todas as advertências. Calçando os patins, põe-se a correr. Então rasga as calças, que ficam grudadas a uma pedra congelada. Cai num poço d’água, consegue sair dele com grande esforço e continua patinando, todo molhado. Mas a água, sobre seu corpo, se transforma em ‘caramelos de gelo’ até que, por fim, o rapaz fica imobilizado, qual um ‘porco-espinho congelado’. Após algumas horas, é encontrado pelo pai e pelo tio, os quais, entre lamentos, o levam para casa e o põem junto ao fogo. Para grande alegria dos pais vão aparecendo, por baixo do gelo a derreter-se, as feições de seu filho Pedro. Mas o derretimento parece não acabar nunca, até que a figura inteira, reconhecível por seus traços, se derrete por completo e forma uma poça no chão. Os pais a guardam num pote, dentro da adega, ao lado do pepino e do queijo.

Sim, sim!
Neste pote de pedra,
Pedro foi posto em conserva,
Ele que no começo estava duro
Logo ficou mole feito manteiga⁶⁶

Uma urna funerária tem para os sentimentos familiares algo de sagrado por mais que “em nossos lábios se franza um sorriso”. Há nesse aspecto, de guardar os despojos do filho como conserva, algo de abismal. Busch é também o autor de ‘Max und Moritz’ (1865), famoso no Brasil

62 Para Kayser, o ‘Grotesco Realista’ se refere a expoentes característicos da época moderna que configuram o demoníaco e o abismal na realidade. Bakhtin usará o mesmo termo para designar um tipo completamente diferente, o qual será tratado no segundo capítulo.

63 Kayser, 2003, p. 95.

64 *Ibidem*, p. 13.

65 No capítulo seguinte, veremos que Bakhtin adota o mesmo termo para uma concepção diferente.

66 Kayser, 2003, p. 103.

pela tradução de Olavo Bilac 'Juca e Chico'. Conta das travessuras de duas crianças que por fim são moídos num moinho de trigo e devorados por patos.

Ainda traçando os representantes do 'grotesco realista', fora da Alemanha, Kayser toma Nikolai Gogol (1809-1852) como "o pai do realismo russo" para contar a história 'O Nariz' (1836): um barbeiro encontra um pálido nariz em seu pão. Pensando que embriagado possa ter cortado o nariz de um cliente, se livra da peça atirando-o no rio. No mesmo dia, o assessor colegiado Kovaliov dá por falta do seu nariz. O fato o envolve em situações penosas. Encontra mais tarde seu nariz plantado na máscara de um conselheiro de estado. Tenta pegá-lo de volta, mas falha de diversas formas. Um anúncio no jornal lhe é negado e a polícia rejeita investigar o caso. Entrementes, a cidade se inteirou do assunto e começa a excitar-se. Alguns dias depois, um agente da polícia devolve o nariz ao assessor do colegiado. Agora, porém, falham os esforços de prender-lhe de volta na face. Até que enfim se tem sucesso na fixação do nariz – "estórias assim acontecem – muito raramente, é certo – mas acontecem."⁶⁷

Uma história realista muitas vezes nos conquista exatamente pela forma de quase não poder ser real, quando beiram o impossível, o fantástico, o terrível. E, inversamente, uma ficção pode ser interessante justamente pela forma que dá realidade à fantasia, como é o caso de 'O Nariz', de modo que deixe o impossível tangível, numa construção tão arrumada que quase acreditamos que poderia ser verdade. Seu motivo central, o de animar uma parte do corpo, nós conhecemos de Bosch. Ainda há o elemento angustiante quando o assessor se vê excluído do mundo ou quando o barbeiro não consegue se livrar do nariz.

Em sua outra obra, 'Almas mortas' (1842), temos tanto as coisas que na descrição de um quarto imundo tomam vida (pêndulo parado adormecido, cavidades sorrindo), quanto as que se misturam o elemento humano ao elemento animal (olhos como ratinhos, cabelos como escovas de aço). Dentro desse mundo real, descreve-se uma metáfora que abraça as características grotescas, animando bizarramente o inanimado.

Entre 1910 e 1925, consagrou-se um grupo de 'narradores do grotesco' na Alemanha, os contistas do horror. K.H. Strobl, no prefácio de 'O livro macabro' (1913), constata que o "humor e o pavor são filhos gêmeos da mãe fantasia"⁶⁸. Alfred Kubin ilustrou diversos contos da mesma editora, a Georg Müller⁶⁹, donde se produzia vasta quantidade de publicações com conteúdo do mesmo gênero. Kubin inclusive contribuiu com o romance 'Die andere Seite' [O outro lado] (1909), fruto de uma crise criativa decorrente da morte de seu pai, que paralisou temporariamente sua habilidade de desenhar.

67 *Ibidem*, p. 109.

68 Strobl (*apud* KAYSER, 2003, p.119.).

69 De acordo com Kayser, essa editora, organizada por H. H. Ewers, promoveu a constituição de um grupo que se dedicava à tarefa de publicar os velhos mestres do horror e do grotesco e divulgar seus discípulos contemporâneos. Começou em 1905 com um estudo sobre E. A. Poe e depois com diversas coletâneas com histórias de horror, possessão, vampiros, feitiçaria e etc.

Porém, por mais frequente que seja o emprego do termo grotesco em prefácios e manifestos, ele perderia o seu significado se devesse servir de caracterização para toda essa literatura. O conceito do *re-readable*⁷⁰, recomendado pela crítica literária inglesa, como critério para se avaliar qualidade literária. Como afirma Kayser, na maioria dos contos de horror, o grotesco se revela vazio: não é possível lê-los duas vezes. O crítico literário Tzvetan Todorov questiona este critério⁷¹: à segunda leitura, a identificação não é mais possível, a leitura torna-se inevitavelmente metaleitura: ressaltam-se os procedimentos do fantástico, em vez de padecer-lhes os encantos. O mesmo acontece, e com mais intensidade, nos romances policiais, onde o prazer da leitura está intimamente ligado ao mistério e o processo da descoberta, uma vez descoberto é irreversível.

Para Kayser, nessa época, só dois ficcionistas do terror encontraram uma ‘genuína plasmagem do grotesco’: Gustav Meyrink (1868-1932) e Franz Kafka (1883-1924). Kafka é tratado de modo independente e genuíno, mas constata-se filiação no meio dos contistas do horror. Publicava para a mesma editora e se correspondia frequentemente com eles. Conforme sua biografia e seus diários, há indícios e a confissão de Kafka a respeito de seu ‘epigonismo’. Kayser trata a narrativa de Kafka como ‘grotesco latente’, porque não permite claramente nem o riso, nem o horror, apenas alheamento.⁷² Apesar disso, cita-o como o único que consegue preencher uma forma literária com o grotesco por si só, contrariando a teoria do contraste de Hugo.

Christian Morgenstern (1871-1914) produzia separadamente poesias paródicas e poesias grotescas, o humor não era necessariamente comum nas duas. Produzia uma poesia aparentemente aleatória, onde as partes ou fragmentos de seres se apresentavam como seres completos. Explorava o sentimento de alheamento de modo quase epifânico: “muitas vezes você é assaltado por violenta admiração por uma palavra: como um raio, se aclara para você a arbitrariedade total da língua, na qual se acham nossos conceitos do mundo, e com isto a arbitrariedade da nossa noção do mundo em geral”⁷³ Incluindo até mesmo sua visão do divino, declarando que “o modo material como Deus se manifesta é necessariamente grotesco.”⁷⁴ Visava à “demolição de falsas seguranças” e não “à desintegração total”: “Não quero ver o homem como naufrago, mas ele deveria ter consciência de que navega num oceano.”⁷⁵

Sucedendo Morgenstern, temos na poesia do surrealista Hans Arp, ‘Rumo à Saída’ (*Dem Ausgang zu*), traços essenciais que tornam ela própria grotesca.

70 Passível de releitura.

71 Cf. TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 98.

72 Cf. Kayser, 2003, p.126.

73 Stufen (*apud* KAYSER, 2003, p. 130.).

74 Kayser, 2003, p. 130.

75 *Ibidem*, p.138.

*Die Tische sind weich wie frisches Brot
und die Brote auf den Tischen hart wie Holz.
Dies erklärt die Unzahl ausgebissener Zähne,
die um die Tische ausgespuckt liegen.
Warum dies so ist,
hat schon viel Kopfzerbrechen verursacht.
Aber solches Kopfzerbrechen erklärt die Unzahl zerbrochener Köpfe,
die um die Tische zwischen den Zähnen liegen...⁷⁶*

As mesas são moles como pão fresco
e os pães nas mesas duros como lenha.
Isto explica o sem número de dentes quebrados, que estão cuspidos ao redor
das mesas.
O porquê disto
já causou muita dor de cabeça.
Mas tais dores de cabeça explicam o sem-número de [cabeças rompidas,
que estão ao redor das mesas por entre os dentes...

Uma descrição onírica que nos conduz a construir mentalmente uma pintura grotesca: “Talvez por trás das linhas nos apareça uma pintura de Bosch. (...) Quebrar os dentes nalguma coisa, quebrar a cabeça: as expressões figuradas são tomadas de maneira intuitiva e eis já aí os dentes quebrados e as cabeças rompidas.”⁷⁷ E de fato os surrealistas tentaram ‘apadrinhar’ Bosch e Brueghel como surrealistas *Avant la Lettre*. No manifesto do líder do movimento, André Breton (1896-1966), podemos encontrar ideias paralelas com o que Kayser propõe como grotesco. Breton crê no “intercâmbio entre os diferentes reinos da natureza, ou entre o natural e o artificial, numa visão unitária que se funda sobre um princípio superior de equivalência entre todos os elementos da realidade múltipla”⁷⁸. Para Breton, a razão de ser da poesia surrealista residiria “na preocupação de remontar à matéria original do mundo e da linguagem; na operação de transformar as substâncias do universo e do verbo; e no trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, chave de todo ato de decifração”⁷⁹, ou seja, apoia-se na metáfora sensorial para remontar a algo perdido ou oculto.

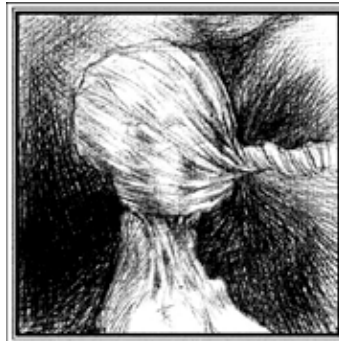
76 Cf. *Ibidem*, p.138.

77 *Ibidem*, p. 138.

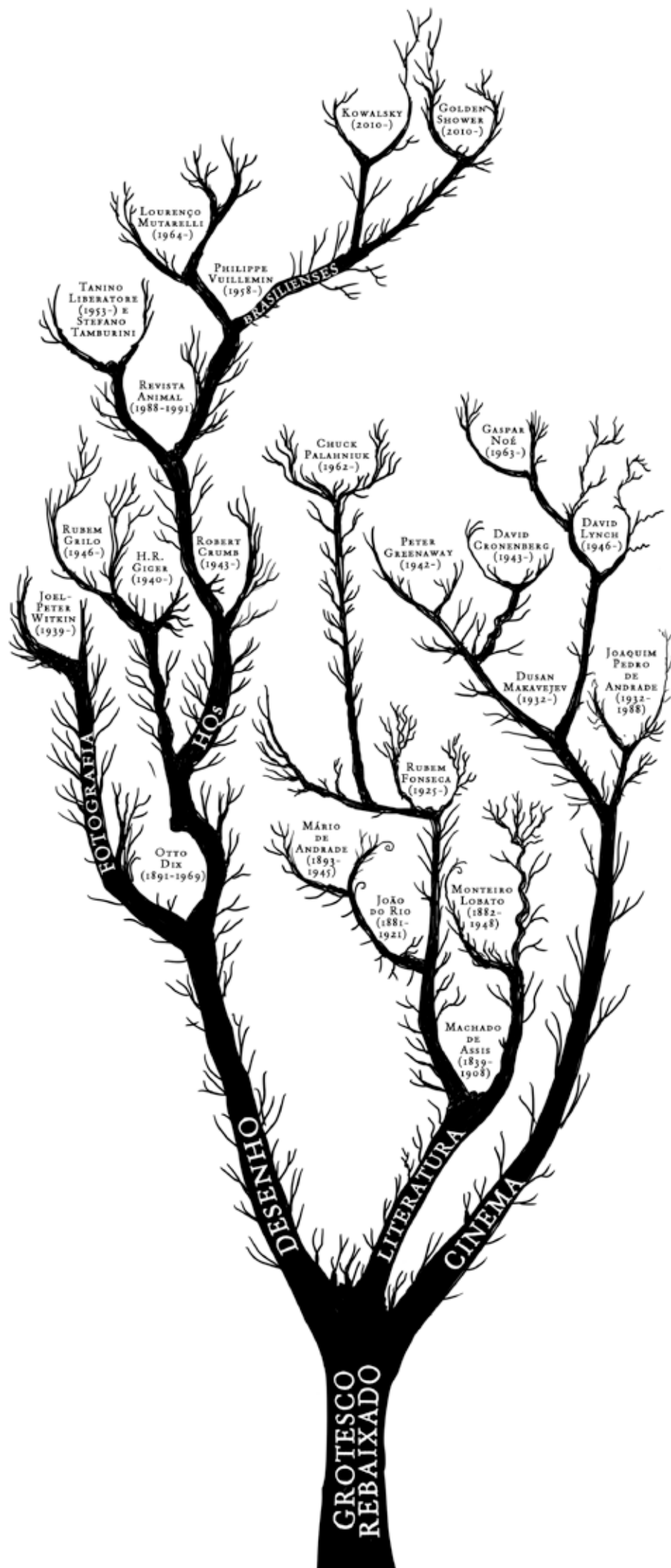
78 Dutra, 2004, p. 94.

79 *Ibidem*, p.94.

CAPÍTULO II



DO GROTESCO REBAIXADO



Para o levantamento teórico e consequentemente dos representantes do termo, dividi o grotesco em duas categorias: o grotesco elevado e o rebaixado. Tomo de empréstimo a definição de ‘rebaixamento’ de Mikhail Bakhtin para categorizar essa vertente do grotesco. Para Bakhtin, no ‘realismo grotesco’⁸⁰, alto e baixo não têm um sentido relativo ou formal, possuem um sentido rigorosamente topográfico. No aspecto cósmico, alto é o céu e baixo é a terra; no corporal alto é representado pelo rosto, e o baixo “pelos órgãos genitais, ventre e o traseiro”. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção e ao mesmo tempo de nascimento: “(...) entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais.”⁸¹ Por este princípio, margeio o conteúdo deste capítulo

Porém, não quer dizer que se cria aí uma barreira intransponível entre as categorias. Os limites são turvos e existem constantes intercâmbios. O rebaixado pode estar mais associado à cultura popular, porém isso não quer dizer que seus representantes não transitarão também pelo lugar erudito. Nem se pretende também criar um sistema de oposição direta, estes ‘elevado’ e ‘baixo’ são referenciais de um campo já rebaixado, onde mais alto seriam o belo e o sublime.

Kayser, na introdução do seu livro, diz que sua pesquisa do grotesco nasceu de suas visitas ao Museu do Prado “e toda sua reflexão subsequente permanece presa aos cânones das obras de arte que compõem o patrimônio simbólico do Ocidente culto.” Temos dois autores que ora se opõem, ora complementam a teoria um do outro, Kayser focou sua visão do grotesco nas manifestações artísticas romântico modernas, curando seus representantes de modo erudito, ou ‘elevado’ como optei por usar no Capítulo I. Bakhtin focou se no grotesco da idade média e do Renascimento, aposta numa visão ambivalente, do grotesco como componente de uma dinâmica dúbia de morte e renascimento, do rebaixado corporal e terreno. O foco de Bakhtin está em analisar o contexto do escritor François Rabelais (1494 - 1553), na qual sua visão do ‘Grotesco realista’ se faz fundamental para o entendimento dessa literatura. Bakhtin tem sua obra escrita posteriormente e considerando a de Kayser, e nisso o critica duramente quanto à visão exclusivamente romântico-modernista.

De fato, Kayser reduz seu panorama nas artes visuais em privilégio da elegância. O autor não pretende citar todos os representantes do grotesco nas artes visuais, até deixa claro não se preocupar com isso, especialmente a partir do séc. xx, onde diz que jorram plasmações do grotesco, e que selecionaria apenas os mais expressivos. Ainda assim, nessa restrição e apesar de dar especial atenção às artes gráficas e aos alemães, ele opta por negligenciar o expressionista Otto Dix (1891-1969). Cita Kubin e Paul Weber (1893-1980) como grandes representantes que

80 Bakhtin define como ‘realismo grotesco’ o tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações, diferindo do conceito de Kayser, que parte do prisma romântico-modernista.

81 BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Ed.Hucitec/UnB, 2008. p. 19.

têm forte característica do estranhamento, do impossível, do caricaturesco e do humor negro, como tinham Daumier, Callot e Goya. Mas opta por imagens pudoradas. Ao falar de Goya, por exemplo, por que não ilustra sua teoria com a gravura (Fig. 31) que mostra um homem que vomita surpreso sobre uma pilha de corpos podres? Ou com Kubin, a quem defende como grande representante do grotesco, mas omite suas imagens lascivas. No lugar de mostrar 'A doninha gigante' (Fig. 32), poderia ter incluído 'O salto da morte' (Fig. 19) ou 'Música de todos os dias' (Fig. 33).

Kayser parece não querer transgredir o limite das boas maneiras, mesmo se tratando de um fenômeno que abarca o escatológico, denotá-lo seria um rebaixamento da característica da pesquisa, é como adicionar ao discurso palavras chulas e palavrões, como se perdesse a compostura.

Otto Dix com suas gravuras de 1924 sobre a guerra entraria numa categoria mais explícita, mais óbvia e certamente menos elegante: apresenta uma mulher esquartejada enquanto o cachorro preto – praticamente um lobo mau – em coito com a cadelinha, que inocentemente mira o espectador (Fig. 34) ou mostra o enforcado com a língua estirada e o pênis enrijecido (Fig. 35). Em Otto Dix, vemos o grotesco pela violência da guerra, do desespero decorrente de um humor perverso e explícito. É, às vezes, caricatural, porém não simplifica o desenho das vísceras. Talvez por essa crueza, Kayser o coloque na categoria dos meros contistas do horror, *un-re-readable*, como se numa exposição de Dix, seu conterrâneo, passasse direto – ou quem sabe admirasse em segredo –. Parece que colocar Otto Dix ali poderia ofuscar ou desmantelar a significação sutil que cuidadosamente engendrou. Este não é o mesmo caso de Rimbaud, que, se excluído do movimento simbolista, conforme quer Anna Balakian, torna tudo mais homogêneo e claro? É o caso de uma exclusão que beneficia um constructo com sua própria lógica interna.

Considerando, aqui, que a cultura cômica da Idade Média tem uma ligação estreita com as definições do grotesco, Mikhail Bakhtin acusa que a essência do grotesco não foi inteiramente evidenciada, foram até agora estudadas apenas à “luz das regras culturais, estéticas e literárias da época moderna, isto é, medidos não de acordo com suas próprias medidas, mas segundo as da época moderna que nada têm a ver com eles”.⁸²

A ênfase é posta nas partes do corpo onde este ora se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou sai dele, ora se lança ele próprio no mundo, nos orifícios, nas protuberâncias, em todas as ramificações e excrescências: boca aberta, órgãos genitais, falo, seios, barriga grande, nariz.⁸³

Bakhtin desce ao baixo corporal e apoia uma visão otimista. Critica a visão modernista do grotesco de câmara do Kayser, que erroneamente aplica esse conceito sobre outras épocas. Bakhtin defende que o grotesco, desde sua fase ornamental até seu trânsito pela Idade Média e

82 Bakhtin, 2008, p16.

83 Dutra, 2004, p.112.

Renascimento, comuta do carnavalesco e do riso. O canôn grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema; para Bakhtin, seria inadmissível interpretá-lo segundo o ponto de vista das regras modernas.

Os carnavais (*charivaris*), a festa do Corpo de Deus, no aspecto público e popular, tem em seus traços principais “a confusão, a desordem, a alegria desabrida, a exuberância de formas aparentadas a conteúdos culturais reprimidos pela ordem burguesa.”⁸⁴ Para Bakhtin, a cultura popular é o que permite compreender devidamente o fenômeno, concebendo o corpo grotesco como um corpo social, onde a força motriz está “não no indivíduo biológico, não no ego burguês, mas no povo, um povo que está continuamente crescendo e se renovando”⁸⁵.

Porém, na medida em que o carnaval desaparece da sociedade, o grotesco migra para o território do indivíduo, perdendo, assim, o equilíbrio das forças terrenas da morte e do renascimento e o riso cede lugar para o lúgubre. Enquanto o riso grotesco para Kayser é “burlador, cínico e satânico”⁸⁶, para Bakhtin, é alegre, libertador, regenerador e criador, e justamente por se vincular ao rebaixado, sem negar o tenebroso e a lugubridade. Para Bakhtin, Kayser não compreende a ambivalência do riso, mas saberia da importância do problema evitando resolvê-lo de maneira unilateral. O Romantismo pretenderia com seu grotesco aterrorizar seus leitores enquanto no grotesco popular bem representado por Rabelais, busca o renascimento, sem assustar o leitor. “não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente.”⁸⁷

Se Bakhtin critica Kayser por ser tendenciosamente modernista com seu grotesco monovalente, pessimista e lúgubre; Bakhtin pode ser criticado em sua análise pela contaminação oposta, exigindo sempre as forças regeneradoras do alegre, do cômico e do riso, vendo como elemento indispensável e presente desde antes do grotesco ornamental e incluindo o riso até neste; diz que “no jogo insólito, fantástico e livre” dessas pinturas, sente-se “uma liberdade e uma leveza excepcional na fantasia artística; essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha.”⁸⁸ O grotesco, na verdade, não seria esse mundo estranhado, estaria “impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no Romantismo.”⁸⁹ Para Bakhtin, é como se o grotesco só fosse possível nesse equilíbrio da ambivalência.

Apesar dos ataques ao grotesco romântico, Bakhtin assume o valor de certas descobertas do movimento, como a “do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável.”⁹⁰

84 Bakhtin (*apud* SODRÉ, Muniz; PAIVA Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2002. p.58.).

85 Sodré, 2002, p.58.

86 Kayser (*apud* BAKHTIN, 2008, p. 44.).

87 Bakhtin, 2008, p. 34.

88 *Ibidem*, p. 28-29.

89 *Ibidem*, p.42.

90 *Ibidem*, p.38.

Muniz Sodré e Raquel Paiva, em ‘O império do grotesco’ (2007), trazem a discussão do fenômeno para o contexto cultural de massa brasileiro. Exemplificam-nos com momentos esdrúxulos da política, monumentos, afirmações, todas ligadas ao rebaixamento e passíveis do ridículo, do jocoso.

Agora ao entrarmos no território da comunicação, é importante ressaltar a diferença entre cultura popular e cultura de massa que trataremos nesta dissertação: cultura popular é aquilo que é produzido pelo povo, são manifestações que emergem da própria população; enquanto que cultura de massa é aquilo que é feito para o povo, são produções institucionalizadas ou oficiais que promovem eventos ou produtos culturais para meios que atingem as massas. A cultura popular é uma manifestação espontânea (ou não) do povo, enquanto que a cultura de massa é regida por questões de época, censura, moral, publicidade, etc. A cultura popular não tem por pré-requisito estar vinculada a nada específico senão o próprio povo. O grotesco que Bakhtin nos fala tem a ver essencialmente com a cultura popular, enquanto que Sodré & Paiva estendem também sua análise à cultura de massa. Esta dissertação privilegia a cultura popular, como veremos com os representantes que citarei ainda neste capítulo e no capítulo IV com a narrativa, as fábulas, a literatura fantástica.

Os autores colocam como fio condutor dos casos apresentados, além do rebaixamento, o fenômeno da desarmonia do gosto ou *disgusto*: “Não é uma questão de belo ou feio”. O feio não vem como simples contrário do belo. Exemplificam com o caso dos perfis (esboços fisiognômicos) desenhados por Leonardo da Vinci, em que a presença de distorções expressivas é capaz de provocar efeitos antagônicos no contemplador, sendo por um lado feias e por outro poderá “encontrar beleza na sua força de expressão, na plenitude vital que neles se manifesta”.

Para o casal, “O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos ‘caóticos’, (...) mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mudança brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada.”⁹¹ Importante, aqui, reforçar um cuidado em não confundir o grotesco com o desarmonico, como já exemplificado com o desenho de da Vinci, o tosco, o estilizado ou a ‘forma difícil’ do desenho não categorizam grotesco que pretendo em minha análise nesta dissertação. Tratamos até aqui de um grotesco mais ligado ao assunto do que à maneira em que se representa objetos no desenho.

Os autores, além de rever o grotesco de câmara de Kayser e o carnavalesco de Bakhtin, lançam a teoria do fenômeno para a literatura, citando Kafka, Busch e outros. Dos brasileiros, citam o “ironicamente trágico”, ‘Memórias póstumas de Bras Cubas’ (1881), de Machado de Assis (1839-1908), o ‘Boca torta’ (1918), de Monteiro Lobato (1882-1948), Rubem Fonseca (1925-), com ‘Secreções, Exceções e Desatinos’ (2001), que reuni catorze contos “secos e nojentos”.

Citam João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto, 1881-1921), que, com ‘O Bebê de Tarlatana Rosa’(1918), nos conta a história de um encontro sexual de carnaval entre o protagonista

91 Sodré, 2002, p. 25.

e uma mulher estranha e pequena, o 'bebê'. O encontro termina quando o protagonista recua "num imenso vômito de mim mesmo", ao retirar o nariz postiço da mulher. Viu-se beijando uma 'caveira com carne'. Como na história de Gogol, mais uma vez temos o elemento grotesco a partir do deslocamento do nariz, porém, desta vez, o grotesco se dá pela deformação produzida pela ausência do nariz no rosto.

Citam Lima Barreto como o maior expoente do 'grotesco crítico'. Dedicam um capítulo aos expoentes grotescos no cinema, como Dusan Makavejev (1932-), Peter Greenaway (1942-), David Cronenberg (1943-), David Lynch (1946-) e outros. Do Brasil, citam as 'chanchadas', 'Macunaíma'⁹² (1969), de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), etc. Da televisão, descrevem a trajetória do surgimento dos programas, principalmente os de auditório, calcados no "que a História sempre se traduziu pelo dualismo cultura oficial/cultura popular ou rústico plebeia."⁹³, traduzindo para o espaço televisivo o festivo de praça pública, já existente nos programas de auditório radiofônicos que 'como nas feiras de outrora', reprisavam-se nesses programas as exibições do que Bakhtin chamou de 'curiosidades', ou seja, montava-se o espetáculo das anomalias humanas - aleijões, deformidades, aberrações da natureza, manifestações de idiotia, etc. Mesma fórmula adotada em alguns programas de auditório atuais.⁹⁴

O grotesco é um fenômeno amplo, e os autores parecem reclamar dessa abrangência do termo. Medir a sua extensão, calcular suas bordas é uma tarefa falida, pois a mutação é constante. As novas mídias abusam do grotesco de diversas formas e se renovam a cada instante. Os autores se complementam: Kayser buscou uma sensação universalizada, onde pudesse, de alguma forma, suscitá-la no que nomeamos grotesco e focou-se no romântico moderno, porém limitou-se a uma curadoria erudita, a qual o termo pede incessante o rebaixamento, o desvelamento, o cru, o popularesco. Bakhtin atende essa demanda ao remontar à cultura popular focando-se na idade média e no Renascimento; e Sodré & Paiva exemplificam a versão atual desse rebaixamento na cultura brasileira e de massa.

- Novas Referências

Trago, nesta seção, alguns autores que foram negligenciados pelos teóricos do grotesco, por uma questão temporal e por não aprofundarem a análise no desenho ou por desclassificar o que se mistura no popular de hoje. São eles: H.R. Giger, no desenho, Rubem Grilo na xilogravura, Joel-Peter Witkin, na fotografia, Chuck Palahniuk, na literatura, a Revista Animal e Lourenço Mutarelli nas histórias em quadrinhos (HQs) e, por fim, Gaspar Noé, no cinema. Estes autores configuram uma visão que compartilho do grotesco na contemporaneidade, que assimilam nas

92 Baseado no romance 'Macunaíma, O herói sem nenhum caráter' (1928) de Mário de Andrade (1893-1945)

93 *Ibidem*, p.108.

94 Cf. Sodré, 2002.

diversas linguagens do que foi construído até aqui nesta pesquisa do grotesco.

H. R. Giger (1940-)

Do conjunto de suas obras, algumas permeiam a cultura de massa, como suas capas de discos, videocliques e *concepts* do filme ‘Alien - o oitavo passageiro’, é o caso raro de um representante que inserido nessa cultura comporta um grotesco que flui perverso e violento. Giger inaugurou uma nova categoria com seus Biomecanóides, fundindo anatomias humanas e animais com mecanismos numa atmosfera futurística mumificada. Através de repetições e ampliações, plasma, paisagens oníricas com uma atmosfera própria. Giger traz, por meio do aerógrafo, o mesmo aspecto demoníaco de Brueghel, as misturas de Bosch e aplica um conteúdo erótico explícito, lotando suas imagens com penetrações, falos e cavidades, bebês que já são a própria reprodução e o próprio instrumento sexual, com os rostinhos cheios de pústulas, como se doenças venéreas manifestassem em toda extensão do corpo. Sua biografia traz diversos paralelos com a de Kubin, repleto de tragédias e transubstanciando estados alterados de consciência em desenhos (Fig. 37 e 38).

Rubem Grilo (1946-)

Assim como Goeldi se distanciava em sua prática dos modernistas, podemos fazer aqui um paralelo com o xilogravador Rubem Grilo, que também se distancia dos artistas contemporâneos pela sua inserção no meio editorial, e por alguns aspectos da fatura da xilogravura, que segundo o próprio, se apegam a anos de tradição: “Gravo pelos mesmos métodos que se utilizavam a quinhentos anos atrás e que se propõem a serem os mesmos daqui a quinhentos anos para a frente” ou seja, não procura inovação no fazer, mas sim no que chama de subversão: transformar a matéria inerte em poética, subjetividade. Grilo tenta reatar um compromisso antigo e que mira o universal, não a novidade. Optou pela imprensa “pela possibilidade de expressão e diálogo com a sociedade”, ao invés de buscar vanguarda, buscou fortalecer-se. Assume a narrativa e a teatralidade em seu trabalho e que a história da xilogravura está muito mais ligada a comunicação do que com a história da arte, pois pela reprodutibilidade, a posse única é obliterada, trata-se de um processo pré-industrial. Assume ter feito entre quatorze e quinze trabalhos narrativos baseados em sonhos. Segundo Grilo, através da arte se toma consciência da solidão no mundo, e critica a religião e a sociedade (emprego, dinheiro, sucesso) por apaziguar este sentimento. Vai contra os pontos da cultura de massa que minam o grotesco (religião, moral e censura) e valoriza a cultura popular através da artesanidade. Adverte: “talvez seja muito mais importante fazer arte sem precisar da ‘Arte’”, o que exemplifica com a produção de Artur Bispo do Rosário.⁹⁵

Rubem Grilo nesta seção trata-se de uma exceção: não está no programa desta disserta-

95 Este parágrafo trás informações que anotei de uma palestra que Rubem Grilo deu no Centro Cultural da Caixa Econômica no dia 11 de maio de 2011, em virtude de sua exposição ‘Rubem Grilo Xilo Gráfico’, com curadoria do próprio artista, trazendo suas obras de 1985-2011.

ção abordar de um grotesco que se dá pela forma do desenho, todos os outros artistas tem uma ligação com o tema pelo assunto, porém Grilo tem uma deformação proposital que, apesar de tratar de temas que não são do grotesco, seus personagens aparentam cadáveres, dissecações, fantasmas e hibridismos; suas deformações são agressivas com a matéria, quase sempre figuras humanas (fig. 42 - 44). Em 'Bad Boy' (fig. 42) temos uma criança de olhos negros afundados com uma cabeça oval que parece intumescer pelo enforcamento do lacinho, no entanto, enquanto brinca e a mãe lhe serve o papá.

Joel-Peter Witkin (1939-)

Witkin trabalha fotografias de uma maneira muito semelhante a que um desenhista ou pintor faria. Compõe suas cenas em esboços rápidos, contrata modelos-curiosidades, como anões, mutilados, hermafroditas, animais e cadáveres. Os põe junto com próteses e figurinos estranhos. Trabalha sempre em preto e branco e ataca suas imagens durante as etapas do processo analógico da fotografia, pintando, riscando e interferindo. Como resultado final, consegue uma atmosfera própria com diversas experimentações e, por meio de toda essa montagem que já é estranha, plasma uma nova, que abraça a deformidade num plano exclusivo, onde o estranho é acolhido, sem lugar para o homem-normal. Essa realidade do estranho atribui significação particular em seus elementos, uma vez trespassado o escatológico, seus elementos mórbidos podem ser interpretados como símbolos de um dialeto visual (fig. 39 - 41).

Chuck Palahniuk (1962-)

Palahniuk exercita um sarcasmo corrosivo do que seria uma era da aparência, abre as cortinas para mostrar os meios grotescos que sustentam nossas marionetes hollywoodianas, ícones da beleza, suas plásticas, hormônios, tranquilizantes, estabilizantes, anabolizantes e antidepressivos. Em 'Cantiga de ninar', uma corretora de imóveis extrai intensos lucros com imóveis mal-assombrados, enquanto o protagonista descobre uma cantiga que leva qualquer pessoa à morte. Em 'Clube da luta', o amigo imaginário de um esquizofrênico desperta na sociedade o prazer pelo caos. Em 'Assombro', temos vinte e três contos, que incluem: adolescentes que experimentam técnicas de masturbação fatais (recontado no anexo); *bukkake*⁹⁶ em manequins infantis de perícia para casos de pedofilia; uma espécie de prostituição travestida que lucra através de espancamento das profissionais. Explora o desvelamento ridicularizando os costumes modernos. Somos compelidos a rir, esta parece ser a única forma de redenção perante a futilidade dominante que nos apresenta. Palahniuk não deixa explícita formalmente a mistura do homem-animal-coisa, quando não se satisfaz misturando os contrastes da própria espécie humana - velho e criança, mendigo e rico, perverso e inocente - essa mistura fica implícita pelo comportamento bestial dos personagens que, estranhamente, é quase sempre bem-vindo na sociedade.

96 Do japonês 'esperrar água'. Prática onde uma pessoa - no caso um boneco - recebe a ejaculação de diversas pessoas.

Revista Animal (1987-1991)

Hoje temos uma vertente narrativa de produção de imagens associadas ao texto (ou não) que confere aos seus autores um tipo de liberdade autêntica onde, em alguns casos, exploram especialmente a violência e a perversão: são as histórias em quadrinho (HQs). E há que se tomar um cuidado especial com a contaminação do hegemônico. Aqui mais uma vez não se trata do *mainstream*, dos eixos da cultura de massa ou erudita. As HQs são um meio de comunicação, definidos pelo seu modo, não margeado pelo conteúdo. Não quero nesta dissertação desprender textos validando os quadrinhos, elevando-os a diferentes status. É uma mídia marginalizada. A questão não é discutir se cabe ou não como arte, mas partir do princípio de que há possibilidades poéticas específicas dos quadrinhos. No Brasil a revista que melhor compilou os quadrinhistas deste filão, tanto de autores nacionais quanto internacionais, foi a 'Revista Animal' (fig. 45-49). Segundo o editor da revista Rogério de Campos, as HQs seriam "a linguagem artística mais desprezada pela Alta Cultura, é objeto de carinho e interesse especial por parte dos baderneiros. Em um mundo virado de cabeça pra baixo, a forma mais desvalorizada de arte adquire uma súbita importância."⁹⁷

Pinçarei desta publicação apenas uma série de quadrinhos (a mais perversa e violenta) como exemplo para o todo: 'Ranxerox' da dupla Stefano Tamburini (1955 -1986) (argumento) e Tanino Liberatore (1953-) (desenho). Tamburini com sua publicação 'Cannibale' de 1977 tem o "objetivo de cumprir uma das tarefas mais importantes propostas pelo movimento: rir de qualquer autoridade. Sabotar a estrutura mental que permite alguém aceitar viver pacificamente sob o jugo do capitalismo"⁹⁸, exatamente uma das características do carnaval medieval que Bakhtin cita: a paródia contra os oficiais.

O movimento de 1977 sabe que é dever zombar do Estado, do capitalismo, da família, da tradição, dos partidos burgueses, do Partido Comunista e do próprio movimento. O livre pensamento precisa ser realmente livre. 'Nada é sagrado, tudo deve ser dito', dirá depois Raoul Vaneigem. É preciso rir até mesmo das instituições conhecidas como Arte e Alta Cultura. O movimento ama a subcultura pop. Discute-se Frank Zappa como se discute Lênin.⁹⁹

Ranxerox é um robô montado a partir de uma máquina de Xerox para satisfazer as necessidades sexuais e toxicomania de uma garota de doze anos, Lubna. O robô foi programado para amá-la incontestavelmente e suas aventuras se passam numa realidade futurista punk de-

97 Prefácio da edição Brasileira de LIBERATORE, Tanino; TAMBURINI, Stefano; CHABAT, Alain, **Ranxerox** por Rogério Campos, São Paulo: Ed. Conrad, 2010, p.7

98 *Idem*, p.6.

99 *Idem*, p.7.

cadente. Tamburini sentia “ter energia para revolucionar o mundo por meio dos quadrinhos”¹⁰⁰, construiu narrativas por percursos grotescos, e ousou dizer que Liberatore encarna o poder de Michelangelo no desenho, desde a cuidadosa anatomia, repleta de tensões e torções, à invenção de uma arquitetura futurística, tóxica e decadente e de figurino (que em alguns pontos chega a ser uma premonição da moda contemporânea). Ranxerox é o teto da Capela Sistina dos quadrinhos, só que às avessas, o que serviu para Michelangelo glorificar, Liberatore da vista para o argumento de Tamburini, com o punk, o banal, o rebaixado, o viciado, o perverso e o violento. Na figura 47, Ranxerox esmaga a mão de uma pobre vendedora de flores, e a platéia desse desgraçado mundo novo aprova sua brutalidade.

Podemos citar diversas participações na Revista Animal relevantes para esta pesquisa como Philippe Vuillemin (1958-) (fig. 48), Massimo Mattioli (1943-) (fig. 49) Andrea Pazienza (1956 -1988) e pequenas participações de Lourenço Mutarelli (1964-) no suplemento ‘Mau’.

Lourenço Mutarelli (1964-)

Mutarelli diz em seu quadrinho retomar a função original do nanquim extraído do polvo: soltar a tinta quando se sente ameaçado. Escreveu e desenhou suas histórias em meio a crises depressivas e síndrome do pânico, viciado em remédios, trouxe para sua fantasia, em alegoria ou explicitamente, os seus fantasmas. A obra de Mutarelli é um espelho fantástico de sua vida, onde transubstancia se emendando em suas histórias, montou um palco para si mesmo invadir diversos personagens. O assunto nas histórias de Mutarelli têm uma predileção pela tortura psicológica, pelo vulgar, pelo perverso e pelo defeituoso. São personagens dementes onde nenhum escapa do ridículo e, ainda assim, sofrem as deformações de seu traço doentio. (fig. 50)

Gaspar Noé (1963-)

Noé é um cineasta franco-argentino, aborda a sexualidade abertamente e ensaia técnicas hipnóticas em seus vídeos. Em *We Fuck Alone* (2006), opõe masturbação masculina à feminina, intercalando imagens estroboscópicas da garota com seu urso de pelúcia e do homem armado com sua boneca inflável, os dois têm em comum um filme pornográfico que passa nas televisões ao fundo. O curta-metragem ‘*Carne*’ (1991) e o longa-metragem ‘*Seul contre tous*’ (1998) contam a história do açougueiro que deseja a própria filha. Na voz do pensamento do açougueiro, temos uma perspectiva raivosa, crua e pessimista do mundo. Da sua filmografia, o melhor exemplar para esta pesquisa é ‘*Irreversible*’ (2002). Temos a história centrada em quatro personagens: o ex-namorado, o namorado, a namorada e o estuprador. A narrativa na película é invertida, vemos primeiro os últimos acontecimentos e em sequência vai se mostrando os momentos anteriores, de modo que o começo da história é apresentado nas últimas cenas e o fim da história nas primeiras cenas (para ler a história em cronologia acertada, veja ‘O tempo destrói tudo’ em anexo)

100 Vincenzo Sparagna *apud* Rogério de Campos, *idem*, p.7

Podemos estabelecer alguns paralelos com a história que Kayser elegera em seu livro para ilustrar a sensação do que seria o grotesco: 'A Gente de Seldwyla'. Temos um mesmo ponto de partida: três personagens masculinos que desejam a figura feminina. Em 'Seldwyla', os três desejam igualmente a mulher, que por sua vez é quase indiferente a eles. Em 'Irreversível', os três desejam de formas diferentes a mesma mulher, da qual todos desfrutam em diferentes momentos. A mulher amou o primeiro e o segundo homem, e é aniquilada pelo terceiro.

Em 'Seldwyla', no desfecho, um casal prospera e a dupla de homens restantes fracassam, um é esquecido e o outro se suicida. Temos uma espécie de empate, no final das contas, uma harmonia da nulidade, como se houvesse justiça para uns na mesma medida em que há para outros. Em 'Irreversível', a mulher grávida é destruída, os dois homens são traumatizados – e mais um terceiro que nada tinha a ver com a história é brutalmente assassinado – e o estuprador prospera, assiste sorridente ao espetáculo do qual sai ileso. Temos uma desgraça onde apenas o malfeitor (Tênia) triunfa, anulando qualquer harmonia de sorte e revés. Noé parece, neste filme, apreciar a teoria de Bakhtin, dando o triunfo à encarnação maldita do carnavalesco ao Tênia, um personagem que satisfaz imediatamente seus prazeres a despeito de qualquer consequência, um subversor de qualquer etiqueta ou moral, um epicentro de doenças venéreas.

'Irreversível' configura características que compõem a espécie de grotesco que almejo: Queremos perversão e violência. Esconder e reprimir não elimina, apenas represa. Reivindico um grotesco-realista-deselegante.

1) REPETIÇÃO - É na repetição que jaz o grotesco, a ultraviolência. Uma facada contém a praticidade do homicídio, duzentas facadas são grotescas. Arrancar um braço de criança é maldade pura, mas centenas de braços é "o horror"¹⁰¹. Uma pancada do extintor de incêndio impede o estupro, duas punem o criminoso, vinte e três são grotescas. Esquartejamento, evisceramento, mutilação, decapitação, tortura, todas formas de transposição da aniquilação e da desconfiguração do corpo. Alguns vermes não condenam o cadáver ao grotesco, já centenas fazem a ópera do abismal.

2) REALISMO - A violência contra o corpo é tão realista quanto pode ser, é explícito, sem recursos para metaforizar, esconder, subentender ou amenizar o que é terrível para os olhos¹⁰².

3) VIOLÊNCIA GRATUITA - A violência não é praticada só pelo ser maligno, é Pierre, o filósofo, que brutaliza o desconhecido. O sucesso de muitos filmes está justamente em alimentar um desejo de vingança para no final saciá-lo. Pela cronologia invertida e engano dos protagonis-

101 No ápice de *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola, o general Kurtz entrega a tenebrosa história dos braços decepados por trás do refrão do 'horror'.

102 Para produzir a cena do extintor, mesclaram na filmagem um boneco, o ator e computação gráfica, de longe os efeitos especiais mais trabalhosos do filme, justamente para deixar a cena real em sua simplicidade.

tas, 'Irreversível' nos convida a uma vingança ainda sem instigá-la, vamos direto para a execução e todo o restante do filme serve para dar densidade à desgraça do estupro e da vingança. Através de Tênia e Pierre, experimentamos a sensação da destruição e a curiosidade infantil de descobrir os limites da fragilidade física do corpo.

4) TRANSITORIEDADE - apesar da experiência pessimista da vida, há que se considerar a elegia à transitoriedade, maximizada pela frase em caixa alta que acende ao final do filme – ou antes do começo da história – *LE TEMPS DETRUIT TOUT* [O TEMPO DESTRÓI TUDO]. Noé persegue esse mesmo ciclo em seu filme posterior, '*Enter the void*' (2009), trata do vazio do pré-fecundo ao vazio do pós-morte.

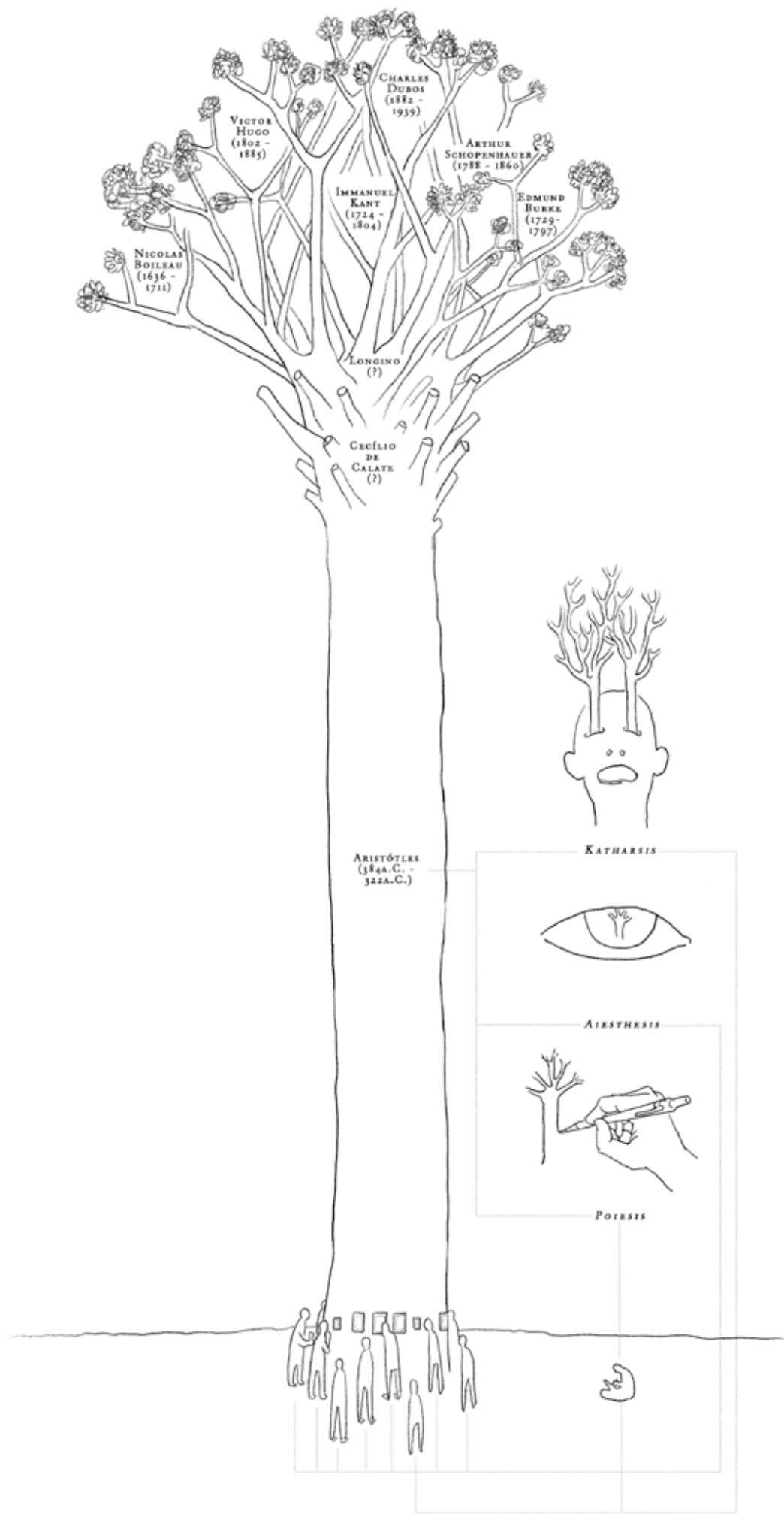
São estes, dentre outros, de uma longa listagem, os pontos que posso salientar do grotesco que aprecio na contemporaneidade, os quais Noé atinge com tanta propriedade. Por eles, se distingue o desmoralizante grotesco que me interessa.

As veladuras morais estão presentes, com a desculpa de nos imunizar da brutalidade do mundo, temos experiências fundamentais extraídas do nosso cotidiano, deixando-nos uma lacuna irremediável. Tornamo-nos assépticos. No que tange às formas de apresentação da violência na cultura de massa, temos um possível exemplo desse mascaramento: os filmes da seção horror/terror. Dos anos 80 até hoje, no imaginário comum, é provável que a palavra 'grotesco' remeta a imagens de populares filmes de terror norte-americanos (*Psycho, Friday 13th, Halloween, Nightmare on Elm Street, Child's play*, etc), mitificando seus *serial killers* como a encarnação do mal. A violência praticada sempre está vestida de maligna e avançando contra os de bem, nunca por ingenuidade ou deficiência. Ficaram populares e recorrentes as cenas de perseguição, susto e morte. Eis o mote: a vítima encontra uma chance de escapatória do cenário sangrento, corre desesperadamente enquanto o algoz a persegue. Ao atingir certa distância, quase segura, uma ilusão de libertação, eis que surpreendentemente aparece o assassino, que, com seu instrumento de morte patenteado, a executa. Esses filmes têm um enquadramento muito didático, sempre explicitando muito bem tudo o que ocorre, porém, no instante do assassinato, muitas vezes os diretores optam por uma cena mais metafórica, como a sombra do machado em movimento projetada na parede, que receberá vistoso esguicho de sangue. O sangue vem como elemento de censura. Uma faca enterrada no rosto sem sangue detalha diversos elementos perturbadores que, uma vez cobertos pelo vistoso sangue saturado do cinema, se amenizam. Essa massificada cultura do terror pode ser tomada como uma parcela anedótica, massificante do grotesco, pois não passa de um mascaramento midiático e repetitivo para inclusões publicitárias, moldado pela moral cristã e regras de censura vigentes, mas dificilmente como algo genuíno. Em Irreversível temos o contrário do mote hollywoodiano: uma câmera tonta e desfocada que nos embriaga, para enfim nos retomar a sobriedade enquadrando intimamente as cenas mais grotescas.

CAPÍTULO III



DO GROTESCO ENQUANTO EXPERIÊNCIA



Vimos até aqui um destrinchamento da temática grotesca, da cunhagem do termo, sua história, seus representantes do elevado ao rebaixado. Discussão suficiente para amalgamar diversas considerações sobre o tema. Partiremos agora para uma análise através das experiências fundamentais da 'Poética' de Aristóteles, composto da *poiesis*, *aiesthesis* e *katharsis*. Com o intento de fundamentar minha visão enquanto produtor do grotesco através do desenho, reflexão do grotesco enquanto produção poética e da possibilidade do sublime mediante cumplicidade com a obra.

Hans Robert Jauss (1921-1997) faz uma revisão do prazer estético, mostrando a evolução de sua relação com a apreciação e produção das artes até a contemporaneidade, e finaliza justificando a pertinência das experiências fundamentais aristotélicas.

A conduta do prazer estético, que é ao mesmo tempo libertação de e liberação para, realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo com sua própria obra (*Poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto interna (*Aiesthesis*); para que a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas da ação predeterminadas e a serem explicitadas [*Katharsis*].¹⁰³

Poiesis tem a ver com produção poética, é a experiência que ocorre ao se desenhar ou se escrever uma obra; *Aiesthesis* tem a ver com recepção, é o que ocorre ao se ver ou se ler uma obra - termo da qual derivará, no português, a palavra 'estética' - e *Katharsis*, com identificação, é o fenômeno de purgação que acontece no espectador ou produtor da obra. Considero que o que foi visto até aqui se incrusta essencialmente na experiência da *Aiesthesis*, a pesquisa, o discurso e levantamento de teorias e representantes até aqui nesta dissertação se deu de um ponto de vista apenas da recepção, da discussão do que é visto ou lido. De agora em diante consideraremos também o ponto de vista de quem produz o desenho grotesco: a *Poiesis*.

- *Poiesis*

Kayser defende que a experiência do grotesco só é dada ao receptor. Concordo com ele no sentido de que o espanto e o abismal são sensações mais comumente alcançadas através da percepção receptora, de uma vitimização. O susto é dado justamente pelo inesperado, pelo imprevisível. Já o artista que produz sob a égide do grotesco, tal qual o assassino ou o monstro, aparentemente não poderia experimentar a sensação de espanto com seu próprio crime. Parece ser

103 JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aiesthesis* e *Katharsis*. In: JAUSS, H. R.; ISER, W.; STIERLE, K.; et al. Organização: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** - Textos de Estética da Recepção. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002. p.102.

difícil assustar-se com aquilo que está sob o controle de quem faz. Seria o produtor do grotesco, então, um ser frio e calculista, que não se envolve nas sensações que propõe na sua produção?

John Sauer, escritor gótico e de *techno-thriller*, explica que gostamos da sensação do medo, como andar de montanha russa, e que o mesmo acontece na ficção gótica: “é muito divertido sentar à noite e tremer, e se arrepiar, e quase morrer de susto - para algumas pessoas. Para mim, não. Morro de medo... Não consigo nem escrever essas coisas à noite.”¹⁰⁴ Ou seja, Sauer assume ser contaminado, mais até do que quem lê, pelo pavor do que ele mesmo escreve.

A prática do desenho, intelectualizada e esmiuçada, seguindo os trajetos do grotesco, se propõe cada vez mais a alcançar territórios selados da mente. E trazer à luz essas verdades desconhecidas pode, sim, ter características devastadoras para quem produz. Como vimos em Kubin, o acesso a estados fora da consciência, da plena vigília, comportam demônios e paisagens assustadoras, e abrir o espírito para vagar por estes estados (justamente para plasmá-los) no desenho certamente configuram-se nessa categoria do êxtase, do estranhamento.

Mas ainda assim pode-se afirmar que o desenhista experimenta essas sensações apenas através da experiência de testemunhar estes estados, ou seja, ainda enquanto receptor, não no momento exato enquanto desenha. Para o ato em si da escrita ou do desenho, não haveria como permanecer em constante choque. Conforme diz Jauss,

Poiesis, Aiesthesis e Katharsis devem ser vistas como uma relação de funções autônomas, onde o criador pode assumir o papel de observador [*Poiesis*→*Aiesthesis*] (...) [e] o observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair da sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que a conclui [*Aiesthesis*→*Poiesis*].¹⁰⁵

Ou seja “estas três tendências na verdade não são estanques, mas interpenetram-se frequentemente”¹⁰⁶. De fato o ato do desenho ou da escrita consiste, nestes casos, de um ir e vir, dum trânsito incessante do fazer e receber, de rememorar, sentir e plasmar.

Há, porém, um ponto de contraposição, onde se encontraria uma fusão dos dois estados (*Aiesthesis*←→*Poiesis*), uma espécie de mediação, de plasmação direta de estados extraconscientes. Dinâmica muito próxima do preconizado pelo ‘automatismo surrealista’. O termo serve para a escrita e para o desenho, é inspirado na prática mística espiritualista do ‘automatismo mediúnico’. Diferentemente, no automatismo surrealista, a fonte da mensagem não viria de entidades

104 Monstros e monstruosidades na literatura, p.105, citado por Sam Coale em entrevista com o próprio no texto ‘os sistemas e o indivíduo. Monstros existem’.

105 JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis, Aiesthesis e Katharsis*. p.102.

106 Roberto Brandão, no ‘Três momentos da Retórica Antiga’. in ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2005. p.1.

sobrenaturais, mas de estratos desconhecidos da mente. Também conhecido por ‘Automatismo Psíquico Puro’, como nomeou André Breton. Breton o enquadrava, de acordo com a tese de Maravalhas, numa das duas formas¹⁰⁷ que a arte surrealista poderia se manifestar, através de marcas expressivas, como resultado direto da subjetividade sem qualquer concessão ligada a princípios de realidade. Dos surrealistas, foi André Masson que experimentou supremamente a prática do automatismo no desenho.

Maravalhas, em sua tese, propõe duas formas de produzir desenho a partir de imagens mentais hipnagógicas ou estados alterados de consciência: o ‘*Loop-State*’, que seria um estado de semiconsciência e que ocorreria durante o processo de produção da imagem; e o ‘*Image Recall*’, desenho por lembrança de imagens obtidas anteriormente.

Loop-State seria componente do desenho automático proposto pelos surrealistas. Para Maravalhas, poderia ser um processo tão absorvente, que bloquearia o sujeito do que está ao seu redor, criando uma privação sensorial do ambiente. A ideia é que essa lavratura, após certo ponto, levaria o sujeito para um estado de maior concentração, podendo ser tanta, que um estado parecido com o hipnagógico seria conjurado no indivíduo. Se isso ocorrer, formas, planos, padrões e características do estado hipnagógico aparecerão nos desenhos feitos neste estado.¹⁰⁸ Esta forte ligação é o que pode levar alguns indivíduos a crer que estão a receber espíritos, se proclamando médiuns e seus artefatos criados como ‘Arte mediúnica’. O *Image-Recall* se baseia na capacidade de memória e tradução das imagens obtidas para o plano do desenho.

Estas duas ‘hipóteses abstratas’ podem amalgamar-se uma à outra. O desenho do ‘*Image Recall*’ pode trazer à tona o ‘*Loop-State*’, e o ‘*Image Recall*’ pode ocorrer durante o ‘*Loop-State*’.¹⁰⁹

Na minha experiência, o trânsito constante *Aiethesis* ↔ *Poiesis* veio como um evento raro e improvável, que só posso dizer por meio do meu testemunho de desenhista no qual, durante a execução de certos desenhos¹¹⁰, experimentei uma sensação de transe que, de forma alguma, estabeleço ligação com o sobrenatural, mas com o desconhecido, com o que a mente teima em deixar submerso. É uma sensação de esvaziamento e medo, que se prolonga por tempo indeterminado, mas que, quando termina, é nítida certa demora pelas dores musculares de permanecer numa postura tensa onde mão e olho trabalham excessivamente. O desenho anteriormente planejado parece se executar num fluxo contínuo, sem pausas reflexivas, mas de modo como se apenas seguisse uma sensação em direção de completar, como um pedreiro deve sentir ao levantar um muro, tijolo por tijolo; ou como um pintor de parede sente ao pintar uma parede inteira.

107 A segunda alternativa de manifestação da arte surrealista seria a consciente, mimética transcrição de complexos visuais que apareceram previamente na mente do artista, como acontece no ‘*Image-Recall*’, proposto por Maravalhas.

108 Cf. Maravalhas, 2004, p. 58.

109 Ibidem, p. 68.

110 Figuras 64 e 73.

No caso do desenhista, os tijolos do pedreiro seriam partes da composição do desenho configurados em símbolos. Os simbolistas preconizam que é tarefa do poeta ou desenhista descobrir e inventar a linguagem especial que seja capaz de exprimir-lhe a personalidade e percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos, uma sucessão de imagens que servirá para sugerir algo ao leitor¹¹¹: “O sentido dos símbolos no simbolismo é diversa do sentido dos símbolos comuns: são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias.”¹¹² Albert Aurier, que tão bem capturou o espírito do simbolismo, é talvez quem o defendeu com maior intensidade. A obra de arte como Aurier desejava evocar deveria ser:

1. Ideísta, porquanto seu ideal único é a expressão da ideia;
2. Simbolista, já que expressa essa ideia por meio de formas;
3. Sintética, uma vez que inscreverá tais formas, tais signos, segundo um modo de compreensão geral;
4. Subjetiva, por que nela o objeto jamais será considerado enquanto objeto, mas enquanto signo de uma ideia percebida pelo sujeito;
5. (em consequência) Decorativa tal como compreendiam os egípcios e talvez os gregos e os Primitivos¹¹³, nada mais é que uma manifestação artística ao mesmo tempo subjetiva, sintética, simbolista e ideísta.

Para Aurier, deve-se valer dos objetos como de “um sublime alfabeto para exprimir as ideias a ele reveladas” e dotado de “emotividade transcendental”¹¹⁴.

Como foi dito sobre o desenhista Alfred Kubin, seu trabalho trata de assuntos pessoais devastadores, que resultam em assombrações oníricas, fruto de uma realidade desgraçada, e que não é domínio exclusivo dele, é um domínio público. Investigando a biografia de Kubin, encontramos diversos pontos convergentes em sua obra, como sua relação com o pai ou traumas sexuais na infância. Mas é importante frisar que esses pontos não explicam nem justificam o que ele desenha. Tudo que podemos fazer é estabelecer e multiplicar as ligações entre símbolos e significados, como consequência, o conteúdo se torna mais denso e complexo. O recorrente desenho da mulher grávida, que aparece também no ‘Música de todos os dias’ (fig. 33), poderia ser visto apenas como um exercício de crueldade e, apesar de não deixar de ser, o fato de ter tido relações sexuais aos onze anos com uma senhora nos últimos estágios de gravidez, além da pura crueldade, desemboca numa imensidão de sensações estranhas.

Desde sempre, meus trabalhos apontam para um viés como o de Kubin, porém mais ingênuos e menos desgraçados. Podem ser, à primeira vista, até mais escatológicos, mas ao figurar todo recorte da produção inicial de Kubin, ler seus dizeres e sua biografia, não se escapa de seu

111 Cf. Edmund Wilson. **O Castelo de Axel**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2004. p.42.

112 Cf. *Ibidem*, p.44. Muito próximo também do que se dirá no capítulo IV sobre as alegorias.

113 Nessa época, eram tidos como ‘primitivos’ os artistas anteriores ao Renascimento.

114 Cf. Albert Aurier, do “*Essai sur une nouvelle méthode de critique*”. In: CHIPP, 1999, p. 88-90.

intenso pesadelo pessimista, ao qual meu trabalho não deve remontar.

Diferentemente de Kubin, nasci e fui criado com condições bastante favoráveis, na medida em que posso julgar do ponto de vista de um auto-testemunho. O que quero implicitamente dizer é que fatos da vida não são suficientes para produzir um desenhista de fatalidades. Há, sim, muitas mitologias, e não creio em nenhuma delas. Essa mágica desencadeadora de monstros por eventos especiais é para mim tão desacreditada quanto à possibilidade do dom divino.

Há, porém, um evento que gostaria de comparar com Kubin, que dele se pode extrair o ponto essencial que quero chegar com essa comparação. Quando eu era criança, meu pai trabalhava como médico na aeronáutica, por isso tinha algumas armas em casa - dois rifles vinte e dois, uma cartucheira, um trinta e oito e uma pequena pistola automática -. Assim que me tornei apto a fuçar nos armários ou levantar armas, ele sentou comigo e com minha irmã e nos ensinou precisamente como cada arma daquelas funcionava e as consequências. Se fôssemos causar qualquer tipo de dano com aquelas armas, seria consciente, teríamos que pegar uma delas, carregar, apontar e pressionar o gatilho. Aos doze anos estava em casa sozinho e ocioso, peguei o revólver trinta e oito, tirei do coldre e fiquei brincando com ele, tirei as balas e coloquei novamente, engatilhei, coloquei na cabeça, brinquei mais um pouco e guardei de volta. No dia seguinte, na escola, contei para alguns colegas que tinha tentado me matar, que tinha colocado a arma na cabeça, apertado metade do gatilho, porém desisti por algum motivo que fosse nobre para mim na época. E, desde então, contava essa história vez ou outra. Essa é a primeira memória que tenho de uma motivação estranha, a de atuar para as pessoas essa história de quase suicídio. Eu jamais cometeria, mas tinha algo que me motivava a contar isso. Não cheguei a virar um mentiroso compulsivo, mas, vez ou outra, dava vazão para essa motivação e ela não findava no tema do autoaniquilamento, incluíam-se aí também algumas perversões ingênuas. Era um esbanjamento às avessas, meus colegas mitomaníacos sempre se colocavam como heróis espertos e fortes, ou denegriam o próximo, enquanto minhas mentiras diziam respeito sempre a me condenar a alguma cretinice que não fiz. De alguma forma, o prazer dessa atuação se transferiu para o desenho e para a narrativa, minha curta mitomania se configurou numa linguagem visual. Uso uma violência exacerbada, para falar de outras coisas. Não sou como Kubin, que tem na própria vida as motivações para o terror¹¹⁵. E, incrivelmente, começando por um mentiroso, achei uma linguagem que compele a transpor certo nível de verdade, e encontro nesses desenhos a materialização de algo honesto, escrito através de uma atuação, mas que finda num sentimento verdadeiro, que seria incomunicável de outra forma.

Entro nesses caminhos não na tentativa de excepcionalismo, mas em busca do humano, da cumplicidade. Penso que a crueldade e a maldade são inerentes a todos. Aceitar isso é apenas um passo, o primeiro passo dos viciados, que consiste em assumir o vício.

115 Nada impede também que Kubin tenha emplacado certo acento a seus dramas em suas obras (talvez até a arma não tivesse falhado em sua tentativa suicida). Conforme consta em suas cartas, e talvez até pela purgação no desenho, em vida não era assim tão obscuro.

- Parafusos e torções

Esta série de desenhos partiu, por um lado, de uma lembrança de imagem hipnagógica, o que seria um *'image recall'*: uma espiral¹¹⁶ era produzida por um pano que torcia e comprimia a cabeça (fig. 52); por outro, partiu da premissa de que a série giraria em torno do tema 'parafusos'. Então trabalhei nessa via de mão dupla, através de um objetivo racional e produzindo imagens inspiradas em estados alterados de consciência.

Esta série é composta de desenhos a grafite sobre papel com camadas de aguadas, pigmento ferruginoso proveniente de parafusos enferrujados e saliva. Parafusos estes que foram ficcionalmente chupados até virarem pregos (uma alusão a um dito popular) e usados para fixar os desenhos nas paredes da galeria.

Desenvolvi estas torturas como se fossem uma forma de ritual complexo, baseado em resquícios de magia atávica¹¹⁷. Como se a pressão exercida pelos utensílios reavivasse estados primitivos da mente, promovendo uma espécie de prazer e elevando o torturado a um novo estágio de humanidade. Essas práticas imaginárias se dariam no subsolo de alguma das várias igrejas evangélicas da cidade de Sobradinho. Num lugar isolado e desprovido de tecnologia, onde todos os materiais eram feitos de ferro, madeira, couro e pano. Os 'obreiros atávicos' conduziam os participantes em sua jornada. Eram indivíduos gerados de incestos, produtos da endogamia como forma de induzir o atavismo genético¹¹⁸, tinham os rostos deformados pela prática da torção e usavam máscaras de animais.

Detalharei agora duas obras da série 'Parafusos e torções' como exemplo do que foi dito até agora neste texto. 'Invertendo o da Vinci' (fig. 62) tenta aparentar um manuscrito que contenha informações da prática seguida no subsolo da igreja. É uma transformação da leitura de 'o coito' (1492) de Leonardo da Vinci (fig. 63). Da Vinci especula a existência de um canal (uma segunda uretra situada superiormente a urinária e originada na medula espinhal¹¹⁹) por onde o homem engendraria a vida no ventre da mulher, algo como 'o canal da vida'. O meu desenho

116 A espiral, dentre outras doze formas catalogadas no segundo volume da tese de Maravalhas, consta como uma das formas constantes das imagens hipnagógicas. As outras formas são: 1) Linhas retas paralelas; 2) Linhas paralelas onduladas; 3) Ziguez; 4) Curva catenária; 5) Círculos e polígonos cocêntricos; 6) Asteriscos; 7) Funil; 8) Grade; 9) Pontos; 10) Cauda que se afina; 11) Ramificação.

117 Os ocultistas usam esse termo para designar a reaparição por meio de incorporações de uma consciência pré-humana, semibestial. O artista plástico Austin Osman Spare (1886-1956) foi membro de um grupo ocultista chamado *Golden Dawn*, que ensinava a 'assunção de formas-divindade', tentavam fundir sua consciência com a de um deus, normalmente imaginado sob forma animal. Spare criou a 'fórmula de ressurgência atávica' como uma maneira de invocar esse estado primordial bestial.

118 Atavismo (do latim: *atavu* 'quarto avô') na biologia é o reaparecimento de certa característica no organismo depois de várias gerações de ausência e pode ter sua probabilidade aumentada através de cruzamentos consanguíneos.

119 Cf. BEZERRA, Armando J. C. **As belas artes da medicina**. Brasília: CRM-DF, 2006, p.18-19.

chama 'da Vinci invertido', pois propõe um aparato de aborto (uma broca acoplada ao pênis). Apesar de não ser obvio para o espectador, este desenho é a codificação de um temor íntimo, a especulação de um evento absurdo que, passados os anos comprovou-se infundado: a possibilidade de uma mulher ser filha de um adultério secreto, e dessa filha estar grávida, sem saber, do próprio pai biológico. Não é um constructo completamente racional e premeditado, foi algo que surgiu no papel à medida que os temores se concretizavam em minha mente, confusos e imprecisos. Só hoje, passados cinco anos, que ao revisitar a imagem, o entendo com mais clareza do que se tratava.

'Invertendo o da Vinci invertido'(fig. 64) foi feito em menos de um mês após o 'da Vinci invertido'. Foi baseado em uma experiência alucinatória através da Ayahuasca. Experimentei uma imersão numa espécie de paraíso ao olhar para cima, navegando por belas formas geométricas que se assemelhavam com o macro, o imenso, o infinito, o cosmos e ao mesmo tempo com o micro, o ínfimo, o atômico. Ao olhar para baixo experimentava uma espécie de inferno, mas um inferno seguro, de um espectador imune: o chão e as paredes eram feitos de besouros marrons, a mulher e o bebê invadiam minha cadeira enquanto alguém penetrava a mulher por trás e a solavancos.

Após esta experiência tentei retratá-la dentro do contexto da exposição, estabeleci uma conexão narrativa com o desenho anterior e coloquei o aparato de matar desmontado, afinal, o bebê estava vivo sobre minha barriga. Durante o processo do desenho experimentei um transe, um *loop state*, Quando o terminei, era madrugada e meu quarto tinha uma atmosfera densa, como se algo girasse intensamente. Talvez de alguma forma esse transe imponha um movimento rotativo constante na mente, que ao sair da mesma, durante seu processo de estabilização o mundo pareça rodar. Como o que experimentamos ao girar em volta de nós mesmos: ao parar ficamos tontos e o mundo parece girar em torno de nós.

Hoje sei que era um desenho de redenção: de desistir da rejeição, e de um desejo profundo de acolher mãe e filho.

Pratico uma espécie de fantasia, mas que ainda tem uma ligação com a minha breve mitomania. Quero que ela seja de alguma forma crível, que ela possa existir dentro de parâmetros pré-estabelecidos, ela não é um voo fantasioso que explora ao máximo as possibilidades infinitas da imaginação (como temos em Bosch, Brueghel, Redon e Kubin), é uma fantasia que está a um passo da realidade. É então uma linguagem que se adianta das minhas próprias conclusões, é fruto de um diálogo direto com sensações não verbais, mas que podem ser codificadas e plasmadas à maneira do desenho. E produz um cumprimento da comunicação, uma busca de cumplicidade implícita.

- Katharsis

Vimos o grotesco da ótica da *Aiethesis* e *Poiesis*, veremos agora a experiência da *Katharsis*. Como foi colocado por Jauss, é através da *Katharsis* que se tem acesso às descargas de sentido ou emoção diante de uma obra. A experiência pode ser atingida tanto pelo receptor (*Aiethesis*→*Katharsis*), quanto “pode se libertar no próprio ato de fazer [*Poiesis*→*Katharsis*].”¹²⁰ Tratamos até aqui de uma visão temática do grotesco que, tanto elevado quanto rebaixado, se encontra topograficamente baixo, como disse Bakhtin, ligado às partes baixas do corpo e à terra. Ao contrário das desgraças da vida real ou da experiência viva do carnaval medieval e renascentista, nas artes, o grotesco é trazido encapsulado em segurança, como uma experiência mental. A *katharsis* liberta para o alto, para a mente.

É uma experiência de caráter pessoal, variável pela intimidade, experiência do indivíduo e do momento, então cabe aqui apenas especular possibilidades dentro de um amplo campo de sensações possíveis. Tratamos de algo que não se pode medir, algo que podemos estabelecer talvez alguns patamares, mas cujo predomínio é da subjetividade.

A partir do assunto da *katharsis*, trago o conceito do sublime, no modo que preconizo meu trabalho e diante deste caráter experimental, o sublime estaria codificado de modo a ser percebido apenas via *katharsis*. Esta experiência se daria ao concluir o percurso narrativo de certas obras e por meio de uma sequência de imagens ou ideias, que se tenha acesso ao ‘efeito do sublime’, que se perceba que todo o conjunto opera afim, quiçá, de produzir tal sensação. O sublime, enquanto qualidade intrínseca, estaria criptografado nas obras desta maneira, inacessível ao olhar raso, sendo necessário aprofundar, dedicar-se ao passeio proposto pelo conjunto das obras. E aqueles que se tornassem cúmplices do que a obra emana nesta configuração, perceberiam o sublime.

Não quer dizer que a *katharsis* e o sublime tenham uma hierarquia predefinida universalmente, pois estes termos têm significações diversas, as quais perscrutaremos a seguir. Primeiro veremos a história do conceito do sublime, depois os conceitos que transitam nessa mesma esfera, qual versão e finalmente como se daria esta dinâmica que permite o sublime através da *katharsis*.

O termo ‘sublime’ tem sua origem na antiguidade, etimologicamente provém do latim *sublimis*, de *sub* + *límis*, “que vai elevando-se, que se mantém no ar; elevado, alto, sublime; ilustre, nobre, afamado, distinto, glorioso, célebre; altivo, soberbo, presunçoso”¹²¹ Há uma ligação com a terminologia arquitetônica, do que está suspenso na arquitrave da porta, tendo sentido de algo elevado, acima da cabeça do homem. *Sublimis* é a tradução latina do termo grego *To Hupsos* [o elevado]. Relacionado com a retórica, é o elaborado, vigoroso, com a função de comover, sem persuadir os ouvintes, mas exaltá-los.¹²²

120 Jauss, p.102.

121 Cf. Dicionário Eletrônico Houaiss da língua Portuguesa 2.0a.

122 Cf. BARBAS, Helena. **O sublime e o Belo - de Longino a Edmund Burke**. Portugal: Universidade Nova

A discussão do sublime tem início com um texto perdido de Cécílio de Calate, “que, segundo os estudiosos, era um dos mais influentes retores gregos do tempo de Augusto e fazia parte de uma tendência que se caracterizava pela defesa intransigente do acticismo, isto é, colocava a correção gramatical e a pureza da linguagem como qualidades supremas do discurso”¹²³. Texto ao qual Longino¹²⁴ responde com *Peri Hupsos* [Das alturas] em tendência oposta a Cécílio, esposando as teorias de Teodóro de Gádara, “para quem a genialidade, o entusiasmo e a paixão, mesmo com pequenos defeitos, superavam a pura correção e a mediocridade”¹²⁵.

Para Longino, o sublime é uma qualidade inefável, “pode ser aquilo que não se diz, que não se enuncia, mas com que se pode ter contato”¹²⁶. Ele se propõe a identificar suas fontes através de capacidades como a elevação do espírito, forte afeto, entusiasmo, paixões, disposição de figuras de pensamento e de dicção; a capacidade de compor de forma magnífica, dignificante e elevada. Define a sublimidade como a principal virtude literária. Seria uma característica extratextual, podendo elevar um texto, independentemente do gênero literário, mas movida pelo modo que discorre. Coloca a criação poética condicionada ao caráter e à personalidade moral do seu autor, segundo Longino, “a sublimidade é o eco da grandeza da alma”¹²⁷.

Longino enaltece a grandeza da natureza e diz que precisamos educar a alma em direção à grandeza. Dá grande ênfase às emoções, aos estados de espírito, e o seu poder de imprimir força nas obras¹²⁸.

O *Peri Hupsos* foi descoberto no séc. XVI e teve sua publicação mais difundida em 1674, com a tradução para o francês ‘*Traité du sublime*’, de Nicolas Boileau (1663-1711). Hoje o texto de Boileau é bastante criticado pela imprecisão da tradução e das informações no prefácio. Mas, apesar disso, Boileau difundiu e deu ao sublime nova significação. No final do prefácio, Boileau registra que “É preciso saber que, por sublime, Longino não entende o que os oradores entendem por estilo sublime, mas sim aquele extraordinário, aquele maravilhoso que impressionam na narrativa, e que fazem com que uma obra arrebate, encante, transporte”¹²⁹. Para Boileau, o *Fiat lux* do Gênesis [faça-se a luz] é o exemplo perfeito do sublime: “Esse ato extraordinário de expressão [...] é verdadeiramente sublime, possui algo de divino”¹³⁰.

No século seguinte, Edmund Burke se dedica a teorizar sobre o sublime dentro das ex-

de Lisboa. Artigo publicado on-line em 2006.

123 Brandão, 2005, p.11.

124 A verdadeira identidade do autor é desconhecida, teóricos apontam que poderia ser Cassius Longinus, Dionysius Longinus ou Dionysius de Halicarnassus.

125 *Ibidem*, p.11.

126 LONGINO. **Do Sublime**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996, p.19.

127 *Ibidem*, p.54.

128 O que mais tarde vai despertar grande interesse no movimento romântico e conseqüentemente também no simbolista.

129 LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Textos essenciais**. v. 4: O Belo. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 86.

130 *Ibidem*, p. 86.

periências humanas em seu livro *An Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [Investigação sobre as origens de nossas ideias do sublime e do belo] (1756-1757). Trata da mudança de sentido que o conceito do sublime sofreu, recapitulando suas transformações até então. De Boileau até Burke, o sublime passou de estilo para uma qualidade rígida específica de determinado objeto passível de excitar a experiência estética¹³¹.

Charles Du Bos (1882-1939), em ‘Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura’, nos diz da natureza paradoxal do efeito estético “esse prazer que mais se parece com a aflição e cujos sintomas por vezes vêm a ser os mesmos que o da mais intensa dor”¹³², e Burke defende que este prazer paradoxal é um efeito do próprio sublime: “tudo o que trata de objetos terríveis, tudo o que age de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime”¹³³. Para Burke, o sublime está intimamente ligado ao espanto, as ideias de dor e de perigo, “Pois, sendo o medo uma apreensão da dor ou da morte, ele opera de uma maneira que se assemelha à dor real. O que quer que seja, portanto, terrível em relação à visão, é também sublime...”¹³⁴

Segundo Burke, essas seriam as emoções mais fortes que a mente pode sentir, muito mais poderosas do que as que entram na área do prazer. O poder do sublime “antecipa os nossos raciocínios e arrebatamos com uma força irresistível. O espanto, como disse, é o efeito do sublime no seu mais alto grau; os efeitos inferiores são a admiração, a reverência e o respeito.”¹³⁵ Burke, por meio da literatura de Milton, dá o testemunho da ampliação do terrível por meio da obscuridade, donde o medo noturno está no desconhecimento das formas, seriam ampliadores o escuro, o incerto, o confuso e o terrível.

Porém, para ele, o sublime pertence essencialmente ao âmbito da poesia e dificilmente uma ‘arte do olho’ poderia representar assuntos sublimes sem cair no feio ou ridículo: “Todos os quadros de santo Antônio que já vi (...) longe de me causar uma impressão séria, me pareceram concepções ridículas e excessivamente extravagantes.”¹³⁶

Em defesa da possibilidade do sublime no desenho, está a sua vinculação com o literário através da narrativa, talvez pouco explorado por Burke na amplitude que podemos acessar hoje; ridículo, extravagante, feio, são componentes do grotesco e, sem se separar destas características, é, sim, possível conduzir ao sublime. Para tal, estas características têm que ser assumidas pela obra como integrantes intencionais e não como deslize, como cair no ridículo na tentativa de seriedade. O desenho enquanto objeto dificilmente vai produzir diretamente o medo e o sublime preconizado por Burke, pois é inofensivo, assim como um livro folheado, sabe-se que

131 Cf. Barbas, 2006.

132 Lichtenstein, 2006, p.86.

133 *Ibidem*, p. 86.

134 Edmund Burke, ‘Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime’, Parte I, Seção 7.*In*: Lichtenstein, 2006, p. 88-89.

135 *Ibidem*, p.88.

136 *Ibidem*, p.87.

aquilo é seguro, não há como produzir mal algum. Porém, tanto no desenho narrativo como no livro, ao penetrar na narrativa e nos percursos sugeridos, a mente pode produzir tais efeitos, por isso digo que seria um sublime através da *katharsis*.

Desde o texto de Longino, se faz referência à potência da natureza (*megalophués*) como fonte do sublime. Immanuel Kant, influenciado pelas idéias propostas por Burke, em ‘*Crítica do Juízo*’ (1790), definirá o sublime como aquilo que é absolutamente grande. Segundo Kant, esses objetos sublimes (uma montanha ou uma tempestade, por exemplo) ultrapassam as nossas capacidades sensoriais. Divide o sublime em matemático (dominado pelo tamanho) e dinâmico (dominado pela força).¹³⁷ Schopenhauer ressalta também esta característica em ‘*O mundo como vontade e representação*’ (1818), diz que o sentimento do sublime reside precisamente no contraste da ‘natureza em agitação tempestuosa’ ou ‘a luta revoltosa das forças da natureza em grande escala’ contra o sujeito que apreende ‘de maneira calma, imperturbável e incólume’¹³⁸. Burke também assume esse viés do sublime pela força da ameaça, mas, oposta ao colossal, encontra-a nos pequenos animais peçonhentos. Este tipo de sublime ligado à ideia do colossal da natureza, como qualidade intrínseca da obra, é facilmente identificável nas pinturas de William Turner. Essas pinturas nos remeteriam diretamente à sensação de estar diante daquela situação, seria um lembrete da pequenez do homem perante a grandiosidade das forças da natureza. Quanto ao que Burke nos diz dos pequenos seres peçonhentos como objetos do sublime, estes, representados numa tela, não têm o mesmo impacto memorável que a grandiosidade da natureza. É seguro vermos uma simples representação de uma cobra, dificilmente nos produzirá receios e de modo que podemos chegar perto e ver os detalhes do ser (que se visto em realidade deveria ser evitado a todo custo). Então a mera representação do réptil venenoso não oferece, como prega Burke, sensação intensa. Porém, ao adicionarmos outros elementos à cena, propondo uma situação ou narração, onde uma pessoa, quem sabe um bebê, estando na iminência de ser atacado, ou, após o ataque, perecendo, a obra produz outro efeito: leva o espectador a considerar aquela situação que ainda não havia cogitado, o pintor pode explorar as diversas formas que uma cobra pode atacar um bebê, como explicitar suas presas enterradas no globo ocular, as perfurações agressivas, as tentativas de salvação da criança removendo às pressas as partes envenenadas, etc. Ou seja, a imagem enriquecida pela narrativa pode, ao que intuo, suscitar fortes experiências, do mesmo modo como Burke diz ser capaz a literatura.

137 Cf, E-Dicionário de termos literários. Acessado em 06/06/2011. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=306&Itemid=2

138 Cf. Arthur Schopenhauer, *In*: ECO, 2007, p.275.

- Grotresco x Sublime

O grotresco e o sublime se embaralham no discurso dos diversos autores e parece que a tendência é que, cada vez mais, suas margens e relações se tornem mais nebulosos. Alguns autores ensaiaram possíveis relações do grotresco com o sublime. Dentre eles, destaca-se o ‘Prefácio de Cromwell’, de Victor Hugo, já citado no capítulo I, enquanto teoria romântica do grotresco.

Retornando ao conceito do ‘belo’ e do ‘feio’, o elemento grotresco é encapsulado no segundo conjunto, que se opõe diametralmente ao belo. O infernal, o bizarro, o alheamento, o demoníaco e etc. podem muito bem caber na categoria do feio, e, grosso modo, dificilmente atenderão a unicidade do belo. Hugo define que o belo “não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização”¹³⁹. No que concerne ao feio, afirma que “é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda criação.”¹⁴⁰ Enquanto no feio (que abrange o grotresco) estaria a pluralidade, o mundano; em contrapartida, o belo seria privilegiado pela unicidade: “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil”¹⁴¹.

Hugo os põe em oposição e diz que depois do cristianismo “sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotresco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”¹⁴² e propondo o sublime como uma nova modalidade do belo “o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo”¹⁴³. Mas, para Hugo, tudo isso opera na ideia de conciliar uma harmonia através do contraste desses polos opostos:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotresco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada.¹⁴⁴

Esta visão de Hugo que será contestada por Kayser, que afirma que “nenhum elemento sublime em si, ou grotresco em si, é unido num todo ‘belo’ ou ‘dramático’, pois grotresco é justamente o contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir”¹⁴⁵. Tal simultaneidade seria incompatível, pois, o grotresco destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os

139 Hugo, 2002, p.36.

140 *Ibidem*, p. 36.

141 *Ibidem*, p. 36.

142 *Ibidem*, p. 26.

143 *Ibidem*, p.34.

144 *Ibidem*, p. 33.

145 Kayser, 2003, p.60.

pés. Ou seja, convenientemente com a crítica de Bakhtin, Kayser pretende aqui também individualizar o grotesco em sua potência. Bakhtin também condena a ideia de contraste, dizendo que “Hugo enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime. O grotesco e o sublime completam-se mutuamente, sua unidade (...) produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir.”¹⁴⁶ E Bakhtin por sua vez trás sua visão ambivalente, donde os dois são possíveis, e ainda, capazes de produzir ‘beleza’.

Então a visão de Hugo é negada tanto por Kayser, que exige a força pura do fenômeno, ao modo da visão romântico-modernista, quanto por Bakhtin, que exige autonomia ao grotesco, mas que permite mutualismo, e a união dos dois produziria a ‘beleza autêntica’.

Para Burke, o belo diz daquela qualidade ou daquelas “qualidades dos corpos que causam o amor ou alguma paixão similar a ele”¹⁴⁷, sendo o ‘amor’ “uma satisfação que surge na mente ao se contemplar alguma coisa bela”¹⁴⁸ Por oposição direta, podemos ligar ao conjunto do feio as insatisfações, o rancor, a injúria e a raiva, como motivações primitivas. Segundo conclui Jacqueline Lichtenstein ao apresentar a análise de Burke, “o sublime, portanto, nada tem a ver com o belo. Ele não se baseia na proporção e sim na desproporção, ele não remete à ordem e à clareza, mas à desordem e à escuridão; ao contrário do belo, que é objeto de um prazer calmo e sereno, de uma satisfação dos olhos e da alma, o sublime lança o sujeito para fora de si ao suscitar uma emoção violenta”¹⁴⁹. Se para Hugo o sublime seria um super-belo que se opõe ao super-feio (grotesco), para Burke, o sublime se associa mais às ideias do grotesco, pela intensidade das sensações de pavor e, como complementa Lichtenstein, a outras ideias também ligadas ao grotesco, como a desproporção, desordem e escuridão. Porém Kant, ao contrário de Burke, não considera o sentimento do terror como próprio de nenhuma experiência estética, portanto, excluído de sua concepção de sublime. Segundo Kant, um indivíduo subjugado pelo terror não poderia julgar o sublime, da mesma maneira que um indivíduo seduzido por estímulos não poderia julgar o belo.¹⁵⁰

Assumo o sublime que se liga às ideias do terror de Burke, aceito que seja impraticável no desenho pela percepção imediata, mas que se permita através da imersão na narrativa e da *katharsis*. Dentro dessa possibilidade idealizada, o sublime, para mim, é como transpassar para um estado de introspecção inédita, como o que ocorre facilmente em estados alucinatórios, onde uma nova perspectiva de mundo é sentida, não apenas como um novo aspecto, mas através de superdimensionamento da percepção, onde se sente, mesmo que ilusoriamente, com mais

146 Bakhtin, 2008, p. 38.

147 Edmund Burke, ‘Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime’, Parte I, Seção 7, *In*: LICHTENSTEIN, 2006, p. 91.

148 *Ibidem*, p. 92.

149 *Ibidem*, p.87.

150 Cf, E-Dicionário de termos literários. Acessado em 06/06/2011. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=306&Itemid=2

alcance. É inelutavelmente ligado a uma sensação de transitoriedade, de não imunidade, do estranho, da morte, do caos e da falta de controle: “O sublime é violência que desequilibra; (...) O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase”¹⁵¹ e “essa admiração bruta é o encontro com o pensamento nu, o pensamento em si mesmo, o grande pensamento. Pode se ouvi-lo, de alguma forma, ressoar no silêncio”¹⁵². E isso só se pode através de uma verdade arrebatadora. É uma sensação de usufruto extremo, é a definição máxima da experiência que uma obra pode provocar, esse intenso poder transformador, como se abrisse um terceiro olho, como uma epifania. E se pudermos também evocar uma ambivalência ao sublime como Bakhtin o propõe no grotesco, esta outra medida seria a fecundidade. O sublime demarca um ponto de partida dessa sensação, a partir daí não tem limite, nem novas definições, nada transpõe o conceito do sublime.

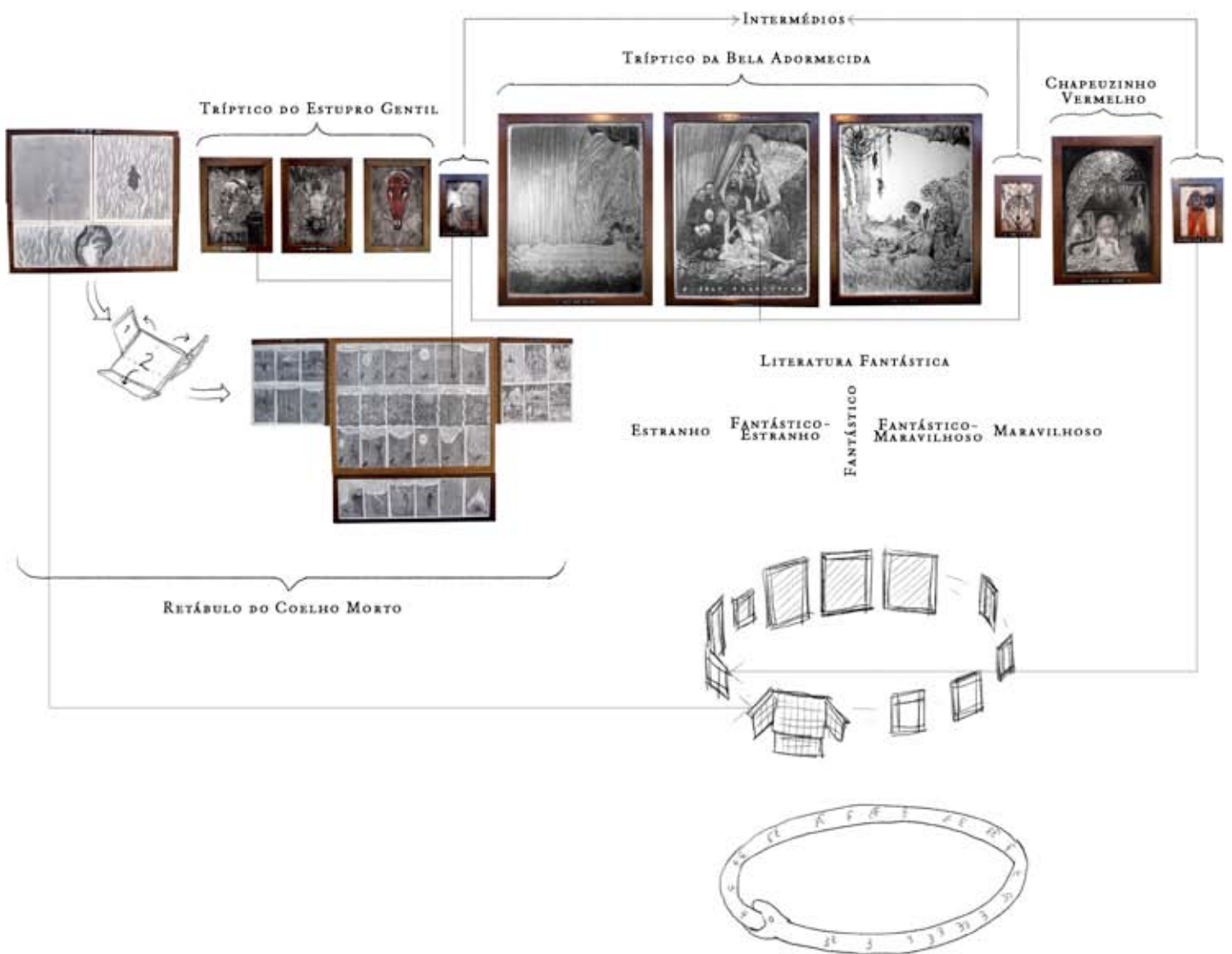
151 J. Pigeaud, Introdução *In*: LONGINO, 1996, p.37.

152 *Ibidem*, p.19.

CAPÍTULO IV



**DA NARRATIVA
E DO DESENHO**



- As Fábulas

Acompanhemos a seguir um registro escrito do conto da tradição oral camponesa francesa do séc. XVIII:

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e leite para a sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

– Para a casa de vovó – ela respondeu.

– Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?

– O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro a casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, pam.

– Entre, querida.

– Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e leite.

– Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse:

“Menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”

Então o lobo disse:

– Tire a roupa e deite-se na cama comigo.

– Onde ponho meu avental?

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua, e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

– Ah, vovó! Como você é peluda!

– É para me manter mais aquecida, querida.

– Ah, vovó! Que ombros largos você tem!

– É para carregar melhor a lenha, querida.

– Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!

– É para me coçar melhor, querida.

– Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!

– É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou¹⁵³.

153 Paulo Delarue e Marie-Louise Tenèze (*apud* DARNTON, Robert. **O Grande Massacre dos Gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Ed. Graal, 2010, p. 21-22).

Este conto representa uma história que surgiu em diversas culturas da Europa e em diferentes momentos dos séc. XVIII. Neste tipo de conto, classificado como ‘fábula’¹⁵⁴, está contida a raiz da narrativa e da literatura fantástica. Esta fábula, que hoje conhecemos por ‘Chapeuzinho Vermelho’, é uma versão antiga e crua, que passou por centenas de memórias e foi disseminada através das gerações pela tradição oral, obedecendo aos costumes diferentes do que temos hoje com nossas versões mais acessíveis.

Robert Darnton, em ‘O grande massacre dos gatos’, analisa as maneiras de pensar da cultura popular europeia nesse período. Cita, por meio de registros das histórias da tradição oral e textos de época, o que as pessoas pensavam e como interpretavam o mundo, conferindo-lhe significado e infundindo emoção. Segue uma metodologia incomum, evitando os cânones do pensamento a troco da possibilidade de experimentar pontos de vista reveladores. É mais um autor, como Bakhtin e Walter Benjamin (como veremos logo a seguir), que valoriza o popular enquanto cultura fecunda para a literatura.

Estes contos são frequentemente interpretados pela psicanálise. Segundo o renomado psicanalista Erich Fromm, em sua exegese de “Chapeuzinho Vermelho”, o conto era um enigma referente ao inconsciente coletivo da sociedade primitiva e decifrou-o “sem dificuldade”. Segundo ele, a história diria respeito à confrontação de uma adolescente com a sexualidade adulta. Seu significado oculto apareceria pelo seu simbolismo, porém os símbolos que ele viu (chapéu vermelho = menstruação; garrafa = virgindade; as duas pedras na barriga do lobo = esterilidade), baseavam-se em aspectos que não existiam nas versões dos camponeses dos séc. XVIII¹⁵⁵. Darnton conta que, para o também renomado psicanalista Bruno Bettelheim, a chave de todas as histórias desse tipo é a mensagem afirmativa de seu desenlace. Tendo um final feliz, declara, os contos populares permitem às crianças enfrentarem seus desejos e medos inconscientes e emergirem incólumes, o id subjugado e o ego triunfante. Lê uma Chapeuzinho crescida demais para a fixação oral e jovem demais para a vida sexual. O id é o lobo, que é o pai, que é o caçador, que é o ego e, de alguma forma, igualmente o superego. Na verdade, os contos populares surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais: “Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram”¹⁵⁶.

As veladuras morais aplicadas às fábulas são consagradas por psicanalistas, confundindo e confortando o leitor com interpretações, conforme indica Darnton, infundadas. Essas análises desconsideram a transformação do texto e sua aplicabilidade na interpretação do pensamento de sua época. Da tradição oral até a versão contemporânea, os aspectos mais eróticos¹⁵⁷ (ao

154 Cf. Dicionário Houaiss: lat. *fābula, ae* ‘conversa, boatos, tipo de narração alegórica, conversação, relato’

155 Cf. Darnton, 2010, p.22-23.

156 *Idem*, p.26.

157 Em algumas versões registradas da tradição oral, conta-se que a menina numa tentativa de fuga, pede para sair de casa para urinar. Porém, o lobo, sabendo de suas intenções de fugir, pede-lhe que urine em sua boca.

despir-se peça por peça) e canibalísticos (ao comer da carne e beber do sangue da avó) foram sendo suprimidos, substituídos e suavizados. Em ‘Fadas no Divã, Psicanálise nas Histórias Infantis’ (2006), Diana Corso e Mário Corso justificam essas modificações, pois estas seriam as necessárias para a nossa ‘sensibilidade atual’.

Pergunto-me como seria trazer de volta estas histórias num novo contexto, mas sem a proteção endereçada à infância. Tenho me dedicado, em meu trabalho prático, como pode ser visto em ‘Pele e Osso’, ao final deste capítulo, a ignorar os véus da suposta ‘sensibilidade atual’, a buscar a forma mais crua e, justamente, a reforçar suas características desaparecidas hoje, de modo que os símbolos que denotam sexualidade e violência sejam evidentes e a história, ainda em caráter de fábula, possa resgatar, em seus elementos fantásticos, outro significado perdido: o da transitoriedade e do triunfo do caos.

Quando criança, eu assistia ao desenho animado Tom & Jerry, que podemos considerar como uma derivação moderna das fábulas para a cultura de massa, e sempre torcia para que o gato apanhasse e comesse o rato, o que nunca aconteceu. Criava-se, assim, um hiato, um desejo em aberto; ao contrário, como propõe Bettelheim, não acredito que essa imunidade seja tão necessária à fantasia infantil, exatamente por ser fantasia, ficção não é a própria vida, é um território livre, que, por maior que seja a tragédia, ainda estamos fisicamente seguros dela. A ficção pode servir para o ser libertar-se de tudo o que é proibido na realidade. Poder recobrar a violência e a perversão nessas histórias produz em mim a mesma espécie de satisfação que teria sido produzida em mim com a aniquilação do rato no desenho Tom & Jerry¹⁵⁸.

As fábulas contêm as características fundamentais da narrativa, conforme podemos atestar no ensaio ‘O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’, de Walter Benjamin (1892-1940), e o embrião do fantástico no livro ‘Literatura Fantástica’, de Todorov (1939-).

- A Figura do Narrador

Walter Benjamin, por meio da análise da obra de Leskov, remonta a figura idealizada do narrador a partir de duas vias. Inicialmente testemunha a quase extinção desta figura na atualidade e levanta as possíveis causas dessa perda. São paralelamente também os motivos que podemos considerar como o que levou as fábulas à forma que as temos hoje. Depois o autor defenderá as boas características da figura do narrador que deveriam permanecer. Essas características são também as que procuro incluir na minha tarefa do desenho.

O autor critica o enfraquecimento da narrativa:

(...) a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa,

158 Com a figura 49, última página de uma história de ‘*Squeak, the mouse*’ de Massimo Martiole, prova-se que este não era um desejo singular.

o embarço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.¹⁵⁹

Podemos tomar esta declaração como um sensível testemunho de uma perda de humanidade. Nos tempos das fábulas na tradição oral, provavelmente tínhamos um estímulo para quem bem narrasse uma história, pois era esta figura do narrador quem deixaria os dias difíceis mais tragáveis, pois, sem as mídias para se incumbir deste papel (livros, revistas, quadrinhos, cinema, rádio, televisão, internet), cabia ao indivíduo, por meio do boca a boca, o entretenimento e a proliferação das histórias. Muito próximo do que Bakhtin observa com a perda do carnaval, do grotesco ambivalente e com a individualização no romântico e moderno. Segundo Benjamin, um dos motivos dessa perda seria proveniente das “experiências mais radicalmente desmoralizadas” que já existiram: as guerras. Segundo o autor, observou-se que, no final da guerra, “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”¹⁶⁰.

Benjamin divide esta figura do narrador como proveniente de dois grupos fundamentais: o marinheiro comerciante, que traria a experiência das viagens, como diz o povo, ‘quem viaja tem muito que contar’; e o camponês sedentário, “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”¹⁶¹. A narrativa partiria do intercâmbio destas duas formas primordiais.¹⁶²

Podemos trazer, ainda, do texto de Benjamin, três outros motivos que causaram o enfraquecimento da narrativa na atualidade¹⁶³:

1) A extinção da sabedoria: para o autor, a narrativa teria, mesmo que de forma latente, uma dimensão utilitária, podendo consistir em um ensinamento moral, em uma sugestão prática, em um provérbio ou em uma norma de vida, “de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”. O aconselhar, para o autor, é a transfiguração da sabedoria e, se a narrativa está a definhar, é também “porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção”.

2) O fim das atividades associadas ao tédio: estas atividades, que estariam extintas na cidade e em vias de extinção no campo, “são o berço para a memorização e a inclinação a recontar as narrativas”. É através da renúncia das sutilezas psicológicas que a narrativa se apregoa: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente grava-se nele o que é ouvido”.

3) O descaso e a relação asséptica com a morte: “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias re-

159 BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. v. 1. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, p. 197.

160 Benjamin, 2011, p. 198.

161 *Idem*, p. 198

162 *Idem*, cf. p. 198-199.

163 *Idem*, p. 198-207.

metem à história natural.” Segundo Benjamin, a ideia da morte vem perdendo “sua onipresença e sua força de evocação” na consciência coletiva:

Hoje os burgueses vivem espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível.¹⁶⁴

Para o autor, na origem da narrativa, estão o respeito e a autoridade, “que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor”¹⁶⁵.

Daqui em diante veremos duas características da figura do narrador que, segundo Benjamin, deveriam ser conservadas: a reminiscência e o caráter artesanal.

A reminiscência é “A relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado”, ou seja, materializa-se o mental e, ao passá-lo adiante, a história ganha vida própria. “A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si”. Benjamin cita Georg Lukács para reforçar o conceito:

Podemos dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o tempo (...) O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência... A visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida e, portanto, inexprimível.¹⁶⁶

Podemos concluir que pode ser característica da narrativa consolidar-se em uma história que mira a imortalidade.

No caráter artesanal, segundo Benjamin, “o grande narrador tem suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais”. E, com isso, remete-se especialmente às fábulas:

O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico.¹⁶⁷

164 *Idem*, p. 207.

165 *Idem*, p. 208.

166 Georg Lukács (*apud* Benjamin, p. 212).

167 Benjamin, p. 215.

Benjamin defende o aspecto técnico e manual da narrativa, na qual “a narrativa é, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”¹⁶⁸. Reclama a importância da mão do trabalhador na narrativa, não só na escrita, mas também em sua gestualidade ao narrar. Sugere que a matéria do narrador é a vida humana: “não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?”¹⁶⁹

- A Literatura Fantástica

Voltaremos agora para questões internas, ligadas ao conteúdo da narrativa com o livro ‘Introdução à literatura Fantástica’, de Tzvetan Todorov (1939-).

Todorov define o fantástico como sendo essencialmente “uma hesitação do leitor quanto à natureza de um acontecimento estranho”¹⁷⁰. O fantástico ocorre da incerteza, “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural (...) O conceito de fantástico se define, pois, com relação aos [conceitos] de real e imaginário”¹⁷¹.

Para delimitar o que seria o terreno do fantástico, Todorov levanta dois outros tipos que margeiam com o fantástico: o estranho e o maravilhoso. A contaminação destes dois gêneros vizinhos produziria, por sua vez, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso.

No estranho,

relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar.¹⁷²

É um gênero aberto e pouco limitado, estendendo-se até o limite do fantástico-estranho, este trataria então de acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional.

No maravilhoso os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor. Relaciona-se geralmente o maravilhoso ao tipo das fábulas. Mas, segundo Todorov, o que distingue as fábulas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural. O fantástico-maravilhoso está na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. O fantástico puro seria uma

168 Benjamin, p. 206.

169 *Idem*, p. 221.

170 TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p.166.

171 *Idem*, p. 31.

172 *Idem*, p. 53.

tênue linha entre o fantástico-maravilhoso e o fantástico-estranho.

Outro conceito indispensável à análise da literatura fantástica é o da alegoria¹⁷³, que, segundo Todorov, deriva da metáfora. Uma metáfora isolada indica apenas um modo figurado de falar, “mas se a metáfora é contínua, seguida, revela a intenção segura de falar também de outra coisa além do objeto primeiro do enunciado”¹⁷⁴. É esta, para Todorov, a forma de se identificar uma alegoria. “Se, por exemplo, fala-se inicialmente do Estado como um navio, depois do chefe do Estado, chamando-o capitão, podemos dizer que a imagística marítima fornece uma alegoria do Estado”¹⁷⁵. Segundo o autor, a alegoria implica a coexistência de, no mínimo, dois sentidos para as mesmas palavras “diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes os dois devem estar presentes juntos”¹⁷⁶. Para valer-se como alegoria, este duplo sentido deve estar indicado na obra explicitamente.¹⁷⁷

Dessa forma, a fábula é o gênero que mais se aproximaria do que o autor nomeia ‘alegoria pura’, “onde o sentido primeiro das palavras tende a desaparecer completamente”¹⁷⁸. Nas fábulas de Perrault, exemplifica Todorov, “o sentido alegórico acha-se explicitado no mais alto grau: nós o encontramos resumido, sob a forma de alguns versos, no fim de cada conto”¹⁷⁹, a conhecida ‘moral da história’.

Ao fim de seu livro, Todorov, que até então havia analisado apenas os aspectos ‘internos’ da literatura fantástica, passa para uma investigação ‘externa’ e conclui que “o sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural”¹⁸⁰, ou seja, elimina um dos ingredientes máximos do prazer que pode existir no fantástico, a incerteza do sobrenatural no mundo real. Porém, dentro deste raciocínio, está o que seriam as funções desta literatura: “Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo”¹⁸¹. Do mesmo modo que o criminoso que transgride os tabus morais, o pensamento psicótico também é severamente condenado pela sociedade, este, também, nos temas do eu na literatura fantástica, é bastante recorrente: “Pode-se, pois, esquematizar a condenação que alcança as duas redes de temas e dizer

173 Já foi discutido nesta dissertação com sentido semelhante os símbolos do simbolismo. Diferentemente dos símbolos de forma geral, que são atribuídos por convenção e de caráter imediato, os símbolos do simbolismo e a alegoria carregam um segundo significado, que não é nem geral, nem imediato.

174 *Idem*, p. 70.

175 *Idem*, p. 70.

176 *Idem*, p. 70.

177 *Idem*, cf. p. 70-71.

178 *Idem*, p. 71.

179 *Idem*, p. 71.

180 *Idem*, p. 90.

181 *Idem*, p. 167.

que a introdução de elementos sobrenaturais é um recurso para evitar esta condenação. (...) a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la”.

Todorov afirma que é o aparecimento da psicanálise que vai permitir que o escritor não precise recorrer ao sobrenatural para transgredir. Exemplifica com os rodeios a que Gautier recorre para descrever a necrofilia de sua personagem em comparação com a forma como Bataille em ‘História do olho’(1928) vai direto ao assunto sem precisar rodear. A psicanálise substituiu a literatura fantástica: “Não se tem necessidade de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados”.

As alegorias são integrantes constantes nos meus desenhos, há, para mim, coisas que só podem ser exprimidas assim. Talvez possa descobrir algo no futuro que, assim como foi a psicanálise para a fantasia, desmantele a necessidade do meu esquema. O que se atesta na evolução da comunicação é que se privilegia cada vez mais a informação aparentemente direta, curta, como se os caminhos longos fossem imprecisos, porém é assim que se decreta o aleijamento da alegoria e da poesia, que, sim, paradoxalmente dizem do indizível.

Da cultura popular contemporânea, que, para se desvencilhar do folclore, podemos assumir o termo ‘marginal’, temos as HQs como herdeiras das características das fábulas, do narrador e do fantástico: do relato que valoriza a sabedoria e a experiência pessoal, “Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. (...) Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”¹⁸². Podemos atestar isso em ‘Maus’, de Art Spiegelman, por meio do registro dos relatos de seu pai em Auschwitz, ‘Jimmy Corrigan’, de Chris Ware, com sua autobiografia genealógica, ‘Retalhos’, de Craig Thompson, que retorna à paixão e à fé da adolescência, ‘Gen’, de Keiji Nakazawa, o testemunho de um sobrevivente a hecatombe nuclear, todas as HQs de Lourenço Mutarelli, que, quando não o é, se incrusta de alguma forma em cada um de seus personagens ou por trás de pessoas de seu convívio, temos também o recém-lançado ‘Memória de Elefante’, de Caeto, que relata, de forma honesta, a curta experiência de sobreviver de quadrinhos e pinturas em São Paulo. Também faço uso dessa cristalização da experiência pessoal em minhas curtas fábulas em HQs, porém a partir da alegoria. O estranho, o fantástico e o maravilhoso povoam diversas das HQs e, retomando também o conteúdo aqui explorado, do grotesco, os quadrinhistas experimentam excessivamente um retorno ao grotesco realista de Bakhtin, que subverte e ri do oficial.

182 Benjamin, 2011, p.221.

- Do desenho

O desenho é a minha tarefa mais constante e antiga. É, como afirma Rubem Grilo, o exercício da solidão, da tarefa de configurar imagens em claro e escuro. Tomo para mim, do mesmo modo, as palavras de Sarah Simblet: “(...) O desenho constitui a expressão imediata da visão, do pensamento e do sentimento. É um processo de investigação de ideias, de registro de conhecimentos, um refletor da experiência - um espelho através do qual dou conta do meu lugar no mundo e aprendo a pensar”¹⁸³. O excesso nessa tarefa, como em quase qualquer outra, é que faz o exímio. Estando no grau de habilidade em que me encontro para desenhar, vejo uma imensidão de formas para contar minhas histórias. Os materiais e métodos impõem limites para o desejo do desenhista ao mesmo tempo em que permitem descobertas e percursos autóctones. Há que haver uma harmonia nesse diálogo entre o que se deseja fazer e o que se pode alcançar. Interessa-me ter liberdade nessas criações, me apegando minimamente a recursos, ou seja, estar apto a absorver imagens de modo que possa depois produzir o que intento sem recorrer a artefatos que irão limitar o campo das possibilidades de representação no suporte. Quando busco ferramentas, é sempre no intuito de melhor comunicar, mas prefiro que a receita se cumpra com o mínimo de ingredientes.

Por este motivo, faço pouco uso da cor. Interessa-me muito mais a forma do que as cores; os contrastes, denotando as formas no espaço, são suficientes para construir narrativas e sugerir investigações da parte do observador. Uma cor naturalista, além de restringir com a espontaneidade, apenas vem enquanto elemento etiquetador, denotando mais claramente o que é pele, o que é madeira ou pano. Ou, como bem ressalta Rudolph Arnheim, em seu capítulo sobre a cor, “(...) as configurações constituem um meio mais seguro de identificação e orientação do que a cor, a menos que a discriminação da cor limite-se às primárias fundamentais”¹⁸⁴. O autor complementa com a citação de Poussin: “As cores na pintura são, por assim dizer, engodos para seduzir os olhos, como a beleza dos versos na poesia é uma sedução para o ouvido”¹⁸⁵. E, além disso, a cor, como se apresenta na realidade, é de difícil memorização para se compor um alfabeto naturalista. Kayser, em seu estudo, ao tratar das características da gravura como fecundas para o grotesco, constata que se fazem da mesma maneira convenientes para o desenho:

O traço linear é mais expressivo do que o de pincel para aquilo que o plasmador do grotesco quer fixar. (...) O traço linear, em contrapartida, exprime imediatamente e o artista do grotesco gosta de criar com uma atitude que desconhece a distância e que é

183 SIMBLET, Sarah. **Desenho**: Uma forma inovadora e prática de desenhar o mundo que nos rodeia. Londres: Ed. Dorling Kindersley, 2004, p.7.

184 ARNHEIM, Rudolph. **Arte e Percepção Visual**: Uma Psicologia da Visão Criadora. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1997, p. 325.

185 Poussain (*apud* ARNHEIM, 1997, p.327).

um estar-dentro-por-inteiro. E não é só a cor que distancia, mas igualmente o formato maior da tela e, com isto, os próprios princípios vigentes no seu plano. É característico que os pintores do grotesco, tanto os mais antigos quanto os mais recentes, escolham os formatos muito pequenos.¹⁸⁶

Procurei em ‘Parafusos e torções’, em que trabalhei apenas com grafite e manchas ferruginosas, uma cor que venha a aderir significância extra. As manchas têm uma narrativa amalgamada com as figuras e, às vezes, com os objetos de fixação das obras nas paredes da galeria, os parafusos que se tornaram pregos enferrujados. A cor entra enquanto elemento alucinógeno, díspar da realidade cromática na qual vivemos, sugerindo uma relação dúbia com o desenho.

O desenho como produzo tem facilidade de ser exportado para outras mídias de apresentação que não só a da galeria, por não perder tanta força ao ser devidamente impresso ou digitalizado. Na galeria tem ainda algumas vantagens, pois pode, em sua presença real, revelar muito da sua fatura, dos finos relevos que o grafite cava no papel, suas sutilezas e até traços que foram apagados, caso o expositor negue o vidro antirreflexo. Pode ser visto em sua dimensão real. Pode adquirir configurações físicas que pedem a interação do espectador, como nos retábulos. Então tem essa qualidade de pouco perder fora da galeria e, ainda assim, guardar surpresas para uma apresentação presentificada.

No que se pode dizer do desenho como invenção, a suposição de novos universos é imanente no processo do desenhar. Se revisitarmos seu passado histórico, lembramo-nos dos códices de Leonardo da Vinci, onde existiam notações e entendimentos do mundo físico e, ao mesmo tempo, criava estruturas imaginárias, com o mesmo vigor que copiava da natureza, como temos no exemplo do ‘canal da vida’ ou nos desenhos de William Blake, que inventava uma realidade mística.

- Camadas

Um trabalho de desenho simbólico ou alegórico pode tender para uma significação excessivamente hermética de modo que sua obra exposta jamais encontrará um visitante capaz de decifrá-la. O que deve ser evitado para que o exercício da comunicação não se torne frustrante.

Do mesmo modo que no desenho se faz uma construção física em camadas, há também que se pensar nas camadas conceituais do quadro. Estas podem se dispor para o observador de diferentes formas, conforme o seu preparo e dedicação, podendo uns verem apenas o que há de mais superficial, observando apenas o plano imediato de relação com a realidade, e, quanto maior for a investigação e poder de reconstrução do observador, mais ele ‘enxergará’, acessando, assim, camadas mais profundas. Ao contrário das camadas físicas do desenho, as camadas

186 Kayser, 2003, p. 154.

conceituais tendem a se dar de fora para dentro da obra. Por exemplo, em alguns desenhos, trabalhei o seguinte esquema físico de camadas (fig. 60 e 62):

1. Papel;
2. Grafite I;
3. Grafite II;
4. Aguada;
5. Raspagem.

Essas camadas se dão progressivamente uma por cima da outra até que, por fim, a raspagem retorna à brancura do papel, a primeira camada. As camadas conceituais podem, por exemplo, estar assim arranjadas:

1. Percepção crua (levantamento individual de elementos que constam no desenho);
2. Percepção técnica (dos materiais e procedimentos utilizados para produzir os desenhos);
3. Entendimento de segundos significados a partir dos elementos que constam no desenho (das alegorias ou símbolos);
4. Percepção da composição (visão do conjunto da obra);
5. Entendimento de segundos significados a partir da relação entre elementos e da composição (das alegorias ou símbolos);
6. Percepção da série (que inter-relaciona composições e elementos, propondo uma narrativa);
7. Identificação (percepção do ser no mundo, inter-relacionando os diversos níveis com a experiência pessoal).

E, não pensemos em simples camadas com opacidade absoluta, todas elas podem se modificar e transitar de maneiras díspares ou não, podem escurecer, clarear, multiplicar, somar diferir, subtrair, excluir, solarizar, matizar, saturar.

Então, a qualidade do desenhista está em sua capacidade de fluidez nessas camadas, em que ele aplica a veracidade de sua vida e de seu tempo, não como mero reflexo, mas como profunda refração que seu espírito produz na imagem que lhe permeia. E o desenhista ali, às vezes completamente desprezioso, derrama sobre seu suporte algumas dessas qualidades acumuladas.

- Métodos

Em uma aula de desenho, são usados diferentes termos para as diferentes formas que um desenho figurativo liga-se com a realidade. É dito comumente que o desenho-de-memória ou desenho-de-imaginação é aquele produzido diretamente no papel, sem uso de artifícios tecnológicos, instrumentos ópticos ou projeções, e sem recorrer à presença física ou reproduzida do

objeto em questão, trata-se de um mínimo de ingredientes: o desenhista, o papel (ou suporte) e o lápis (ou material que marca a superfície).

O chamado desenho-de-observação se exemplifica muito bem no estudo clássico de desenho de natureza-morta ou de modelo-vivo. Tem-se o objeto em questão para o desenho postado diante do desenhista, que o visita com o olhar recorrentemente para capturar-lhes as formas ou sensações.

O fato é que todo desenho figurativo isento de instrumentos ópticos é um desenho de memória. Há os de memória recente e os de memória antiga.

O chamado 'desenho-cego' pode se propor, à primeira vista, como um desenho que se abstém da memória: o desenhista olha fixamente para o modelo e risca o papel, transmitindo o mais diretamente que pode com o lápis o percurso do olhar através das arestas e das formas do modelo, porém, até mesmo assim, o estímulo visual transformado em estímulo motor sofre um processamento mínimo da memória. Este poderia ser chamado de 'desenho-de-memória-recentíssima'.

Quando se propõe a fazer um desenho-de-observação, em que se estabelece um objetivo de fidelidade, o desenhista irá, pouco a pouco, olhando para o modelo e para o desenho, adicionar trechos colhidos durante a observação, este seria um desenho de memória recente, ou seja, o desenhista traz para o papel aquilo que vê imediatamente na sua frente.

Já no desenho de memória antiga – dito como de imaginação ou de memória –, o desenhista se propõe a criar figuras inteiras, cenário e etc. a partir de seu arcabouço visual.

Em 'Parafusos e torções', os desenhos resultam de uma fusão dos dois tipos de desenho: em alguns já havia um desenho de modelo (memória recente), na qual adicionei novos seres de imaginação (memória antiga), e, em outros desenhos, todos os seres foram 'criados' a partir desse arcabouço visual. Os desenhos de modelo vivo foram coletados de experiências em aulas de modelo vivo, sem controle ou direção da forma a ser apresentada, capturei centenas de poses e dessas algumas puderam ser retrabalhadas com adição de elementos que configuraram a narrativa aberta da exposição.

Fazendo uma ligação com a literatura, o desenho de observação aproxima-se do realismo na literatura e o desenho de imaginação aproxima-se do que há na literatura fantástica, podendo, então, resumir todos esses trabalhos em um jogo entre estes dois métodos de desenho com os dois modos da narrativa.

Meu trabalho prático é fruto de uma relação aditiva entre literatura e visualidade, de um gosto indivisível em produzir imagens que não escapam do termo fundamental para a palavra: o tempo. Aqui há a busca de uma imagem autóctone, porém relacionada intrinsecamente com um conjunto de outras imagens que produzem uma interpretação temporal, uma sugestão de narrativas imbricadas, não necessariamente contínuas, mas num esquema de trânsito descritivo que ora pede o preenchimento de lacunas pelo espectador, ora trata-se de uma leitura narrativa linear mais fechada. Veremos a seguir um termo para denotar esta prática.

- O Desenho Narrativo

Com este termo ‘Desenho narrativo’, quero explicitar uma relação da imagem com a narração, ou seja, a “exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens”¹⁸⁷. E, assim, esse desenho pode ser de duas maneiras: 1) Produto de uma história, subordinando-se a ela, dando sentido visual, como ocorre no ofício do ilustrador (como é o caso das ilustrações dos esquemas desta dissertação). 2) Motivador de histórias, o inverso do que ocorre nas ilustrações, a imagem é o que dá substância para o texto (como é o caso desta dissertação e do texto em anexo ‘Entre no Vórtice’).

O texto ‘Entre no vórtice’, é um exercício de narrativa possível, extraída de algumas imagens de ‘Parafusos e torções’. A partir desse recorte, montei uma narrativa, colocando o leitor (segunda pessoa do singular) no lugar do protagonista-vítima. O percurso gera investigações através de elementos recorrentes nos desenhos, construindo, assim, uma ligação entre eles, em que o antes e o depois não são completamente explícitos. Ou seja, ‘Parafusos e torções’ se enquadra no segundo caso em que se propõe para o espectador uma investigação de narrativas possíveis a partir dos desenhos.

‘Entre no Vórtice’ não trata de uma descrição direta das imagens, mas de um excesso¹⁸⁸, uma adição que se costura pelas imagens. É a esse exercício que as obras estão dadas, não como uma instrução imposta, mas como uma sutil indução. A investigação, no decorrer das imagens, com menos decoro que a escrita exige, produz no observador um desejo de completar lacunas – os entre quadros –; há, na parede branca entre um quadro e outro, acontecimentos implícitos que cabem ao observador completar. Quase como o que ocorre entre um quadro e outro nas HQs: as ‘sarjetas’¹⁸⁹.

Na literatura, Julio Cortazar, com seu romance ‘Rayuela’¹⁹⁰, evidencia a possibilidade de múltiplas narrativas. O livro permite, por meio de diferentes ordens de leitura, a descoberta de novas narrativas, o que serve de exemplo próximo ao que digo, porém esse não é o foco do meu trabalho, é mais por fruto do acaso do que por engenhosa montagem, uma decorrência da forma de construção. Montei as imagens de forma intuitiva, como quem cria um universo e começa por elementos isolados, um de cada vez, e, conforme o universo foi se povoando, comeci a estabelecer relações. Nessa criação, a cronologia não é respeitada, certos nexos de leitura são

187 Cf. Dicionário Houaiss.

188 Não tenho como fugir, sendo eu o fazedor dessas imagens, da intimidade que tenho com cada elemento e com o comprometimento de sempre incrementar minhas próprias histórias.

189 Cf. Scott McCloud em ‘Desvendando os quadrinhos’ (1993), é como os ‘aficionados das histórias em quadrinho’ chamam os espaços entre os quadros (p.66).

190 O Jogo da Amarelinha (no original, Rayuela) é um romance escrito por Julio Cortázar em 1963. O livro permite, por meio de diferentes ordens de leitura, a descoberta de novas narrativas.

abandonados, o universo se faz a partir de leis próprias, a exposição acaba sendo uma forma de acolher cúmplices dessa criação.

No ensaio 'O Jogo do Texto', Wolfgang Iser propõe a existência da estrutura do jogo em composições textuais, em que autor e leitor atuam como jogadores e o texto atua como o campo do jogo: "O texto é composto por um mundo que há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo"¹⁹¹. Da mesma forma, a série de desenhos está aberta ao jogo com o observador. Esta série inquirir o observador, a obra requer ser decifrada, o observador tira as conclusões imediatas da superfície ou se põe no lugar do fazedor e investiga a fatura e o pensamento por trás, como se redesenhasse o desenho; ou simplesmente como se estivesse ali a conceber aquelas ideias; ou a presenciar a própria cena; ou, o que é melhor, se vê levado por um vórtice de sensações inesperadas.

A construção das imagens não se dá de forma linear, é produto de embate, retornos, reconstruções, intervenções. Há um constante fluxo entre *poiesis* e *aiesthesis*, ou seja, a criação é motivada por leituras constantes dos prováveis percursos. Da mesma maneira, os desenhos são dispostos na galeria. Primeiro, seguindo uma ordem progressiva de elementos, em que o espectador conseguirá perceber que apresento primeiro alguns objetos simbólicos contidos no desenho para depois ir aumentando esse vocabulário gradativamente. Ao final do primeiro passeio, o espectador se vê livre para voltar às imagens e investigar cronologias, personagens e criar a sua própria narrativa. Não há um manual que guie o observador nesse percurso, mas uma indução cultural quase instintiva do nosso legado imagético, literário, cinematográfico ou histórico-cronológico. É de se esperar que, a partir do trabalho apresentado, os visitantes tenham a sua particular interpretação, em alguns casos comutando com o sentimento do criador. Então, para pleno usufruto, é preciso se aventurar pela investigação e pelo exercício de montar nexos a partir do percurso da exposição.

Esse exercício narrativo pode se dar de modo quase que completamente despercebido, tão sutil, que pode ser algo que opera em nossas mentes sem nos darmos conta. Tal exercício narrativo é aqui evidenciado, pois preciso de uma hipertrofia nessa característica para melhor usufruto do meu trabalho, mas não a ponto de se tornar a questão fundamental. Toda essa construção vem para privilegiar a exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens.

- **Pele e Osso**

'Pele e Osso' é o título de uma série de desenhos apresentada em exposição coletiva da disciplina Produção e Realização de Obra Artística, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, ministrada pelos Professores Doutores Nelson Maravalhas Jr. e

191 ISER, Wolfgang. 2002. (In: LIMA, L.C. **A literatura e o leitor**. O jogo do texto. p.107).

Pedro Alvim. Essa exposição ocorreu na Galeria Espaço Piloto, da UnB, de 22 de julho a 14 de agosto de 2010.

Essa série é composta de doze desenhos inéditos, produzidos em 2010. Os desenhos apresentam-se organizados em cinco grupos principais:

1. Retábulo do Coelho Morto;
2. Tríptico do Estupro Gentil;
3. Tríptico da Bela Adormecida;
4. Chapeuzinho Vermelho;
5. Três desenhos de intermédio.

O Tríptico da Bela Adormecida foi executado sobre papel e, em todos os outros desenhos, foi usado como suporte o *Clayboard Ampersand* de 5 x 7 polegadas, com grafite, nanquim ou guache e, às vezes, aquarela. Todos foram emoldurados artesanalmente com madeira ipê extra e intitulados com rotulador Rotex. *Clayboard* também é conhecido como *scratchboard*. Trata-se de um suporte de celulose coberto por uma camada de argila branca de grão finíssimo. Sobre essa camada de argila, pode-se desenhar com lápis, nanquim, fazer aguadas e, por fim, pode-se raspar a superfície com agulhas ou lâminas, que retornamos à brancura original da argila, ou seja, é um suporte que permite as mais delicadas linhas brancas. Esta qualidade de permitir tão bem a raspagem resolve com perfeição um problema técnico para o qual venho buscando uma solução há anos: ao contrário dos pigmentos pretos, os pigmentos brancos não permitem aliar baixa viscosidade com alta opacidade, então, por meio de pigmentos, é muito oneroso conseguir uma fina linha branca opaca.

Para a exposição 'Pele e Osso', utilizei apenas desenhos de imaginação, exceto nos dois desenhos dos lobos, para os quais recorri a fotografias.

O Retábulo do Coelho Morto (figs. 65 e 66; no anexo pode-se ler uma versão para impressão da história) é uma fábula inédita com personagens que inventei. Conta a história de um coelho e um pássaro preto. Fui influenciado, em alguns aspectos formais, pelo filme 'O Anticristo' (2009), de Lars Von Trier. Von Trier se aproveita da mitologia bíblica para inverter o Cristo e conta uma história repleta de símbolos próprios. Tentei algo parecido, só que no lugar da mitologia cristã recuei à tradição oral dos contos de fada.

Essa história foi publicada na Revista Samba 2 e depois utilizei os originais para montar um retábulo. A ideia de usar o retábulo como receptáculo para uma narrativa foi inspirada no 'Retábulo do Jardim das Delícias' (fig. 08), de Hieronymous Bosch. Nele podemos ver uma elaborada construção narrativa, consta que Bosch conheceu o retábulo de Gant de Hubert e Jan Van Eyck, na Catedral Saint Bravo, no qual teria se inspirado para o seu 'Retábulo do Jardim das Delícias'. Esses retábulos seguem essa configuração: geralmente é óleo sobre madeira, armada em suportes emoldurados e estruturados em dobradiças, trípticos ou polípticos, que se

apresentam como uma janela ou armário, em que, fechados, temos determinadas pinturas, e, ao abrímos, descobrem-se pinturas no interior e no verso da ‘janela’.

Esse modelo pode ser aproveitado para a narrativa, como fez Bosch: o retábulo fechado apresenta, em tons de cinza, os três primeiros dias da criação, Deus na ala superior esquerda, seguindo o sentido de leitura ocidental, é o principio, e ele está sentado a ler e pronunciar as palavras da criação, conforme os dizeres em dourado acima ao centro (Salmo 33:9) – *Ipse dixit et facta sunt, ipse mandavit et creata sunt* –, na tradução de Lutero: ‘Assim como Ele fala, assim é feito; como Ele construiu, assim está’. No centro, temos o mundo a ser elaborado, ainda cinza e escuro. Ao abrir, somos irradiados com uma composição colorida, complexa, saturada e reluzente; ao centro, temos o jardim das delícias, dominado por um verde ácido, tons de pele para inúmeras pessoas e vermelhos para as frutas, animais e construções; nas abas laterais, à esquerda, a continuação da gênese, em que se dá cabo dos três últimos dias, findando no que vem ao primeiro plano: o casamento de Adão e Eva celebrado por Cristo, Deus, de acordo com a Santíssima Trindade. À direita, o fim da história, o inferno, o destino cruel reservado aos pecadores. Uma sequência trágica, que, ao contrário da obra de Dante, termina com a perdição no inferno. Obviamente a leitura de cima/esquerda para baixo/direita não é uma interpretação obrigatória do retábulo, porém, essa possibilidade que me levou a experimentá-la com o Coelho morto.

No Tríptico do Estupro Gentil (figs. 67-69), resgato elementos do Coelho Morto e parto para a história de um estupro oral. Essa, diferente de todas as outras, tenta se aproveitar de uma alegoria inversa, é a ilustração de uma história real, como imagino que tenha ocorrido, que, com alguns poucos símbolos conectivos, pode sugerir no leitor uma inversão da alegoria das fábulas, de achar um sentido figurado para aquilo que é uma realidade trágica. O céu seria a visão lateral da vítima, que se encerra no céu da boca de um crânio de cavalo. O crânio do cavalo também serve para demarcar o local do estupro: uma floresta que há trinta anos servia de cenário para matadouros clandestinos.

Em seguida, vem ‘O Pássaro conta ao Rei’ (fig. 70), um quadro intermediário, que retoma o pássaro preto de forma espectral, e este introduz um novo personagem, o rei da história da Bela Adormecida. Este quadro, assim como os outros três quadros de intermédio, serve para ligar as narrativas, este serve para ligar a história do Coelho Morto à da Bela Adormecida.

No Tríptico da Bela Adormecida (figs. 71 - 73), fiz uma reinvenção da fábula clássica. Deixo uma série de acontecimentos implícitos para serem completados pelo observador. Exploro os entre quadros que separam três momentos de um mesmo cenário:

1. O sabá dos gatos (o corpo adormecido e coberto da bela e o ninho de gatos);
2. *Katzenmusik* (a invasão do rei e seus súditos);
3. Infanticídio (a bela desperta e tem seus dois filhos mortos).

No próximo quadro de intermédio, proponho um intercâmbio de personagens: o lobo é o rei (fig. 74). Essa ambivalência propõe um jogo de superposição das alegorias.

O desenho ‘Chapeuzinho Vermelho’ (fig. 75) é uma ilustração literal do relato da tradição oral. Enquadra o momento em que o lobo serve a garota com o banquete de carne e sangue da avó. Quis fazer uma ilustração literal do texto, que registra a história da tradição oral. O tipo específico de choque cultural que acontece ao trazer literalmente uma história como essa é exatamente o que me interessa ao produzir o desenho da Chapeuzinho Vermelho.

Trata-se de uma opção pela literalidade, a mesma que Robert Crumb tomou para si ao construir sua versão em quadrinhos do Gênesis da Bíblia. O autor pesquisou a versão mais antiga que pôde encontrar das escrituras (*The Five book of Moses*, de Robert Alter, 2004), em sua nota de abertura constatou que remontar as escrituras originais é impossível, uma vez que este é um livro muito antigo, os próprios métodos de transcrição e tradução alteravam constantemente seu conteúdo. Mas, ainda assim, um autor conhecido por sua liberdade de ideias e ataques à moral cristã, se põe como um sóbrio ateu e ilustra a Bíblia na melhor de sua capacidade e literalidade.

Crumb foi contra as tentativas de modernizar a Bíblia e apresentou-a bruta, como a encontrou, reproduzindo “fielmente cada palavra do texto original”¹⁹², que retirou de suas fontes: “...abordei isto como um trabalho de pura ilustração, sem intenção de ridicularizar ou fazer piadas visuais”¹⁹³ (fig. 51). Porém, este é um livro que remonta às culturas antigas, que, para a sensibilidade contemporânea, pode pesar demais com os rancores e incongruências de Deus, certamente, com isso, Crumb irritou a instituição da Igreja, mostrando para o grande público o Deus mesquinho, intolerante e vingativo que consta nas antigas escrituras.

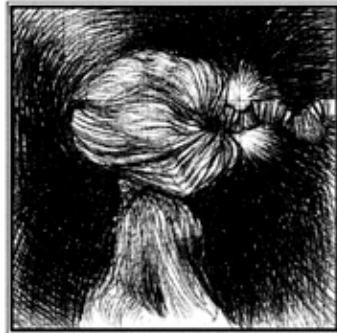
No intermédio, Chapeuzinho é o Coelho (fig. 76). Se o pássaro conta ao rei, que também é o lobo, este se vinga do fogo do desamor. E, assim, a cobra morde o próprio rabo, o fim conecta-se ao início e o observador pode retornar e remontar a história, experimentando as várias trocas propostas pelos intermédios.

Com esta revisão da exposição, está estabelecido um jogo para se atestar tudo que foi dito sobre o grotesco, a experiência, a narrativa e o desenho nesta dissertação. E, claro, assim não se encerra, cabe ao observador desdobrar-se, refratar a sombra e a luz que delas emanam e, por meio de suas próprias experiências, elaborar novos jogos.

192 CRUMB, Robert. **Gênesis**. São Paulo: Ed. Conrad, 2010, p.7.

193 *Idem*, p.8.

CONCLUSÃO



Esta dissertação é a cristalização de um percurso tortuoso, não é coincidência que a vida se obscureça em volta de um tema destes, ou que pelo menos, se preste atenção na ruína, no abismal que nos revolve. ‘Vórtice Grotesco’ se propôs ser uma leitura de declínio circular concêntrica (aos moldes arquitetônicos do inferno de Dante), as conclusões convergem para o meio, para a implosão, para a transitoriedade e/ou fecundidade. Esta dissertação foi construída de modo a evocar estas sensações de todas maneiras que vi ser permitido, de sua estrutura física à formal, do texto e suas referências às suas imagens que sustentam e por fim ao meu trabalho de desenho. Tudo se deu num fluxo em comum, preparei o texto de modo que todas as etapas se assemelhassem à produção de um desenho complexo, de uma exposição ou de uma história em quadrinhos: uma idéia central, levantamento imaginário e referencial, esboços, condensação, reestruturação e arte final.

O essencial desta conclusão está exposto no esquema que a introduz, nele se revisita os capítulos e entende-se o conjunto da obra.

Desdobramentos:

Este ano ao fim do mestrado produzi uma última história que se avizinha do contexto de ‘Pele e osso’, chamada ‘A vez em que a Bruxa Vence’ que pode ser lida na íntegra no Anexo. É minha segunda história em quadrinho inspirada nas versões da tradição oral das fábulas. Se a história do coelho morto trata de amor e perda, ‘A vez em que bruxa vence’ trata da destruição do amor. Pretendo ainda desenvolver mais uma dezena dessas histórias para formatar um livro de fábulas. Tenho ainda cinquenta pranchas de Clayboard para serem preenchidas e diversos projetos de retábulos (foram pouco desenvolvidos em suas qualidades narrativas, tenho mais idéias para explorar) para encaixá-los.



fig. 01



fig. 03



fig. 05



fig. 06



fig. 02



fig. 04



fig. 07

LISTA DE FIGURAS

Capa - Eduardo Belga. Caleidoscópio I, 2011.

Introdução - Eduardo Belga. Caleidoscópio II, 2011.

Entrada do Capítulo I - Eduardo Belga. Caleidoscópio III, 2006.

Entrada do Capítulo II - Eduardo Belga. Caleidoscópio IV, 2006.

Entrada do Capítulo III - Eduardo Belga. Caleidoscópio V, 2006.

Entrada do Capítulo IV - Eduardo Belga. Caleidoscópio VI, 2006.

Conclusão - Eduardo Belga. Caleidoscópio VII, 2006.

01. Autor desconhecido. Pintura da Sala Negra da Villa della Farnesina em Roma. Fonte: http://images.encydia.com/thumb/9/93/Casa_della_farnesina_sala_nera.jpg/120px-Casa_della_farnesina_sala_nera.jpg

02. Autor desconhecido. Detalhe do Afresco da Domus Aurea. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_mAnfkqgT4jc/Ss3lCu1KN8I/AAAAAAAAASRs/jVPOYjrjX4/s400/Detalhe+de+um+afresco.bmp

03. Pinturicchio. Detalhe da Biblioteca Piccolomina. Fonte: https://www.copiadi-arte.com/kunst/noartist/s/siena_dom_libreria_piccolomini.jpg

04. Agostino Veneziano. Grotresco. Fonte: Kayser, 2003.

05. Signorelli. Grotresco do afresco na Catedral de Orvieto. Fonte: Kayser 2003.

06. Johann Heinrich. Grotresco Cartilaginoso de Keller. Fonte: Kayser, 2003.

07. Autor desconhecido. Ornamentação grottesca. Fonte: <http://www.artconnected.org/resource/35293/grotesque-ornamentb>

08. Hieronymus Bosch, Retábulo do Jardim das Delícias. (Com destalhes à esquerda e Visão do Retábulo à direita)
Fonte: Bosing, 2010.

09. Brueghel (o velho), Margarida a louca, 1562.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mad_meg.jpg



detalhe fig. 08



detalhe fig. 08



detalhe fig. 08



detalhe fig. 09



fig. 08



fig. 09





fig. 10

10. Jacques Callot. Tentação de Santo Antã.
 Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jacques_callot_Temptation_St_Antony.gif

11. Jacques Callot. Detalhe da gravura das misérias da guerra, 1632
 Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jacques_callot_miseres_guerre.gif



detalhe fig. 10



detalhe fig. 10



Travail se. Con. P. P. P.
 A la fin ces Dehors s'effont et perdent.
 Comme ferait malheureux a ces arbres pendus
 Hélas! bien que le crime horrible et noir engrance?
 Effi les miseres tellement de honte et de rougisse.
 Et que c'est le Diable des hommes vicieux
 Deprandre tiff en tard la malice des Coise. 3)

fig. 11

12. Goya. Contra o bem-estar comum. Fonte: Kayser, 2003

13. Rodolphe Bresdin. Comédia da morte, 1854
Fonte: <http://www.tunickart.com/artists/bresdin.html>



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17



fig. 18



fig. 19



fig. 20



fig. 21



fig. 22



fig. 23

4. Odilon Redon. Aranha chorando, 1880.
 Fonte:
<http://3.bp.blogspot.com/-mYByXqKCFfc/Ta9FAdpg9rI/AAAAAAAAAOA/WWnjFZOOhKVLk/s1600/redon.crying-spider.jpg>

15. Odilon Redon, Aranha Sorridente, 1880.
 Fonte:
http://2.bp.blogspot.com/-x_VXzLRLLeSQ/TZbqkMgVp0I/AAAAAAAAAFdk/AymtzVorEKU/s1600/dfOodilon%2Bredon%2Baranha%2Bri.jpg

16. Odilon Redon. Balão com olho, 1880.
 Fonte:
<http://go2ena.com/artist/wp-content/uploads/2010/05/iballoon.jpg>

17. James Ensor. A chegada de Cristo em Bruxelas, 1888.
 Fonte:
<http://www.worldprintmakers.com/masters/ensor/ensor.htm>

18. James Ensor. A Morte perseguindo um bando de seres humanos, 1896.
 Fonte:
<http://www.codart.nl/exhibitions/details/2407/>
 National Museum in Belgrade.

19. Alfred Kubin. Salto para a morte.
 Fonte: Hoberg, 2008.

20. Alfred Kubin. Nu, 1902.
 Fonte:
http://3.bp.blogspot.com/_kv1uWWHayTQ/RvBbcVJrASIAAAAAAAAAIMI/4HS0UZguyA0/s1600-h/kubin.jpg

21. Alfred Kubin. Loucura, 1914.
 Fonte:
<http://moniquespassions.com/art-the-unconscious-mind/alfred-kubin-madness/>

22. Alfred Kubin. O beijo, 1901-02.
 Fonte: Hoberg, 2008.

23. Alfred Kubin. O ovo, 1901-02.
 Fonte: Hoberg, 2008

24. Max Klinger. Paráfrase sobre a descoberta de uma luva (uma das gravuras da série), 1882. Fonte: Hoberg, 2008.

25. Natterer, Amorette, 1909-33. Fonte: Maravalhas, 2002.

26. Octavio Ignácio, Therianthropes, 1975. Fonte: Maravalhas, 2002.

27. Carlos Pertuis, (W), 1963. Fonte: Maravalhas, 2002.

28. Flávio de Carvalho, Série Trágica (conjunto de desenhos), 1947. Fonte: Osório, 2000.

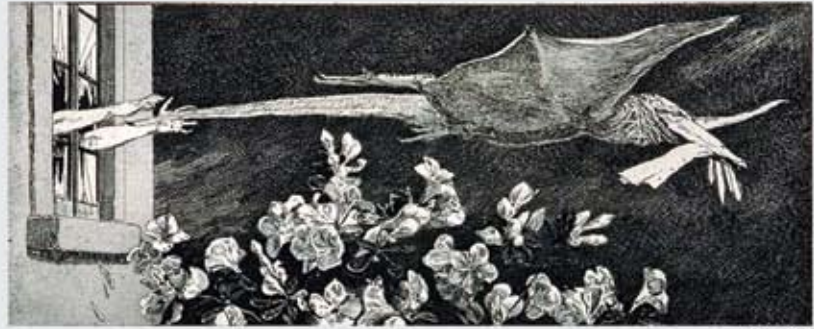


fig. 24



fig. 25



fig. 26



fig. 27



fig. 28

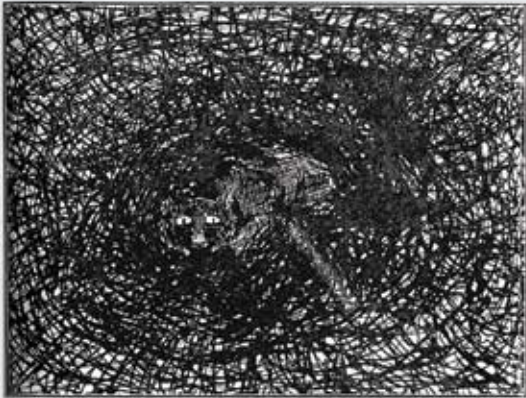


fig. 29



fig. 30

29. Osvaldo Goeldi. O gato preto.
Fonte: Rufinoni, 2006.

30. Osvaldo Goeldi. O gato preto.
Fonte: Rufinoni, 2006

31. Francisco Goya. Da série Os Desastres da Guerra – Foi para isso que nasceste, 1810-14.
Fonte:
http://web.grinnell.edu/fulconergallery/goya/plates/pages/plate12_jpg.htm

32. Alfred Kubin. A doninha gigante.
Fonte: Kayser, 2003.

33. Alfred Kubin, Música de todos os dias, 1898-99.
Fonte: Hoberg, 2008.

34. Otto Dix. Lustmord, 1922.
Fonte:
<http://www.bildindex.de/?+pkunstler:dix%20+pkunstler:otto#|home>

35. Otto Dix. O suicídio, 1922.
Fonte: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/work/259.2004/>



fig. 31



fig. 33



fig. 32



fig. 34



fig. 35

36. Otto Dix. Homens mortos antes da posição em Tahure 1924.

Fonte:

<http://www.artsmia.org/viewer/detail.php?keyword=drypoint&v=4&id=96596&n=2&t=101>

37. H. R. Giger. Paisagem Biomecanóide

Fonte: <http://lcart3.narod.ru/image/fantasy/giger/bl/2.htm>

38. H. R. Giger. Paisagem Biomecanóide.

Fonte: <http://lcart3.narod.ru/image/fantasy/giger/bl/2.htm>

39. Joel-Peter Witkin. Amour, New Mexico, 1987.

Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_y9JCP1wazVo/RkjfRHulzPI/AAAAAAAAFTw/hdIeFm4oOWQ/s1600-h/1987.gif

40. Joel-Peter Witkin. Lêda e o cisne, 1986.

Fonte:

<http://www.baudoin-lebon.com/fiche-oeuvre1.php?num=20299>

41. Joel-Peter Witkin. Le Baisier, 1982.

Fonte:

http://www.correnticalde.com/joelpeterwitkin/Witkin_12.shtml



fig. 36



fig. 37



fig. 38



fig. 39



fig. 40



fig. 41



fig. 42

42. Rubem Grilo. Bad boy, 1998.
Fonte: Catálogo da exposição
“Rubem Grilo Xilo Gráfico |
1985/2011”, Caixa Cultural –
Brasília, 2011.



fig. 43

43. Rubem Grilo. Golfe, 1990.
Fonte: Catálogo da exposição
“Rubem Grilo Xilo Gráfico |
1985/2011”, Caixa Cultural –
Brasília, 2011.



fig. 44

44. Rubem Grilo. Náufragos
Anônimos, 2007/2011.
Fonte: Catálogo da exposição
“Rubem Grilo Xilo Gráfico |
1985/2011”, Caixa Cultural –
Brasília, 2011.

45. Tanino Liberatore, Capa da Revista Animal 1 - Ranxerox, 1980.

Fonte: Revista ANIMAL FEIO, FORTE e FORMAL, nº 1, Editora VHD Diffusion, 1988.

46. Tanino Liberatore, Página da Revista Animal 1980.

Fonte: Revista ANIMAL FEIO, FORTE e FORMAL, nº 9. Editora VHD Diffusion, 1988.

47. Tanino Liberatore. Ranxerox, 1980.

Fonte: Tamburini, 2010.



fig. 45



fig. 46



fig. 47



fig. 48

fig. 49



fig. 50



fig. 51

48. Philippe Vuillemin, Página da Revista Animal, 1984. Fonte: Revista ANIMAL FEIO, FORTE e FORMAL, nº 8. Editora VHD Diffusion, 1988.

49. Massimo Mattioli, Squeak, 1980. Fonte: Revista ANIMAL FEIO, FORTE e FORMAL, nº 1. Editora VHD Diffusion, 1988.

50. Lourenço Mutarelli. Página de 'Sequelas'. Mutarelli, 1998.

51. Robert Crumb. Página da Gênese de Robert Crumb. Fonte: Crumb, 2010.

52. Eduardo Belga
Parafusos e Torções
Caleidoscópico
(5 estágios), 2006
Grafite sobre papel
4 x 20 cm



fig. 52



fig. 53



fig. 54



fig. 55



fig. 56



fig. 57

53. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
Torção com volante
(3 estágios),2006
Grafite sobre
papel
15 x 21 cm

54. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
O renascimento reverso
(4 estágios),2006
Grafite sobre
papel
15 x 21 cm

55. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
Renascimento
(3 estágios),2006
Grafite sobre
papel
15 x 21 cm

56. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
Obreiros atávicos e pla-
têia,2006
Grafite sobre
papel
28 x 40 cm

57. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
Consolo-man in action,
2006
Grafite sobre
papel
11 x 15 cm

58. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
Galinha modificada para
chupar parafusos
confabula grioe
tetânica, 2006
Grafite sobre
papel
13 x 18 cm



fig. 58

59. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
Crossdrexphilia Auto-
erótica, 2006
Grafite aguada de
ferrugem e saliva sobre
papel
21 x 30 cm



fig. 59

60. Eduardo Belga
Parafusos e torções -
A visita, 2006
Grafite aguada de
ferrugem e saliva sobre
papel
13 x 18 cm



fig. 60

61. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
Duas garotas girando,
2006
Grafite aguada de
ferrugem e saliva sobre
papel
21 x 30 cm



fig. 61



fig. 62

62. Eduardo Belga
Parafusos e Torções -
Da Vinci Invertido, 2006
Grafite aguada de
ferrugem e saliva sobre
papel
26 x 39 cm

63. Leonardo da Vinci,
O Coito

64. Eduardo Belga
Parafusos e torções -
Invertendo o Da Vinci
Invertido, 2006
2006
Grafite sobre papel
13 x 18 cm



fig. 63



fig. 64

65. Eduardo Belga
 Pele e Osso -
 Versos dos volantes
 do Retábulo do Coelho
 Morto, 2010
 Grafite, nanquim e guache
 sobre papel colado em
 MDF
 33 x 38 cm

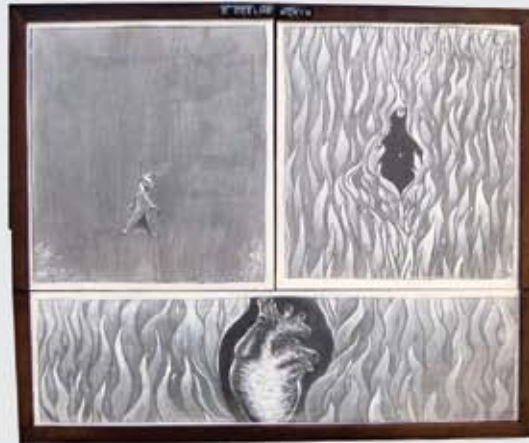


fig. 65

66. Eduardo Belga
 Pele e Osso -
 Retábulo do Coelho
 Morto, 2010
 Grafite, nanquim e guache
 sobre papel colado em
 MDF
 33 x 76 cm



fig. 66

67. Eduardo Belga
 Pele e Osso -
 Tríptico do Estupro
 Gentil-Pele e Osso, 2010
 Grafite e nanquim sobre
 Clayboard
 13 x 18 cm

68. Eduardo Belga
 Pele e Osso -
 Tríptico do Estupro
 Gentil-Estupro gentil,
 2010
 Grafite e nanquim sobre
 Clayboard
 13 x 18 cm

69. Eduardo Belga
 Pele e Osso -
 Tríptico do Estupro
 Gentil-Céu, 2010
 Grafite e nanquim sobre
 Clayboard
 13 x 18 cm



fig. 67



fig. 68



fig. 69



fig. 70

70. Eduardo Belga
Pele e Osso -
Quadro de Intermédio - O
Pássaro conta ao Rei, 2010
Grafite, nanquim e aqua-
rela sobre Clayboard
7 x 9 cm

71. Eduardo Belga
Pele e Osso -
Tríptico da Bela Adorme-
cida - O Sabá dos Gatos,
2010
Grafite sobre papel
21 x 30 cm



fig. 71



fig. 72



fig. 73

72. Eduardo Belga
Pele e Osso -
Tríptico da Bela Adorme-
cida - Katzenmusik, 2010
Grafite sobre papel
21 x 30 cm

73. Eduardo Belga
Pele e Osso -
Tríptico da Bela Adorme-
cida - Infanticídio, 2010
Grafite sobre papel
21 x 30 cm

74. Eduardo Belga
Pele e Osso -
Quadro de Intermédio - O
Lobo é o Rei, 2010
Grafite, nanquim e aqua-
rela sobre Clayboard
7 x 9 cm



fig. 74



fig. 75

75. Eduardo Belga
Pele e Osso -
Chapeuzinho Vermelho,
Grafite, nanquim e aqua-
rela sobre Clayboard
2010
7 x 9 cm



fig. 76

76. Eduardo Belga
Pele e Osso -
Quadro de Intermédio -
Chapeuzinho é Coelho,
Grafite, nanquim e aqua-
rela sobre Clayboard
2010
26 x 36 cm

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2005.
- ARNHEIM, Rudolph. **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec/UnB, 2008.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- BAUTRUSAIDIS, Jurgis. **Aberrações, ensaio sobre a lenda das formas**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.
- BARBAS, Helena. **O sublime e o Belo - de Longino a Edmund Burke**. Portugal: Universidade Nova de Lisboa. Artigo publicado on-line em 2006. Disponível em: www.helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf. Acesso em: 24 de maio de 2011.
- BAXANDALL, Michel. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas Volume I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2011.
- BEZERRA, A. J. C.. **As Belas Artes da Medicina**. Brasília: Ed. CRM-DF, 2006.
- BOSING, Walter. **Bosch: a Obra de Pintura**. China: Ed. Taschen, 2010.
- CABO, Sheila. **Goeldi: Modernidade Extraviada**. Rio de Janeiro: Ed. Diadorim, 1995.
- CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. **Fadas no Divã: Psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre, Ed. Artmed, 2006.
- CIANCHI, Marco. **Leonardo Anatomy**. Estados Unidos: Ed. Giunti, 1998.
- CRUMB, Robert. **Gênese por Robert Crumb**. São Paulo: Ed. Conrad, 2009.
- DARNTON, Robert. **O Grande Massacre dos Gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Ed. Graal, 2010.
- ECO, Humberto (Org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1970.
- GIBSON, Michael. **Simbolismo**, Alemanha: Ed. Taschen, 1999.
- GIGER, H. R.. **H. R. Giger's Necronomicon**. Estados Unidos: Ed. Morpheus International, 2008.
- HOBERG, A.; *et al.* (Orgs.). **Alfred Kubin, Drawings 1897-1909**. Estados Unidos: Ed. Neue Galerie New York, 2008.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa, Versão 2.0 a**. São Paulo: Ed. Objetiva
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). **A Literatura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- MARAVALHAS, Nelson. **A Tarefa Infinita**. Brasília: Ed. Nelson Maravalhas Junior, 2007.
- JEHA, J.; *et al.* (Orgs.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Ed. Paralela, 2003.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Textos essenciais – O belo. v. 4**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- LONGINO. **Do Sublime**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- MARAVALHAS, Nelson. **A tarefa Infinita**. Brasília: Ed. Nelson Maravalhas Junior, 2007.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

MUTARELLI, Lourenço. **Sequelas**. São Paulo: Ed. Devir, 1998.

PAES, José Paulo. **Lembra, corpo** - uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantino Kaváfis. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2006.

PALLAHNIUK, Chuck. **No Sufoco**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2006.

_____. **Assombro**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

PARRI, Eugenia (Org). **Joel-Peter Witkin**. Londres: Ed. Phaidon, 2002.

RUFINONI, Priscila Rossinette. **Oswaldo Goeldi**: Iluminação, ilustração. São Paulo: Ed. Cosacnaif/FAPESP, 2006.

SIMBLET, Sarah. **Anatomy for the artist**. Londres: Ed. Dorling Kindersley, 2001.

_____. **Desenho**: Uma forma inovadora e prática de desenhar o mundo que nos rodeia. Londres: Ed. Dorling Kindersley, 2004.

SODRÉ, Muniz; PAIVA Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2002.

TAMBURINI, Stefano; TANINO, Liberatore; *et al.* *Ranxerox*. São Paulo: Ed. Conrad, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**, São Paulo: Ed. 34, 1998.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2004.

- Teses:

MARAVALHAS Jr., Nelson. **Hypnagogic Imagery and Psychotic Outsider Art - A Study of Form - Constants and Visual Properties**. 2002. Tese (Doutorado em Filosofia, História e Teoria da Arte) – Universidade de Kent, Canterbury, Inglaterra, 2002.

DUTRA, S. R.. **A Geografia Corporal do Além, os Tempos da Arte e a Contemporaneidade do Inferno de Barlowe**. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

- Periódicos:

REVISTA ANIMAL. Direção de Vincent Henri Ducarme, Edição de Rogério de Campos. São Paulo: Ed. VHD, Publicada de 1987 a 1991.

- Filmes:

CARNE. Direção e produção: Gaspar Noé. Roteiro: Gaspar Noé. França: Les Cinémas de la Zone, 1991. 40 min.

IRREVERSIBLE. Direção e produção: Gaspar Noé. Roteiro: Gaspar Noé. França: 120 Films, 2002. 97 min.

SEUL contre tous. Direção e produção: Gaspar Noé. Roteiro: Gaspar Noé. França: Les Cinémas de la Zone, 1998. 93 min.

DESTRICATED. Escrito e dirigido por Marina Abramovic, Matthew Barney, Gaspar Noé, *et al.* Estados Unidos e Reino Unido: Offhollywood Digital 2006. 116 min.

ANTICHRIST. Escrito e dirigido por Lars Von Trier. Alemanha: Zentropa Entertainments, 2009. 108 min.

ANEXOS

1. **Histórias recontadas** - Ensaio narrativo de recontar histórias apresentadas na dissertação.
2. **Entre no Vórtice** - Ensaio narrativo a partir de imagens da série 'Parafusos e Torções'.
3. **O Coelho Morto** - Versão para impressão da HQ do Coelho Morto (da série 'Pele e osso')
4. **A Vez em que a Bruxa Vence** - História em Quadrinho inédita (citada na Conclusão)

1.1 - UNO, DUMO E TRENO (História recontada a partir do resumo de Kayser de 'A gente de Seldwyla' de Gotfried Keller. KAYSER, W. 2006, p.11-13)

Esta é a história de Uno, Dumo e Treno, três irmãos, onde se conta era uma vez, que viviam num pequeno vilarejo. Dumo e Treno eram irmãos gêmeos, e como se não bastasse a semelhança física, eram dotados de mesma índole. Uno nasceu sete anos depois, e também, na mesma forma dos irmãos, fisicamente e em espírito. Diz-se que eram para ser trigêmeos, mas o germe que formaria Uno se perdeu por sete anos na barriga da mãe até que vingasse. Os três habitavam o mesmo quarto e dormiam juntos na mesma cama, todos a trabalhar para um mesmo chefe. E no que se refere à mesma índole, digo que eram trabalhadores extremados, não por paixão, mas por ganância, objetivando o pagamento acima de tudo e guardando todas reservas possíveis. Acordavam cedo e trabalhavam até tarde da noite. Poupavam até o limite da sobrevivência. E essa similaridade ao invés de torná-los companheiros, em fato os tornava competidores ao extremo, sempre desconfiados, dormiam um sono leve, a espreita de que algum dos irmãos lhes roubaria as reservas de ouro.

Uno, o mais jovem tentava compensar sua poupança menor ofertando serviços menores para os irmãos, como cuidar de lavar a roupa. Cansado, Uno resolve terceirizar o serviço, perdendo parte do lucro mas permitindo-se dormir melhor. Daí conhece Zus Bünzli, a intocada filha da lavadeira. Uno a convida para passear em seus horários vagos, e sem demais opções a moça aceita. E assim o fazem repetidas vezes, enquanto que o amor e o desejo de Uno são crescentes.

Dumo e Treno ao ver Uno fugir misteriosamente logo após devorar seu almoço em poucas cheias e rápidas garfadas, seguem sorrateiramente em seu encalço. Donde percebem o motivo de sua pressa: a bela e dominadora Zus. De imediato os irmãos se encantam também, não se sabe o quanto pelo espírito competitivo e quanto pela forma de Zus, pelos seus peitos formidáveis e sua bunda arredondada.

Zus então se vê cortejada pelos três irmãos, lisonjeada, não os censura de forma alguma, mas também não dá garantia a nenhum deles.

Perante Zus ficam abobalhados tentando atuar como bem sucedidos amantes, a noite dormem os três na mesma cama, rígidos sonhando o mesmo sonho.

Certa noite sonham com a disputa e emparelham uma briga semi-acordados, Uno empurra Dumo que abre os braços contra Treno e Uno, se enovelam com socos e pontapés até que caem da cama e acordam de fato. Supõem ter sido o diabo que os vinha buscar e começam a chorar e gritar até que o chefe aparece com uma vela na porta e envergonhados se vêem obrigados a reconhecer que nada aconteceu.

No dia seguinte o chefe resolve demitir todos os três irmãos. Os rapazes, já fartos em economias sugerem trabalhar

de graça, imploram para ficar a todo custo. O chefe resolve que pode abrigar ainda um deles, apenas um e para escolher este, exige uma corrida: cita um ponto a meia hora de distância da casa e diz que quem chegar de lá para cá primeiro, poderá continuar, e assim, acompanhá-lo em sua função de mestre e até quem sabe, sucedê-lo um dia. Zus testemunha tudo isso e vê que é conveniente se juntar a este vencedor; e acirrando a disputa, oferece sua mão em casamento ao vencedor.

Vão para o ponto de partida da corrida, Uno, Dumo, Treno e Zus. Zus não se importa tanto com qual deles casará, mas prefere que não seja o mais novo, o menos abastado. Então assim que começa a corrida, lhe seduz para debaixo de uma árvore, para que perca tempo, e Uno confiante em suas pernas mais jovens vai. Mas antes que se perceba, Zus de enganadora passa a enganada, quando cai em si, está tomada por uma conversa eloqüente do rapaz e a caminhar velozmente para a cidade, cujo povo em alvoroço já festeja a chegada os noivos. No meio da festa, surge embriagado o mestre e diante da comoção lhes vende a casa. Uno e Zus se casam, mas Uno não desfrutará por muito tempo da vitória, a vida de casado lhe reserva muitas intempéries.

Os outros dois irmãos que partiram juntos viram Uno ficando para trás, e reduzindo o número de competidores a somente eles dois, a vitória pareceu iminente e se digladiaram com vigor até o ponto de se perderem do caminho e quase se aleijarem. Ao chegarem perto da cidade, completamente desmantelados, caem na gargalhada do povo e se vêem na condição de fracassados, pois Uno já havia chegado.

Todo o sonho se foi repentinamente. Dumo volta para a árvore que marca o início da corrida e lá se enforca. Treno se degenerou na rua como amigo de ninguém.

1.2 - O TEMPO DESTRÓI TUDO ('Irreversível', filme de Gaspar Noé, recontado em seqüência cronológica)

A via láctea.

Um gramado. O sprinkler gira as crianças brincam correndo em volta. Perto dali Alexandra (Alex) lê um livro deitada sobre uma canga sobre a grama.

Conheça Alex. Ela deve ser uma das mulheres mais bonitas do mundo, e além de tudo é doce. Alex namora Marcus. Passam a tarde desnudos, trepando, comendo e dormindo. Alex sonha que atravessa um túnel completamente vermelho, e depois, o túnel se parte em dois pedaços. Acordam com a ligação de Pierre, que segundo deixa registrado na secretaria eletrônica chegará em 30 minutos. Alex acha que o sonho tem haver com sua menstruação atrasada. Ainda desnudos, engendram uma brincadeira de cuspir um na cara do outro. Marcus se excita e propõe comer-lhe o cu, Alex delicadamente nega e retrai-se infantilmente, como se fosse do mundo a criatura mais frágil.

Alex vai tomar um banho enquanto Marcus sai para comprar um vinho. No que Alex aproveita para realizar um teste de gravidez e confirmar sua condição de gestante. Surpreende-se e contém as gargalhadas de felicidade ao imaginar seu futuro promissor como mãe.

Encontram-se com Pierre no metrô. Pierre é um filósofo, amigo de Marcus e ex-namorado de Alex. Pierre ao mesmo tempo que se vê muito alegre na companhia de Marcus e Alex não nega sua saudade pela ex. Passa a viagem a Interrogá-los quanto a vida sexual. Pierre fracassou em levar Alex ao orgasmo enquanto que Marcus o consegue com facilidade. Pierre se vê frustrado e tenta, sem perder o humor, descobrir a chave do orgasmo de Alex. "Sexo é um ato, não se fala dele", diz Alex, acusando Pierre. Pierre, conta que uma vez a fez gritar, mas foi por conta do batente da cama que lhe golpeava a cabeça. "a única prova tangível do orgasmo" Alex complementa: "não existem

mulheres frias de cama, apenas homens que não sabem foder”, mais uma máxima de Alex. “age como se fosse uma façanha, como se fosse grande coisa, pensa demais no prazer do outro, és um altruísta. No final o prazer da mulher, é o prazer do homem. Às vezes tem apenas que foder, e tudo está resolvido, os corpos falam.”

Chegam na festa. Marcus empolgado se dedica a provar todas drogas disponíveis, frenético flerta com todas as mulheres, e as escondidas de Alex as beija lascivamente. Pierre o segue tomando o papel da consciência, pedindo lhe que considere sua mulher, bela como é. Alex está a dançar e agora que removeu o casaco do vestido, podemos testemunhar seus seios através do cetim do vestido, perfeitos e ostensivos. Pierre pensa apenas em Alex, Marcus tenta envolve-lo na farra, mas não adianta. Alex encontra uma amiga grávida e tem uma previsão de como pode ficar no futuro. Alex finalmente se irrita com Marcus e decide deixar a festa. Pierre insiste numa carona, mas Alex prefere voltar sozinha.

Saindo da festa Alex percebe que só conseguirá um taxi do outro lado da movimentada avenida. Uma transeunte lhe sugere que atravesse pela passarela subterrânea e Alex segue para a passarela.

A passarela se esvai num túnel vermelho.

No meio da passarela Alex se depara com um homem a agredir um travesti, assustada ela recua e se faz notar. O travestido foge e a deixa sozinha com Tênia, que não esconde a felicidade em sua expressão ao ver toda a formosura de Alex. Tênia planeja se divertir bastante com o corpo de Alex. Tênia representa uma força de juventude, um saciador imediato de desejos e prazeres, essa é a missão de tênia, opta por uma vida a jato, tão excessiva quanto pode ser, nega a longevidade e aposta na sorte, se a vida é um líquido numa garrafa, tênia a toma em grandes goladas, definitivamente tênia não liga para o sal na sal comida, ou para alimentos orgânicos e exercícios matinais, em vez disso leva seu pau para passear nos mais diversos orifícios que o mundo apresenta, colecionando provavelmente inúmeras hospedeiros venéreos. Alex entra em pânico e é incapaz de reagir, sabe que será estuprada. Tênia com seu canivete conduz Alex a deitar-se no chão. Sobe por cima dela e a humilha enquanto tira a roupa. Segura a boca de Alex com uma mão e com a outra força o pau contra o cu de Alex e ejacula dentro cinco minutos depois. Após um curto descanso, enquanto Alex se rasteja em fuga, Tênia resolve que vai gastar também a sua necessidade por destruir algo belo. Chuta a cara de Alex, as costelas, desfere dez socos na cara de Alex e depois segurando pelo cabelo joga seu rosto contra o chão oito vezes..

Ao sair da festa Pierre e Marcus são surpreendidos pela algazarra da policia e dos paramédicos. Vêm o corpo desfigurado de Alex na maca. Dois biscates oferecem um serviço de investigar o paradeiro do estuprador, alegam que a policia não providenciará a devida vingança. Marcus aceita e Pierre discorda. Partem atrás do travesti que estava com tênia e com ele descobrem o nome do estuprador e que ele deve estar numa boate chamada Rectum.

Rectum é uma boate gay sado masoquista parisiense.,lá dentro Pierre e Marcus percorrem um labirinto intestinal, as luzes são vermelhas e dão ao lugar a cor do inferno. Rectum é uma galeria de pervertidos, homens com poucos trajes em couro a explorar seus dedos e pintos; bocas e cus. Marcus e Pierre seguem adentro, não como as fezes que buscam a saída, mas como uma sonda atrás do verme. Finalmente os protagonistas supostamente encontram Tênia. Marcus ataca o suposto tênia que revida com mais sucesso, e enquanto aproveita para estuprá-lo, Pierre o interrompe com o primeiro golpe de extintor de incêndio no rosto. Vemos a transformação do rosto da vítima a cada golpe do extintor. Pierre desfere mais vinte e dois golpes no rosto do adversário em pouco mais de um minuto. Ao fundo, além de uma horda de pervertidos que assistiam incólumes, estava Tênia a desfrutar com um sorriso cínico do espetáculo.

1.3 - TRIPA (História recontada a partir do conto 'Tripas' de Chuck Palahniuk. PALAHNIUK, C. 2005, p.19-35)

Era uma vez três garotos, todos incansáveis saciadores das necessidades de seus próprios pênis. Onanistas, pesquisavam formas variadas de atingir o orgasmo.

O primeiro tentou o *pegging*: com uma cenoura esculpida e besuntada em vaselina estimulava a próstata através do ânus, porém não só falhou com o orgasmo como sentiu dores e esqueceu de se desfazer das evidências; seus familiares encontraram a cenoura fedida em meio aos lençóis sujos. Um assunto que nunca foi tratado em família deixou permanente o constrangedor fantasma da cenoura.

O segundo tentou uma técnica do oriente médio de estimular o gozo através de uma vareta perpassando por dentro da uretra. Na falta de utensílio adequado, o rapaz usou um canudo de cera que escorria de uma vela. No momento do gozo, o rapaz empolgado, quebrou sem querer o canudo que foi parar num estágio mais profundo da uretra, carecendo de cirurgia para retirá-lo.

O terceiro utilizava um método que ele mesmo cunhou de 'pescar pérolas'. Consistia em entrar na piscina enquanto estava sozinho em casa, sentar o ânus na entrada do filtro da bomba, "a sucção parece uma cagada que não tem fim", e se masturbar em apnéia. Feito isso retornava para catar as bolotas leitosas de sêmen que ficavam boiando (por isso *pearl diving*), evitando assim que sua irmã menor engravidasse acidentalmente ao nadar. Certa vez, logo após gozar, o rapaz se viu preso com a bunda na entrada do filtro, golpeou fortemente o chão até puxar para fora a mangueira embutida do filtro. Ainda colado na mangueira, conseguiu subir o nariz até a superfície para respirar. O que ele achou ser a mangueira que o prendia, na verdade era seu intestino em prolapso. Lembrou-se da expressão russa 'preciso disso tanto quanto de dentes no meu cu' o que levou o garoto a pensar nos animais que roem a própria pata para escapar de armadilhas. Sendo assim, mergulhou novamente e a dentadas conquistou sua liberdade. Como na ocasião não fez a pescaria de pérolas, o seu temor se tornou realidade: engravidou acidentalmente a própria irmã.

2 - ENTRE NO VÓRTICE (2011)

Inale.

Encha o seu pulmão de ar como se fosse um balão flexível.

Como se suas costelas fossem ligas de borracha.

Como se fosse reter para nunca mais soltar.

Pois é esse tempo que deve durar o seu processo. É o tempo que talvez você dure.

Você está num quarto onde tudo é de madeira ou ferro, inclusive a cadeira na qual está sentado, provavelmente a cadeira mais desconfortável que já sentou, toda feita em ângulos retos.

Ainda nesta sala está o seu condutor, o 'obreiro'. É um homem grande e forte como um boi, delicado como uma gata parida. Usa uma máscara de borracha que imita um cachorro, fora isso está nu, entre as pernas você vê um delicado pênis murcho e repuxado sobre uma vulva peluda. Ele pega suavemente sua nuca e a envolve num tecido branco, puxa as quatro pontas para amarrar numa sólida barra de ipê escuro. Sua cabeça mira o peito peludo do obreiro através de um túnel de pano branco.

Não há cerimônia.

Na primeira volta seu túnel se fecha, você pode ver uma espiral de nuances brancas e grises. Reconfortan-

te, como brincar de casinha em baixo dos lençóis, você pode configurar a sua própria cosmogonia nas formas que se apertam na espiral, gradativamente enquanto o gentil som do pano farfalha na sua orelha. Cada vez mais quente sobre sua pele. O pano agora toca toda a superfície do seu rosto, cola suas orelhas nas têmporas. Se você quisesse, não poderia mais abrir a boca. A espiral toca a ponta do triângulo que formam seus dois olhos e o meio da testa, e você se vê abismado com o simples modo de girar o tecido que denota gigantesca gentileza no homem que o conduz. É certo que ele nunca atiraria num passarinho, ou atropelaria um cachorro. Provavelmente jogaria o carro numa ribanceira trocando a certeza da morte do cachorro pela incerteza de sua sobrevivência. E você se lembra do tempo que está sem ar, provavelmente metade do seu recorde de apnéia. A pressão te obriga a fechar os olhos, e você sente as dobras do pano pinçarem os pelos das suas sobrancelhas.

Sua pele começa a se arrastar junto com o pano e você quase pode sentir os vasos se partindo, todo seu rosto arde quando você resolve gritar, você quer chorar como uma criança contrariada, abrindo bem a boca numa careta besuntada de lágrima, muco e saliva. Mas tudo que lhe sai é um mungido mudo, selado pela pressão de mais uma volta no pano, que desta vez te impede o trânsito do ar. Seu nariz esta chapado na face, como um busto de argila úmida que caiu de frente no chão. Seus dentes experimentam o máximo de oclusão, prestes a trincarem. Seu rosto parece estar voltando à forma primordial, a massa bruta donde os deuses modelaram a primeira humanidade. O osso da sua mandíbula arreventa o zigomático num estalo retumbante, o sangue vaza e preenche os espaços com barulho de enxurrada.

O obreiro derrama água sobre o pano que te envolve, e você submerge no estado fundamental, o propósito de tudo isso. A ignição está no seu estômago, seu órgão de suporte, aquele que te avisa que você está nervoso, ansioso ou em pânico. Em algumas pessoas é o fígado, noutras o rim, a garganta, a próstata. Cada um com sua besta embutida e sua forma específica de ativação. A besta da garganta, por exemplo, é o bode e para chamá-lo é preciso escarpelar a nuca. A do estômago é o macaco. De acordo com a cartela há todo um zoológico aprisionado no corpo.

O sangue castiga o órgão de suporte. A besta primitiva emerge. Seu esqueleto parece oco. O filme da sua vida passa em reverso na sua mente, você vai da cadeira incômoda ao útero da sua mãe. Do útero a algo precedente, ímpar e primitivo. O tempo parece voltar e ir, voltar e ir, como uma vitrola que insiste na trilha arranhada do disco, você nunca se sentiu tão vivo.

Soa o trovão dos ossos parietais rachando. Para ele é o sinal, é quando ele para. Mais duas voltas e esses dois ossos seriam paredes movediças no rumo de prensar o cérebro. Ele vai embora e essa é a parte em que você se vira sozinho. Não vai morrer de hemorragia nem de traumatismo, mas de falta de ar, sua cabeça é uma massa selada, o núcleo microscópico do *big bang*. Tirar o tecido significa dismantelar o que você chamava de rosto.

O quanto você não roeu a unha recentemente faz toda diferença agora. Cave: cada rasgo é menos uma pá de terra no seu túmulo. O caixão - a traquéia - está exposto, falta abrir a porta. Seu dedo em riste é o pé de cabra, sua outra mão, a marreta. Coloca o dedo apontado firme no meio da traqueia e com a outra mão golpeia. O ar começa a passar, a porta se abre. Você está vivo. Para o buraco ficar aberto você precisa mantê-lo alargado com o dedo. O sangue vaza para fora e para dentro. Dentro, o sangue escorre para o pulmão. A solução é tapar o buraco, soprar e engolir o sangue que subirá da traquéia para o esôfago. O quanto e o quê você comeu antes fazem toda a diferença. Encher o estômago de sangue não vai te matar, mas é parte da burocracia corporal expulsar sangue do estômago, provocando vômito. Sua boca está selada, então a única saída ainda é a fissura do pescoço.

Para vomitar o sangue, o mesmo deve passar do esôfago para boca e da boca para a traquéia para sair pelo buraco. Você tosse precisamente no momento que o vômito passa pelo buraco, antes de cair no pulmão. Em resumo, se você tivesse alguma platéia (e talvez tenha) você seria o espetáculo de um sujeito respirando por uma carne moída no pescoço, que em intervalos de tempo borrija um sonoro spray de vômito e sangue.

Isso até você descobrir que não precisa engolir sangue se abaixar a cabeça e deixar o pescoço na horizontal, de modo que a gravidade retenha os líquidos na borda do buraco. Assim você inspira bolhas de ar, e ao expirar, expulsa o líquido. Assim você libera sua concentração para lentamente buscar um acesso no tecido para voltar a respirar pela boca. Passam horas. Agora você respira pela boca e tampa o buraco com a mão, para que o sangue coagulado cole tudo. Ainda engoliu um bocado de sangue, mas dessa vez você pode vomitar pela boca, que pouco tem a ver com a sua antiga boca com dentes enfileirados e lábios formosos que adoravam beijar.

Com as mãos você descobre a haste que prende o pano torcido travada em duas madeiras em forma de 'U', basta levantar a haste para que você possa distorcê-la. É o que você faz com o máximo de cautela, as partes dormentes do seu rosto voltam a receber sangue e tudo dói. O rosto parecia mais correto pressionado pelo pano do que frouxo. Agora tudo pende. E você já não lembra mais porque se submeteu a isso. O que de certa forma é bem aliviante. Seus olhos mudaram de lugar, as imagens parecem duplas e difíceis de focar, mas a sua frente, que era uma parede fechada, aparece aberta e você tem sim uma platéia composta de cinco obreiros mascarados e nus, uma bigorna um homem velho de terno a bulir o pinto mole. Eles estão parados, você se sente compelido a sair dali. Levanta cambaleante, passa pela porta, vai pelo corredor principal até a escadaria. Existe uma escadaria que vai para baixo e outra para cima, você ainda não estava no último subsolo do inferno, o cócito, e nem tem curiosidade de conhecê-lo. Você sobe e está de volta nos bancos de madeira enfileirados da Igreja Batista do Nazareno. Não tem mais culto, apenas o pessoal da faxina. Eles te ignoram e você vai até a saída. A luz ofusca seus olhos. Por preguiça de andar até o hospital com a cara latejando, finge um desmaio para que alguém lhe faça o favor do transporte.

E você dorme como um bebê. Acorda no hospital. Tomaram conta de você, seus ossos estão grampeados e a sua cara costurada. Você não enxerga nada porque sua cabeça virou um balão inchado e imobilizado. A boca, o nariz e as veias continuam em tubos que dividem com o corpo as tarefas de manutenção da vida. Você virou o seu próprio mártir e se lembra da última vez que sentiu tamanho desprendimento: Algo entre oito e doze anos, vestia uma camisa encardida (de terra, areia de construção, sorvete, ranho e sangue de gato) sem manga e uma bermuda furada e frouxa. Cabelos grandes, sujos e despenteados, joelhos com cascas de ferida. Sob seus imundos pés descalços, uma camada batida, polvilhada com partículas finas de areia e pedras que ora os massageavam ora os incomodavam.

Acima um céu azul com nuvens disformes.

E nada nos bolsos.

O coelho morto

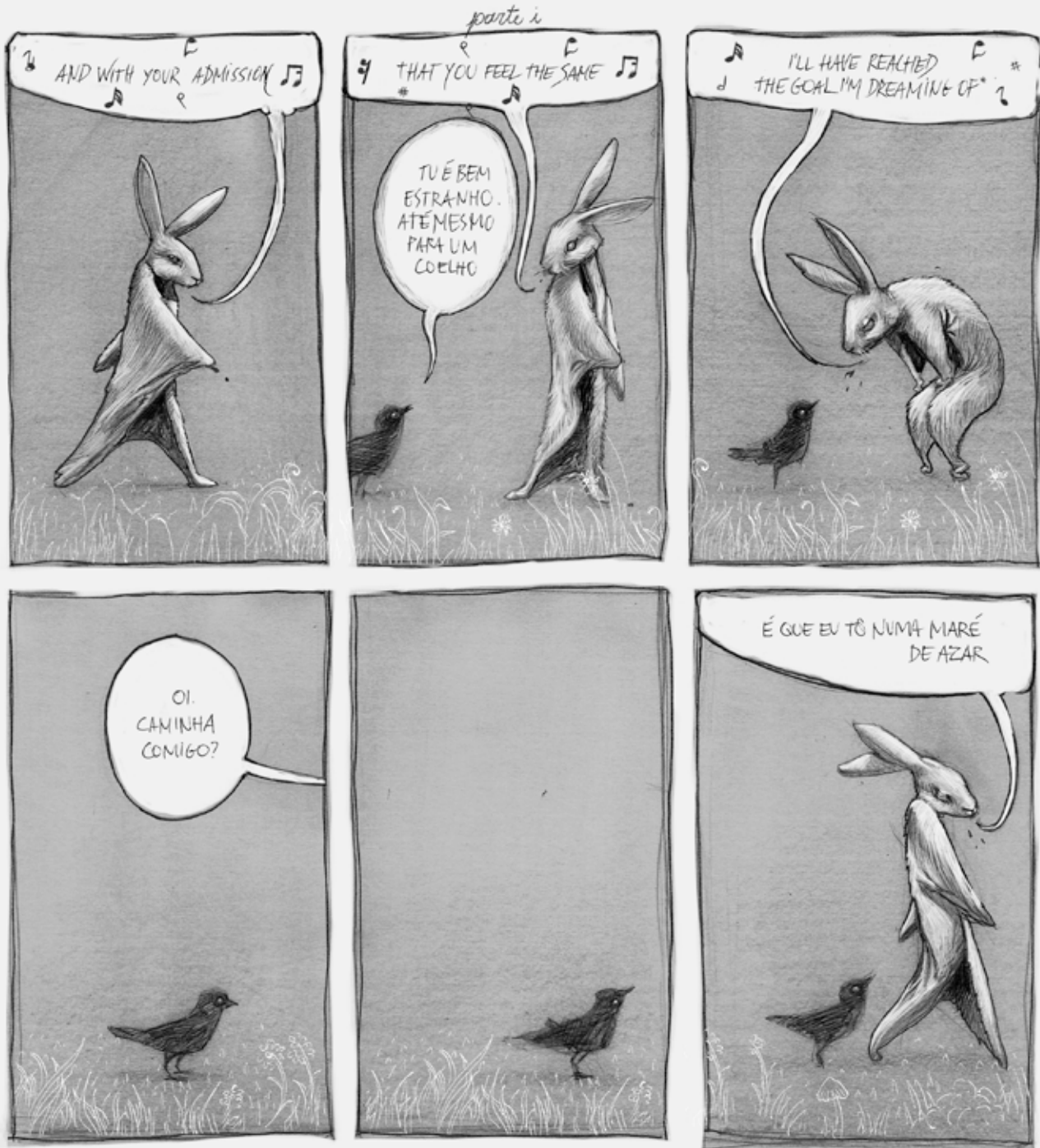


para Vitor

Prologo



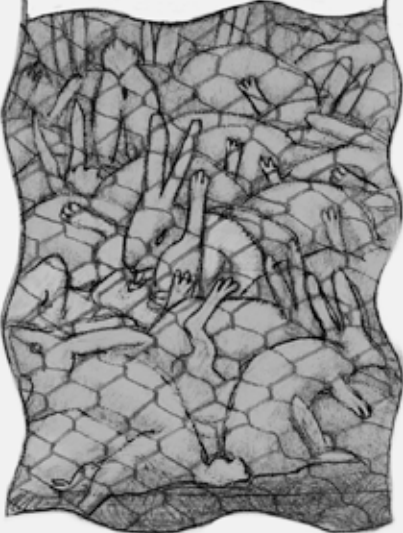
*EU NÃO QUERO BOTAR FOGO NO MUNDO | EU SÓ QUERO COMEÇAR UMA CHAMA NO SEU CORAÇÃO | NO MEU CORAÇÃO
 EU SUSTENTO UM DESEJO E ESSE SÓ VOCÊ, NENHUM OUTRO CUMPRIRÁ | EU PERDI TODA AMBICÃO PELA ALCANÇADA
 MUNDANA | EU SÓ QUERO SER AQUELE QUE VOCÊ AMA.



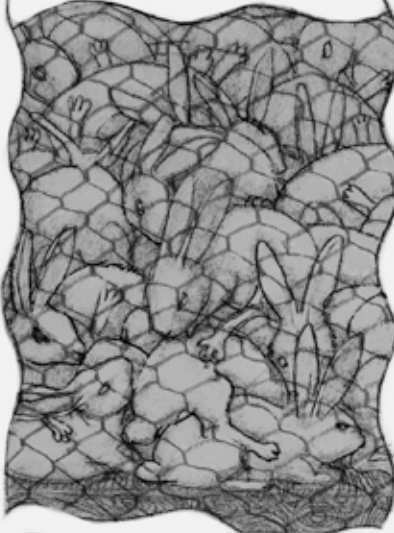
*E COM SUA ADMISSÃO | DE QUE VOCÊ SENTE O MESMO | VOU TER ATINGIDO O OBJETIVO QUE ESTOU SONHANDO. - THE INK SPOTS

parte II

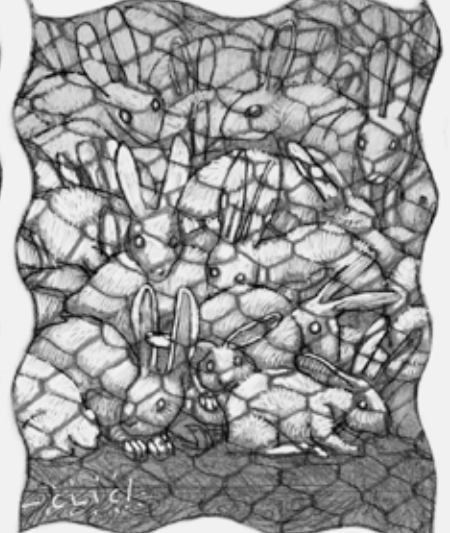
ATÉ ONTEM TODOS OS MEUS
DIAS ERAM DIAS SERTUDOS



DAÍ EU ACORDEI COM UMA
UNHA ENCRAVADA. COISA
FEIA MESMO



DAÍ ERA SÁBADO E TODO
SÁBADO UM COELHO TEM QUE
VIRAR COMIDA



PRA ALIMENTAR OS HOMENS
E ELES NOS ALIMENTAREM
DE VOLTA

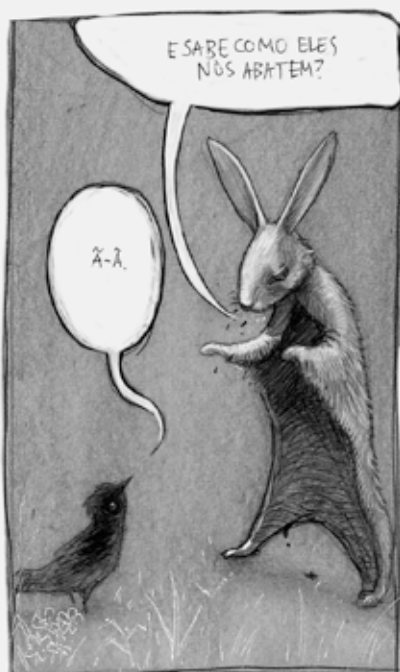


ADIVINHA QUEM
ELES ESCOLHERAM?

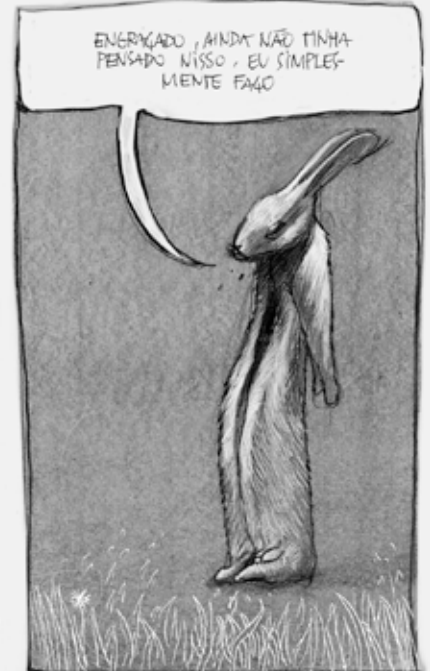


O COELHO MANCO



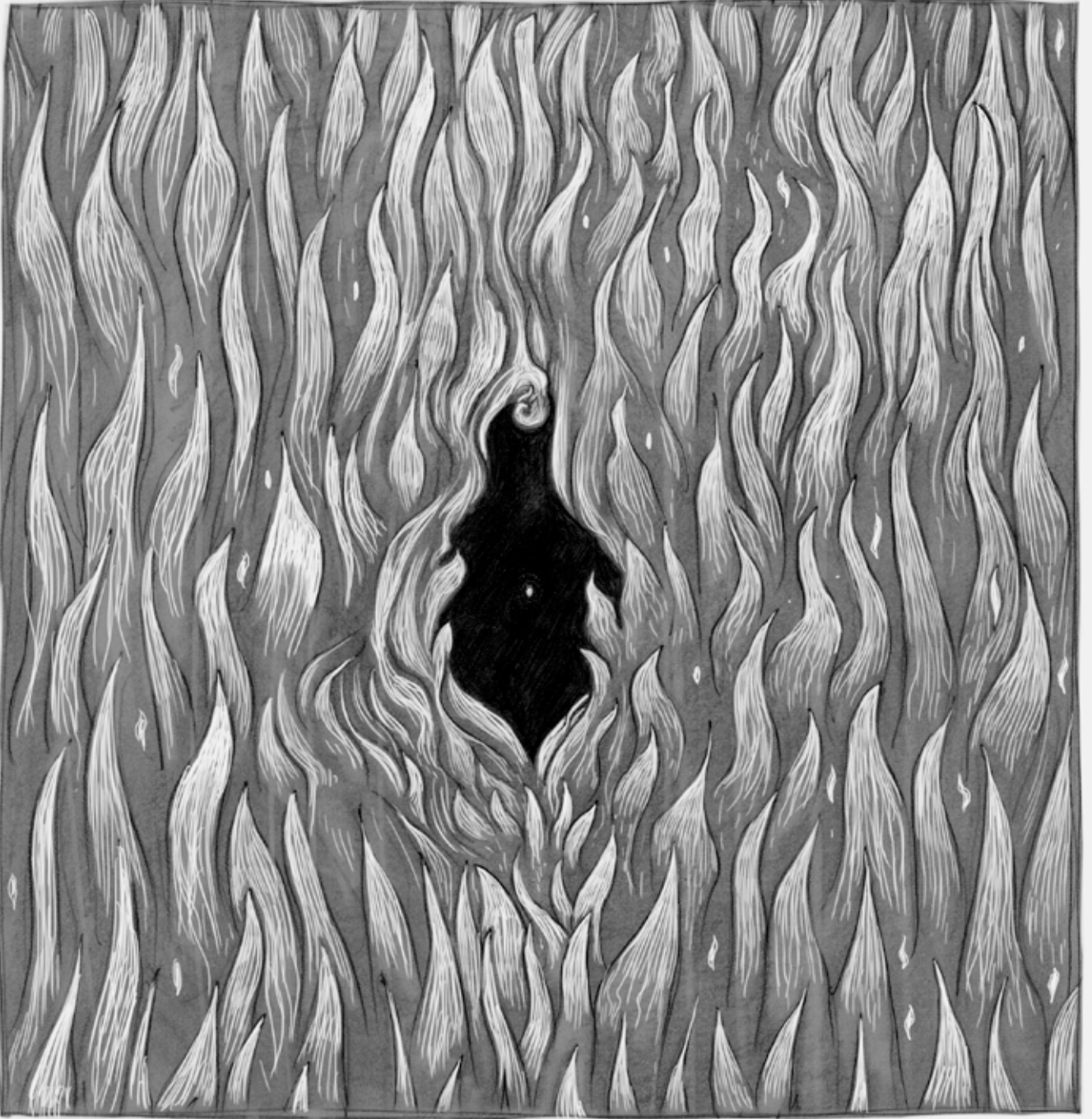


parte iii



Epilogo







A vez em que a bruxa morreu.

