

“Luxúria, sodomia e repugnância. Julgamento e santidade. Prosmicuidade e inocência. Prudência e culpa: acendam as lamparinas que o grotesco está aqui”¹

Antônio Vargas Sant'anna²

Karina Pedigoni Segantini³

Resumo: O artigo é parte resultante do projeto Imagética Grotesca que apresenta considerações sobre a presença da estética do grotesco nas artes visuais contemporâneas realizadas a partir do mapeamento e análise de artistas cujas obras são elaboradas em diálogo com temáticas consideradas socialmente como tabus, a saber: pornografia, violência, sexualidade infantil, corpo, morte e religião.

Palavras-chave: Arte contemporânea - Grotesco - Sexo - Violência

O vocábulo *Grotesco* teve origem na língua italiana, *la grottesca e grottesco*, derivados de *grotta* (gruta). O termo foi utilizado para denominar objetos ornamentais e pinturas encontrados em escavações feitas em Roma no final do século XV nos subterrâneos das Termas do Tito e em outras regiões próximas da Itália. Suas formas eram inacabadas, abertas e fantásticas, metamorfoses de figuras humanas com animais, plantas e espaços, fugindo da representação real do mundo.

Mary Russo (2000), afirma que a categoria como tal só surgiu a partir de interesses por tratados estéticos como *De Architectura* de Vitruvius, que colocava o grotesco em oposição ao estilo clássico. Dessa forma, era considerado como algo frívolo, artificial, irracional, repudiado pelas normas das artes clássicas e da natureza. A autora também acredita que a categoria apenas surgiu em relação às normas com as quais excedia. Adverte que este evento não foi uma descoberta e muito menos a origem do grotesco, pois já havia a identificação de objetos e desenhos por historiadores anteriores a Roma clássica.

Já para Wolfgang Kayser (1986), o grotesco ornamental possui no Renascimento, uma significação lúdica, alegre, leve e fantasiosa, porém angustiante e sinistra com um mundo fora de ordem natural. Destacam-se, dessa forma, os ornamentos grotescos de Rafael nas pilastras papais no Palácio do Vaticano. No século XVI, o grotesco é aceito como substantivo para designar a arte ornamental grotesca e desdobra-se em adjetivos, que acaba por se desvincular de seu objeto concreto. Deste modo, tornam-se características do grotesco o ridículo, deformado, assustador, desordenado, desproporcional, inumano e monstruoso. No século XVIII, o novo gosto classicista rejeita o grotesco por considerá-lo algo imaginado, sonhado, fantasiado, fora de motivos reais, sem significado, de mau gosto, distante da inteligência e da verdade. Uma das correntes discursivas para a categoria do grotesco é a teoria da carnavalização, tendo como principal porta voz **Mikhail Bakhtin** (1993). Essa corrente é de cunho histórico, utilizada para conceitualizar formações e conflitos sociais, ou de esfera política. Assim, o corpo grotesco seria um corpo social, um princípio material corporal contido

¹ Projeto Imagética Grotesca, CEART - UDESC

² Professor do Departamento de Artes Visuais do CEART - UDESC, e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Teatro (PPGAV e PPGT) do mesmo Centro.

³ Graduanda em Bacharelado em Artes Plásticas pelo CEART. Bolsista do Projeto de Pesquisa *Imagética Grotesca*, pela PROBIC.

no povo e não no ego burguês ou no indivíduo biológico. Este corpo, para ele, cresce e se renova constantemente, mistura-se com o mundo, animais e objetos. É identificado com o estrato inferior do corpo, o degradado, a morte, o nascimento, ao imundo, um corpo mutável, aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo. Diferente da estética e do corpo clássico que é fechado, acabado, contido, simétrico, que se identifica com a cultura oficial e superior, com o racionalismo, individualismo e inspirações burguesas.

Os discursos sobre o carnavalesco, para Russo (2000: 23), deslocam para o campo social e para o sistema simbólico, questões como a retenção e exposição corporais, marginalidade, abjeção, disfarces e mascaradas de gênero, paródia e excesso. Também, no livro: *O Grotesco Feminino, risco excesso e modernidade*, Russo (2000) cita Michel Foucault (1975), na introdução de *On the Normal and the Pathological*, que complementa sua reflexão: “o poder da normalização impõe homogeneidade; mas individualiza, possibilitando medir lacunas, determinar níveis, fixar especialidades e tornar as diferenças úteis adequando-as umas às outras.” Dessa forma, para Russo, o corpo grotesco, seria um corpo que surge como um desvio da norma, um espaço de risco e abjeção (FOUCAULT apud Russo: 23).

Outra corrente debatida é o grotesco como estranho. Este se comunica com a psique, com o mundo introspectivo, interior, individualizado, fantasioso, que corre o risco de inércia social. Seria para Russo (2000:23), uma “*projeção cultural de um estado interior*”. Essa imagem corporal ambígua, monstruosa, deformada, excessiva, desprezível, surge de uma divisão entre as ficções discursivas do corpo biológico e da lei. Observa-se em casos analisados sob o cânone freudiano a presença dessas características grotescas em mutilações, distorções, duplos, aparições, próteses e hibridismo. Já **Kayser** contribuiu para a corrente do grotesco estranho, através da recepção da obra, do psicológico, ampliando a idéia de estranheza adicionando a alienação de um mundo que se tornou estranho.

A visão grotesca da criança

Russo conecta o grotesco com “o estranho” freudiano. O duplo estranho é dividido em dois momentos psíquicos: o narcisismo primário e infantil e o desenvolvimento da consciência posterior da vida. O olhar crítico sobre o antigo narcisismo superado gera vergonha, remorso e esperança, numa espécie de nostalgia do futuro com efeitos do estranho, apegados na fantasia de futuros possíveis, mas não realizados. Assim, Russo os relaciona sugerindo

uma apropriação ética do grotesco, como uma categoria já superada assim também como o sublime.

Freud era definitivamente e notavelmente imune ao momento sublime, cujo disfarce “oceânico” e demoníaco ele expôs com brilhantismo. Para nos agradar, o sublime deve agora ser assumido, reduzido e parodiado como grotesco, de uma certa forma cercado de ironia para nos garantir de não sermos adolescentes de imaginação fértil. (Weiskel apud Russo, 2000, p.47)

Desse modo, Russo acrescenta: “O intenso desapontamento e o estado de espírito de vergonhosa abjeção que ultrapassa o cenário narcisista [...] evocam ansiedades, sarcasmos e constrangimentos do grotesco nos seus disfarces pósromânticos ou modernistas”. (Russo, 2000, p.47, 48)

O corpo grotesco, se baseado em Bakhtin, durante os carnavais, jamais era distanciado da platéia e nem era visto como objeto, como nos espetáculos. De forma imaginária, platéia e artistas faziam parte de um todo incompleto. As diferenças sociais eram invertidas ou indefinidas, sem fronteiras e hiperbolizado. Diferente do corpo dos cânones modernos, também, de acordo com o realismo grotesco de Bakhtin, encontra-se em diferentes estágios de crescimento, contornos, degeneração, anomalias, prótese, perda e excesso.

O conceito de sexualidade em si está muito além dos órgãos sexuais e da reprodução, norma de comportamento que vigorou no ocidente até o séc. XIX, em que qualquer atividade que fugia desse paradigma, como a: masturbação, homossexualidade, entre outros, era considerada anormal. Nas culturas em que o senso de pudor é alto, segundo Umberto Eco há o gosto de sua violação por meio da obscenidade. Eco comenta: “*Pode-se exhibir comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas com muita freqüência a linguagem ou os comportamentos obscenos simplesmente fazem rir - basta pensar na satisfação com que as crianças apreciam dizer piadas sobre excrementos.*” Essa ousadia de apalpar o escondido, não rara às vezes é notada em nosso ambiente artístico contemporâneo e é sobre ela que este texto pretende discutir. (Eco, 2007, p.131)

O ato sexual, algo natural, necessário e legítimo se tornou para muitos, na civilização ocidental, motivo de vergonha e exclusão de assuntos sérios e ponderados. “*Dizem corajosa-*

mente: matar, roubar, trair; por que só aquilo deveria ser pronunciado à boca pequena?" (Eco apud Montaigne, p 131). As repugnâncias e incômodos gerados são notados no estudo "O mal estar na civilização" de Freud, na qual este observa a ausência de beleza nos órgãos genitais e que estes seriam segundo ele, considerados imagens que sempre provocam excitação, porém não são nunca belas. O responsável por este mal estar seria o senso de pudor, que se modifica e varia de acordo com culturas e períodos históricos, como durante o Renascimento e na Grécia antiga, em que o sexo era sinal de um corpo belo e sadio. O culto do falo durante a Antiguidade une o feio e o cômico como características da obscenidade. Na época helenística grega, Príapo, uma divindade divertida e simpática, porém tristonha, um deus filho de Afrodite é rejeitado por esta, pela sua deformidade. Príapo é dono de um pênis enorme e confeccionado a base de madeira de figueira, utilizado para proteger as plantações, também cabendo a si, o poder de assustar os ladrões com ameaça de sodomia.

Já a teórica Camille Paglia afirma que o sexo possui um caráter intensamente sombrio, muito diferente do poder sexual debatido pelo feminismo. Apesar do tabu criado e da idéia de sexo recreativo, ele seria para a autora, o mediador entre homem e natureza, pelo qual a moral é substituída por impulsos primitivos. Também comenta sobre o erotismo que este é "tocaiado por fantasmas" e "um lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado". (Paglia, 1992, p.15)

Philippe Ariès (1981) em seu livro: *História Social da Criança e da Família* observa que, a vida no passado, até o séc. XVII era vivida em público. A enorme multidão, diferente da de hoje (maciça e anônima) não era estranha entre si: "É como se todos tivessem saído de casa, em vez de ficar dentro dela: há cenas de rua e de mercados, de jogos e de ofícios, de armas ou de aulas, de igrejas ou de suplícios. [...] As pessoas viviam num estado de contraste; o nascimento nobre ou a fortuna andavam lado a lado com a miséria, o vício com a virtude, o escândalo com a devoção." Pode-se relacionar a esse contraste de vida, a ambigüidade presente na categoria estética do grotesco, ao "segundo mundo" carnavalesco que Bakhtin comenta sobre os habitantes do período medieval. O que anteriormente era visto como natural e convivia harmoniosamente, hoje, essa justaposição das desigualdades, tornam-se intoleráveis. (Ariès, 1981, p.190, 196)

Tanto o sentimento familiar quanto o infantil não existiam no período medieval. A densidade social não deixava espaço para a

nenhum tipo de intimidade, pois as pessoas viviam todas misturadas, as casas encontravam-se de portas abertas para os visitantes. O desenvolvimento do sentimento familiar ocorreu entre os séculos XV ao XVIII destruindo a antiga sociabilidade, no início pertenceu à nobreza e a partir do séc. XVIII estendeu-se a todas as camadas. Ariès também defende que, o que triunfou não foi a individualidade da vida moderna, mas sim a família, e esta, por sua vez, tida como uma sociedade tiranicamente fechada. Seria como se a família moderna tivesse substituído as antigas relações sociais desaparecidas para permitir ao homem escapar a uma insustentável solidão moral. A consciência da particularidade que diferencia a criança do adulto, na Idade Média também era desconhecida. Isso não significa que a criança era abandonada e que não existia afeto por estas, esta apenas integrava-se de forma razoavelmente igual ao mundo dos adultos. Esta, ao desmamar, aproximadamente aos sete anos de idade, passava a integrar-se na vida coletiva entre os membros da comunidade.

Conectamos a estes pensamentos as obras dos artistas britânicos Dinos e Jake Chapman que se arriscam em tratar da temática com maior naturalidade e porque não, com senso de humor por meio da ambigüidade. Aproximam a arte da ciência através de esculturas de resina sintética que recriam seres híbridos, sexualmente polimórficos. Aniquilam e recombina corpos além de reconceituar a natureza e o ser humano. De maneira provocante, os irmãos constroem manequins infantis (principalmente) e adultos unindo corpos com anomalias genéticas. Assim, ânus, vaginas, pênis eretos, substituem o nariz, colocando-os em posições pornográficas que insinuam o ato sexual. (ver figura 01) Raramente os órgãos sexuais encontram-se nos devidos lugares. A obra dos irmãos Chapman é caracterizada por uma forte irreverência e grande ceticismo referenciando desde teorias psicanalíticas à história da cultura popular. Seus trabalhos não poupam críticas à moralidade cristã nem ao racionalismo iluminista, condenando a falsa moralidade ocidental.

Também, a infância era desconhecida, ou não era representada pela arte medieval até aproximadamente o séc. XVII. Segundo Ariès (1981) o motivo dessa falta seria pelo fato de não haver lugar para esta nesse mundo. O autor cita vários exemplos de miniaturas dos séculos: XI ao XIII, de temas do Evangelho que incluía a representação em cena da criança, porém esta era representada apenas como um adulto em escala menor, não havendo uma expressão particular, eram homens de tamanho reduzido,



Figura 01 - Jake and Dinos Chapman, *Tragic Anatomies*, 1996

Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/books/cone/cone10-3-_detail.asp?picnum=18

características encontradas também na maioria das civilizações arcaicas. A representação realista da criança com sua idealização, graça e redondeza teve início na arte grega, no entanto, a infância desapareceu da iconografia juntamente com os temas helenísticos.

Hoje, dialoga-se também com a imagem da criança, tirando-a de seu padrão normal, o artista americano contemporâneo Mark Ryden. Suas imagens dicotômicas são uma mistura de ingenuidade, ironia, humor negro, violência e erotismo por meio de uma técnica sofisticada de luz e sombra que lembra o período renascentista, mescladas às imaginações surrealistas com influência da estética pop. Suas pinturas desordenam nossas emoções ao ressuscitar nostálgicas lembranças infantis, porém regando-as com jatos de sangue, leite materno, carnes expostas, anjinhos flutuantes e gorduchos, em um universo etéreo das cores do arco íris. Critica dogmas judaico-cristãos, o consumismo e também hábitos cotidianos da sociedade ocidental ao agrupar numa de suas composições, por exemplo, a imagem de uma criança loira ajoelhada de expressão dolorosa, num cenário fictício infantil rezando em frente a uma aparição luminosa e flutuante de boneca nua, *barbie*, com gestos benevolentes comuns

aos santos; (ver figura 02) ou então, esta composição: um reflexo de espelho com moldura de coração dourado que carrega em si uma figura feminina nua toda branca como leite, de olhar *blasé*, infantilizada, deitada ao redor de animaizinhos fofos como os de pelúcia. Ela, abraçada a um coelhinho, espreme seu mamilo extraíndo um jato de leite que mira a boca de um formoso elefantinho. Assiste de canto a excêntrica cena, com um sorriso *naif* no rosto, outro personagem que carrega traços e trajes semelhantes ao de Jesus Cristo.

Para Ariès (1981) era totalmente estranha para o período medieval a abstenção a assuntos sexuais em relação à criança, as brincadeiras, grosserias e as indecências dos gestos, geralmente feitos em público, não chocavam ninguém, o que hoje poderia ser encarado como intolerável e como anomalia sexual.. Gestos e contatos físicos sexuais com a criança eram permitidos com consciência limpa e publicamente, pois se acreditava que esta fosse alheia e indiferente a sexualidade não sendo possível destruir sua inocência, pelo fato dessa inocência não existir.

Dentro deste contexto temático da sexualidade infantil destacam-se as obras de Márcia X. A artista, que atuou desde a década de



Figura 02 - St. Barbie

Fonte: <http://othersiderainbow.blogspot.com/2004/04/st-barbie.html>

80 até 2005, ano em que faleceu, questionava por meio de instalações, objetos, vídeos e performances, o papel do artista e da arte na sociedade, através do humor, estranhamento, sarcasmo e provocação. Na década de 90, ela transformou objetos pornográficos em objetos infantis e objetos infantis em pornográficos. Também se apropria de artigos religiosos dando-lhes conotações antagônicas. Surgem dessa estratégia artística a *Fábrica Fallus* (1993-2005), *Os Kaminhas Sutrinhãs* (1995) e *Desenhando com Terços* (2000-2002), mesclando elementos de códigos morais e sociais de conotações opostas. Sugere em sua poética, reflexões sobre experiências sexuais presentes no universo infantil por meio da obra: *Os Kaminhas Sutrinhãs*. São trinta camas de brinquedo que ocupam o chão institucional, ocupadas por duplas ou trios de bonecos sem cabeça e sem roupas, que estão intrincados e movidos mecanicamente por um pedal acionado pelo espectador ao som da música temática da *Disneylândia*: "It's a small world". (ver figura 03) Por meio de inquietantes movimentos, os bonecos insinuam práticas sexuais em diversas posições como num manual instrutivo. Encontra-se também, a obra *Reino Animal* (2000), que consiste em inúmeras bonecas *barbies*, nuas e também no chão, deitadas sobre gatinhos de pelúcia que movem seus rabos entre suas pernas abertas.

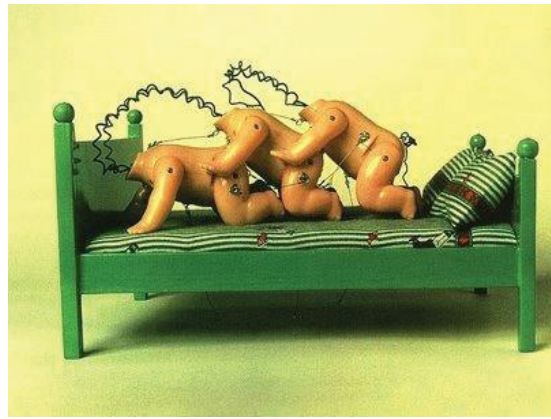


Figura 03 - Marcia X : Os Kamasutrinhãs 1 , 1995 - Coleção Gilberto Chateaubriand

Fonte: <http://prensada.blogspot.com/2008/10/na-urna.html>

O papel familiar medieval, segundo Ariès (1981), era a transmissão da vida, dos bens e dos nomes e ignoravam, não tinham idéia, do que chamamos orgulhosamente e, dependemos hoje, de educação. O homem medieval não via na criança o que hoje observamos: a preocupação obsessiva com os problemas relacionados ao físico, moral e sexual infantis estudados e reforçados pela Pediatria, Psicologia e pela Psicanálise. Foram os reformadores moralistas, eclesiásticos e juristas do séc. XV, cuja influência sobre a vida escolar e familiar, os responsáveis e que lutaram contra a "anarquia" da sociedade medieval, juntamente com a Igreja propagava contra o paganismo, apesar de apropriar-se deste, para atrair seus fiéis com promessa de salvação. Assim feito, a família e a escola afastaram a criança da sociedade dos adultos atribuindo a estas uma fragilidade e falta de maturidade que outrora não existiu, submetendo-as a um regime especial disciplinar rigoroso resultando no séc. XVIII e XIX no enclausuramento dos internatos.

Também utilizam a temática infantil, o grupo russo AES+F GROUP, formado pelos artistas: Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky e Vladimir Fridkes (fotógrafo de moda). Suas séries de fotografias e vídeos refletem a política, a história e o imaginário criado pelos *media*. O resultado obtido é uma mescla de pintura neoclássica com barroca. São cenas de jogos de guerra que revelam uma pós-humanidade formada por crianças, que lutam sem nos deixar pistas sobre seus motivos ou inimigos. Porém, nessas cenas, não há sangue e seus movimentos parecem calculados estrategicamente como que se pousassem de forma artificial e sensual, para um ensaio fotográfico, num mundo fictício que ocorre em cenário virtual. O grupo sugere com isso, o fim da ideologia, da história e da ética, onde não há mais distinção entre agressor ou vítima, macho ou fêmea, natural ou artificial.

O termo grego *daimônico*, que depois foi transformado em demoníaco pelo cristianismo, é utilizado por Camille Paglia (1992) que o relaciona ao sexo. *Daimônico* se origina do latim *daimon* que seria um espírito de divindade inferior aos deuses do Olímpio. Também seria a sombra guardiã do homem, trazendo em si o bem e mal não sendo totalmente mau como no termo demoníaco do cristianismo. Paglia o compara com o inconsciente de Freud, a virtude e a ordem diurna do homem e o mundo metamorfoseado pelo sexo e crueldade dominados pela aura misteriosa da natureza noturna, como quando nos entregamos aos sonhos ao dormir. Para Paglia, tanto a arte quanto o sexo estão envolvidos por símbolos. Apropria-se do termo freudiano “*romance familiar*” em que somos habitados pelo incesto através das personas sexuais durante toda a vida. O romance familiar, segundo a autora, seria o responsável pela forma na qual amamos ou odiamos alguém. Assim, o amor ocidental é “*um teatro lotado*” um mecanismo de defesa para controlar forças da natureza contendo o mesmo propósito da religião primitiva, uma defesa artificial contra o medo. Para ela, não existe erotismo humanitário e considera as crianças monstros imorais dotadas de desenfreados desejos e vontades, pelo fato de encontrar-se diretamente ligadas a natureza. Ao crescer, tende-se a abandonar essa vontade *daimônica*, que é inata ao homem, por causa de preceitos éticos aprendidos, porém revivendo-a durante o sonho ao dormir. Durante o sexo, segundo Paglia, as personas sexuais do romance familiar são apagadas por uma força regressiva a caminho da dissolução primeva. (Paglia, 1992, p. 16)

Podemos considerar como uma forma plástica de abordar estas questões as obras do artista austríaco Gottfried Helnwein, que explora a imagem infantil como uma de suas principais temáticas expondo-a em diversas formas através de cenas violentas e muitas vezes eróticas, desde a década de 70 até os dias atuais. Num estilo hiper realista ele faz uso de vários suportes como desenho, pintura, vídeo, instalação, filme, ópera, etc. Em “*Angels Sleeping*” bebês deficientes (mortos e conservados em formol desde o século XIX) encontrados num laboratório de Viena são mostrados através de pinturas, ou impressas em 4 ou 5 metros de vinil. Já em “*Epi-phany*” (1996), o artista se apropria de forma polêmica do imaginário coletivo sobre nascimento de Cristo. A obra retrata uma ambígua imagem de Madona, que exhibe seu bebê (com face semelhante à de Hitler) para cinco oficiais nazistas.

Cultura de massa e grotesco

O problema do grotesco, segundo Mikhail Bakhtin, e de sua essência estética, só pode ser

corretamente colocado e resolvido dentro do âmbito da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Segundo o autor, para melhor compreender e aprofundar suas múltiplas significações dos diversos temas grotescos é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo e fora desses elementos os temas grotescos tornam-se unilaterais, débeis e anedóticos.

O paganismo sobrevive hoje, segundo Camille Paglia, nas formas do sexo, arte e meios de comunicação de massa. Para ela, o cristianismo, em nome de uma humanidade sagrada não conseguiu cristianizar a magia pagã do sexo e nem o judeu-cristianismo conseguiu vencer o paganismo. Apesar de o cristianismo ter se travestido de religião de mistério dionisíaca, expulsou a natureza, sendo permitido apenas o sexo, porém santificado pelo casamento. As orgias pagãs, para a autora, eram cerimônias de cultos maternos ctônicos com a presença de sexo e derramamento de sangue. Os pagãos reconheciam, temiam e cultuavam o daimonismo da natureza. As deusas daimônicas eram as maiores adversárias do cristianismo, que funciona com menor intensidade quando o sexo é estimulado por outros lados, como ocorre atualmente. Somos influenciados constantemente pelos “*caruais meios de comunicação*”.

[...] O cristianismo fez um ajuste após o outro, absorvendo engenhosamente a oposição (como durante o Renascimento italiano) e diluindo seu dogma para acompanhar as mudanças dos tempos. Mas chegou a um ponto crítico. Com o renascimento dos deuses na idolatria de massa da cultura popular, com a erupção do sexo e violência em todos os cantos dos ubíquos meios de comunicação, o judeu-cristianismo enfrenta o seu mais sério desafio desde o confronto da Europa com o islamismo da Idade Média. O paganismo latente da cultura ocidental ressurgiu com toda a sua daimônica vitalidade. (Paglia, 1992, p.35)

Para Paglia (1992), a principal identidade dos meios de comunicação comerciais atuais, em resposta a preferência popular é o sexo e a violência, contendo os mitos e estereótipos sexuais do paganismo. Potencializa-se o ataque, a busca, o estupro e a destruição. “*Depois que o Renascimento possibilitou a criação da arte sensual e idólatra do classicismo, a linha pagã continuou com força imprudente até hoje.*” Paglia conecta os antigos eunucos em suas formas de se travestirem nos ritos orgiásticos em frente ao santuário da

deusa, com o culto dos homossexuais masculinos atuais em frente às superestrelas femininas da cultura de massa. (Paglia, 1992, pg.40) Já Muniz Sodré (1973) alia o grotesco à cultura de massa nacional, que, através da atmosfera psicossocial é retirado de seu contexto crítico, atua com finalidade de compensação para a angústia do homem moderno. Sodré conceitua a categoria estética nesse contexto como:

[...] o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente. [...] o grotesco é uma aberração de estrutura ou de contexto [...] o miserável, o estropiado, são grotescos em face da sofisticação da sociedade de consumo, especialmente quando são apresentados em forma de espetáculo. A "estranheza" que caracteriza o grotesco coloca-o perto do cômico ou do caricatural, mas também do Kitsch. [...] o grotesco é um mundo distanciado, daí a sua afinação com o estranho e o exótico. (Sodré, 1973, p.39)

O americano performático, Paul McCarthy explora imagens ambíguas da cultura ocidental, especificamente as de *Hollywood*. Inspira-se na cultura consumista americana e em seu condicionamento, criando mutações e deformações. O efeito psíquico causado por suas obras pode ser considerado contraditório, onde aparece um sorriso e asco diante do deformado e horroroso, resultando em angústia como se o mundo estivesse fora do eixo, por exemplo, na performance do papai-noel com o pênis para fora da roupa, ou o mesmo personagem feito de chocolate segurando um objeto fálico intitulado *Santa with butt plug* (Santa com consolo anal) e que se assemelha a uma árvore de natal, porém sem a estrela. Suas temáticas variam entre culpa, sexo, repressão, excremento, medo, castração, parto entre outros tabus sociais de caráter grotesco. Em **Cultural Gothic** (1992/93), instalação, um pai ensina o filho a se relacionar sexualmente com uma cabra. Geralmente, utiliza em suas performances produtos alimentícios e materiais viscosos, como mergulhar um cobertor em tinta a óleo, fazendo-o girar através de um motor, golpeando-o nas paredes. Em *Sailor's Meat*, em 1975, veste-se de lingerie feminina e simula agressões sexuais num colchão com um amontoado de carne crua. Grande parte de sua obra, segundo o artista, diz respeito ao início da inocência da cultura. Em *Hot Dog*, de 1974, simula uma castração em meio a molhos utilizados em cachorro quente e entope sua boca com salsichas, que mais parece um vômito de tripas a base de excrementos.

Já artista brasileira Lia Menna Barreto apropria-se de objetos industriais lúdicos do universo *kitsch* e reapresenta-lhes por meio de uma nova apreciação, transformando-os em objetos artísticos através de sua intervenção. Explora os limites desses materiais e testa várias possibilidades de junções. Muitas vezes, suas obras possuem um caráter estranhamente decorativo, como na instalação da obra "*Fábrica*" em que a artista decora a parede com infinitas lagartixas de plástico em forma de mandalas; também, sua rosa de ratos, tapete de jacarés ou bobinas de sapos; Além disso, ela derrete bonecas com ferro de passar roupa transformando-as em bordados, juntamente com outros objetos como sapos, flores, borboletas e cães. Assim, dá origem a uma extraordinária e diversa fauna e flora de vibrantes cores de diferentes texturas como em sua ordinária e barroca, porém sofisticada, série *Pintura de Taiwan*.

Umberto Eco diz sobre o *kitsch*:

*[...] A "alta" cultura define como kitsch os anões de jardim, as imagens devocionais, os falsos canais venezianos dos Cassinos de Las Vegas, o falso grotesco do célebre **Madonna Inn californiano**, que pretende fornecer ao turista uma experiência "estética" excepcional. E era definida como Kitsch, sem remissão, a arte celebrativa (que se pretendia popular) das ditaduras stalinista ou mussolinista, que consideravam a arte contemporânea "degenerada". [...] Os membros das classes "altas" sempre consideravam desagradáveis ou ridículos os gostos das classes "baixas". [...] Mas muitas vezes o fator discriminante não era econômico, mas cultural. É uma experiência habitual destacar a vulgaridade do novo-rico que, para ostentar sua riqueza, ultrapassa os limites que a sensibilidade estética dominante estabelece para o "bom gosto". [...] Mas enquanto os cultores de uma arte "cultura" consideram o Kitsch kitsch, os cultores do Kitsch (salvo de obras cuja aspiração é justamente "chocar a burguesia") não consideram desprezível a grande arte dos museus (os quais, aliás, expõem com frequência obras que a sensibilidade culta considera kitsch). Se uma das definições do kitsch o vê como algo que visa provocar um efeito passional em vez de permitir uma contemplação desinteressada, uma outra con-*

sidera Kitsch a prática artística que, para nobilitar o comprador, imita e cita a arte dos museus. (Eco, 2007, p. 394, 397)

Também, a artista descasca cabeças, vira-as do avesso, mutila-as, troca os membros de lugar; mistura um ser com o outro como uma boneca saindo dos glúteos ou da testa de um urso de pelúcia; uma boneca bola: *Acrobata*, ou boneca peluda com corpo de berço; plantas que germinam dentro dos corpos das pálidas e fungadas, porém sorridentes bonecas ou de pezinhos rosados e cortados; boneca com o peito invadido por um ferro de passar roupa: *Sobre o Amor*. Muitas vezes, Lia Menna Barreto faz uso do título para conseguir alcançar suas proposições conceituais, pode-se notar daí, uma carga de perversidade e ironia, ou simplesmente um desprezioso e espontâneo fazer artístico lúdico.

Na instalação exibida em 2001, no Galpão A5 do Cais do Porto, em Porto Alegre, Lia Menna Barreto se apropria de cabeças de porcos. São 21 cabeças penduradas na parede com arame e cada uma delas contém um ferro de passar roupa. Durante o show sonoro do gru-



Figura 04 - Lia Mena Barreto - 21 cabeças de porcos / show com o grupo Chelipa Ferro 2001

Fonte: http://lia-mennabarreto.blogspot.com/2008/01/blog-post_28.html

po Chelipa Ferro, que convidou a artista para esse encontro, os ferros derreteram a gordura que escorreu pela parede e um forte aroma de churrasco invadiu o galpão de exposição. Em suas obras pulsam o elemento grotesco, estes atraem e repulsam, cativam ao mesmo tempo em que nos proporcionam estranhamento. Enfim, a artista nos apresenta uma série de experimentações extrapoladas e infundáveis sobre esses objetos industrializados, transformando-os em atraentes e repulsivos objetos de arte. Lia Menna Barreto liberta esses objetos massificados consumidos em larga escala de sua existência anônima e padronizada, dando-lhes significados ambíguos, tornando possível potentes possibilidades de relações entre espectador e obra de arte.

Também, apropriando-se de imagens de ícones da cultura pop globalizada subvertendo-as e retrabalhando-as no computador, desvinculando-se da preocupação da autenticidade e originalidade da imagem, destaca-se o artista brasileiro, Camille Kachani, que transita entre as fronteiras dos suportes: pintura, fotografia e objeto. Neste resultado “fotográfico” impresso, Camille agrega inúmeros materiais industrializados como chiclete, preservativo, placas de computador, entre outros. Este material é escolhido de acordo com a figura retratada, criando muitas vezes ambigüidade, artificialidade, ironia e estranhamento mostrando-nos o avesso da “ingenuidade” desses personagens como um *Mickey Mouse* ou *Superman* feitos de caixas de remédio ou cenas de sexo oral confeccionadas com goma de mascar. (ver figura 05) De perto, suas imagens se mostram abstratas, mas conforme vistas à distância revelam-se como figuras semelhantes à fotografia.



Figura 05 - Camille Kachani: True Love, Goma de Mascar s/ MDF, 72 x 50 cm

Fonte: <http://www.murilocastro.com.br/expo/expo.php?expo=15>

Nota-se como característica nas obras de Camille, jogos de intertextualidade e repetição do simulacro como estratégia contemporânea de criação artística. Também, faz parte de suas técnicas experimentais a taxidermia (a arte de empalhar animais). Camille empalha gansos, galos, galinhas, porcos, entre outros, agregando à carne destes componentes eletrônicos, intitulou a série produzida em 2002 de: *Natura ex Machin*. Já na série *objetos interiores* de 2004, o artista cria objetos à base de carnes. São: garrafa de coca-cola, calçados, roupas, cadeiras, refletindo assim a subjetividade e validade contida nestes.

A vida civilizada ocidental exige um estado de ilusão para escapar do medo primitivo existencial. Camille Paglia acredita que a sociedade não seja criminosa, mas que a força desvela o crime. Defende a versão de que o homem seja um receptor da agressão originada pela própria natureza e compara esta questão com a vontade de poder de Nietzsche dialogando também, com a idéia de Marquês de Sade o qual crê, segundo Paglia, que retornar a natureza é estimular o desejo e a violência. A arte pré-histórica tinha intuito de conciliação com a força bruta da natureza, afastando o terror e o medo que esta proporcionava. Já algumas obras da arte contemporânea, como as já citadas nesse texto, vêm para ressuscitar esse antigo mal estar, o que ficou lacrado na caixa de pandora. Pelo contrário dos artistas ancestrais, esse espelho negro da arte hoje é para ser visto e revisto sem pretensões de conseguir o que se espera.

Nota-se evidente a atualidade e importância das obras artísticas tratadas acima. Muito longe de apenas nos chocar gratuitamente por meio do grotesco, estas obras problematizam paradigmas e comportamentos de controle social da cultura ocidental. Aquele que busque uma explicação para a importância da estética do grotesco não deve esperar encontrá-la em uma pretensa inovação formal. A razão de sua vitalidade reside na profundidade simbólica das temáticas que lhe são recorrentes tanto quanto no enfoque "este sim sempre inovador" com que é apresentado por artistas contemporâneos.

Referências Bibliográficas

- ARIÈS, PHILIPPE. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981;
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O Contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993;
- BASBAUM, Ricardo. *Percursos de alguém além de equações*. Visitado em 01/06/2008. In: Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Disponível em: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=43>
- CAVALCANTI, Cavalcanti. *Estética do desconforto*. Visitado em 10/07/2008. In: Jornal do Brasil - fev.2005. Disponível em: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=36>
- CYPRIANO, Fábio. *Márcia X explora possibilidades múltiplas do erotismo*. Visitado em 10/03/2008. In: Folha de São Paulo. Disponível em: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=45>
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2007; FALBO, Giselle. Arte, exposição e ultraje. In: Revista Polêmica. Rio de Janeiro. V 7 (2) - abril/junho 2008. Visitado em 13/07/2008. Disponível em: http://www.polemica.uerj.br/pol21/cima-gem/p21_giselle.htm
- GOLDBERG, Rose Lee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006;
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986;
- KONESKI, Anita. *Blanchot. Levinas e a arte do Estranhamento*. Tese (Doutorado em Curso de Pós- graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina; Florianópolis;
- OLIVEIRA, Márcia. *Márcia por Márcia*. In: Márcia X. Visitado em 03/07/2008. Disponível em: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16>
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992;
- PARTRIDGE, Burgo. *Uma História das Orgias*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil LTDA, 2004;
- PIANOWSKI, Fabiane. *O corpo como arte; Günter Brus e o acionismo vienense*. In: Revista Observaciones Filosóficas. Madrid. nº5, 2007. Disponível em: <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>
- POLL, Maria. *A Medusa e o gozo: uma leitura das diferenças sexuais empsicanálise*. 19/09/2008. In: Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica. Disponível em: [DAPesquisa, Florianópolis, v.4 n.6, p.292-301, 2009.](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-</p>
</div>
<div data-bbox=)

14982007000200009&script=sci_ arttext&tlng=pt

RUSSO, Mary J. *O grotesco feminino: risco excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000;

SILVA, Márcio. *O Local da Diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005; SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1973. 3ª. Ed.;