

As artimanhas do grotesco no contemporâneo

Afonso Medeiros (UFPA)
 Marcos Villela Pereira (#leavingacademia)

Este dossiê é uma provocação, um desafio. Queremos colocar em pauta uma dimensão talvez pouco celebrada na arte e na cultura. Não pela falta de relevância, mas por essa estranha mania que a humanidade tem de lidar com o que é diferente – seja escondendo e dissimulando, seja espetacularizando. Os diferentes, por muitos séculos (milênios?) ficaram aprisionados nos porões e nas alcovas ou expostos nos circos e parques de atrações. O diferente inquieta, perturba, confronta as pessoas com aspectos que elas prefeririam guardar sob o tapete. Pois aqui queremos jogar luz sobre uma fatia, um traço dessa infinita coleção de diferentes: o grotesco.

Nesta nossa contemporaneidade de hipertrofias estéticas, o grotesco parece ter assumido a condição de super categoria insinuada não só na arte, mas também em diversos aspectos da cultura, política incluída. A ideia de que o feio pode ser bonito, ou que as qualidades de bonito ou feio não passam de juízos arbitrários representa uma grande conquista, ao balançar as bases de uma estética excludente, por excelência.

Embora caracterizado como cultura do “mau gosto” pela estética classicista (de Vasari e de Winckelmann), o grotesco ocupou considerável espaço nas obras de artistas das imagens, das palavras e das cenas desde os princípios da modernidade: em Rafael, Bosch, Bruegel e Gentileschi; na *Commedia dell’Arte*, no Kabuki, em Molière, em Sterne, em Rabelais, em Goya, em Hokusai, em Kuniyoshi, em Hoffmann, Poe, Gogol, Shelley, Kafka, Dalí, Kubin e vários modernistas cujas obras, inclusive, foram taxadas de “degeneradas” pelos nazistas. A pornografia é, muitas vezes, considerada algo grotesco. O bizarro, o defeituoso (o que é um defeito se não um estigma impetrado a partir de uma certa ideia de perfeição?), o bruto, tudo que se afasta da normalidade hegemônica e, por isso, a confronta, cabe nessa categoria.

Em termos estético-filosóficos propriamente ditos, Justus Möser, Hegel, Friedrich Schlegel e Victor Hugo – o primeiro estimulado pela *commedia dell’arte* e os três últimos pelo romantismo – vão caracterizar o grotesco como “um modo de fazer arte que não busca a produção do belo” (Vázquez, 1999, p. 286). A partir do pós-segunda guerra, os estudos

de Mikhail Bakhtin (1977/1993) e Wolfgang Kayser (1957/2003) sobre o grotesco tornaram-se referências bem conhecidas. A eles, dentre tantos e tantas outras, agradecemos.

Categoria inalienável da modernidade que perpassa e ultrapassa os processos artísticos (da criação à recepção), a definição de grotesco é es-corregadia exatamente porque se insinua num *entre* antitético: baixo e alto, trágico e cômico, sonho e pesadelo, refinado e grosseiro, limpo e sujo, belo e feio, erótico e pornográfico, fabuloso e monstruoso, orgânico e mecânico, consciência e inconsciência – o que nos permitiria caracterizá-lo como uma transcategoria que desestabiliza presumidas simetrias de gostos, de sentidos, de conceitos e de imaginários; ou que produz assimetrias de estranhamento do outro e de si. Bem-vinda a desarmonia: que seja restabelecido (alguma vez já houve?) o lugar das infinitas possibilidades de existir fora do universal, fora do geral, fora do comum. Nosso tempo se caracteriza pela pluralidade, e o grande desafio que nos cabe é, parafraseando Michel Foucault, fazer com que posições díspares coexistam sem deixar de ser díspares. Como fazer com que o diferente não seja tratado como algo a ser aniquilado? Como fazer a humanidade dar-se conta de que a diferença é uma condição relacional: é-se diferente em *relação* a outrem. Portanto, todos somos diferentes, fazemos parte de uma infinita variedade, somos um plural irreduzível a qualquer unidade senão por efeito de uma decisão arbitrária que toma como referência alguma característica que opera como crivo para identificar a *eles* como o exterior constituinte de um *nós*.

Nesse caleidoscópio de (in)definições, convidamos artistas e pesquisadores das artes, das literaturas, das filosofias, das histórias, das sociologias, das pedagogias, dos cinemas, dos quadrinhos e das mixagens artísticas e culturais a fruírem este dossiê, experimentando impressões e reflexões (visuais, inclusive) sobre o estatuto do grotesco na contemporaneidade, em suas formas de manifestação e recepção artísticas, estéticas e políticas – reiterando que por “contemporaneidade” entende-se também as fantasmagorias do passado que nela persistem.

O primeiro artigo coloca em análise algumas implicações derivadas da compra, pelos irmãos Chapman, de 80 originais de Goya com objetivo de usá-los em sua obra, contextualizando o conjunto de gravuras (conhecidas como os Desastres da Guerra) e a interpretação da obra *Insult to Injury*. O segundo trabalho não é, propriamente, um artigo: trata-se de uma fotonovela que conta a trajetória da artista visual e professora Ana

Amália Barbosa, que em 2002 sofreu um acidente vascular encefálico e passou a ser tetraplégica, muda e disfágica, e tem como propósito provocar reflexões sobre capacitismo e os limites impostos pela deficiência, condição que ela mesma chegou a nomear como grotesca. A seguir, o próximo texto articula a concepção estética de estranhamento proposta por Freud a algumas teorias do grotesco, utilizando-as como chave de leitura para a obra *O Labirinto do Fauno*, de Guillermo Del Toro. O quarto artigo coloca em pauta a primeira publicação do fotógrafo francês Jacques-André Boiffard na revista *Documents* (1929-1930), na qual contribui com três fotografias de anatomia, em diálogo com um texto de Georges Bataille, diretor daquele periódico. Em seguida, ao colocar em análise a prancha 32 do Atlas de Mnemosine de Aby Warburg, o artigo explora o vigor da categoria estética do grotesco, em diálogo com as definições e reflexões de André Chastel, Wolfgang Kayser, e, principalmente de Victor Hugo, com seu postulado fundamental de que a forma grotesca se opõe ao clássico e existe na natureza e no mundo em nossa volta. O sexto trabalho é uma provocação em torno de como se delimitaria uma categoria estética nomeada como tosca, e como se construiriam expressões visuais dela derivadas, em adjacência a estéticas similares, tais como a do grotesco. O sétimo artigo do dossiê explora relações entre o atavismo que envolve as relações humanas com a morte e a morbidez, usando imagens fotográficas, e a aproximação com a semiótica discursiva para refletir sobre o grotesco a partir da oposição entre beleza e feiura, entendendo o grotesco como uma estratégia metodológica para análise da produção de sentido. Por fim, o último trabalho pauta o grotesco como recurso artístico e narrativo em expressões da cultura do mangá, observando como alguns artistas têm sido considerados em relação a essa estética, tanto na produção de mangás populares quanto em obras experimentais e underground.

Para encerrar esta introdução e ao mesmo tempo abrir o dossiê com e através da imagem, apresentamos mais alguns trabalhos de José Antonio Vieira Flores – que generosamente cedeu a imagem da capa desta edição –, seguidos de breves considerações, incluindo a do próprio artista.

Esperamos que façam uma boa leitura e que nossas provocações reverberem em todos os cantos.



FIGURA 1. _____

José Antonio Vieira Flores. *Brasilis Melleus Maleficarum* n. 17. Colagem sobre cartão Horlle, 20,8cmx29,5cm, 2020.

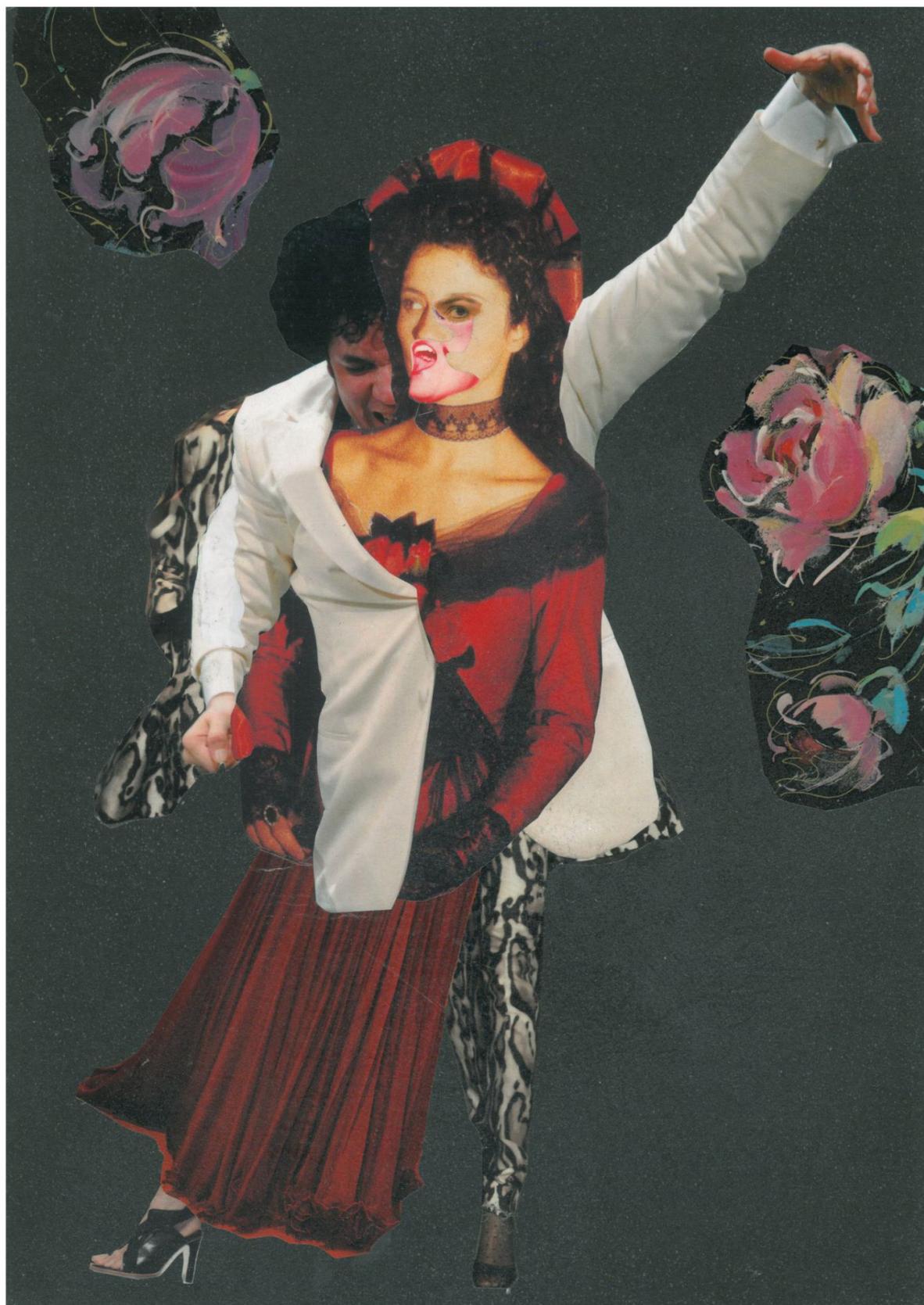


FIGURA 2. _____

José Antonio Vieira Flores. *Pulsão 07*, colagem sobre cartão Horlle; 29,7cm x 42,0cm. 2022.

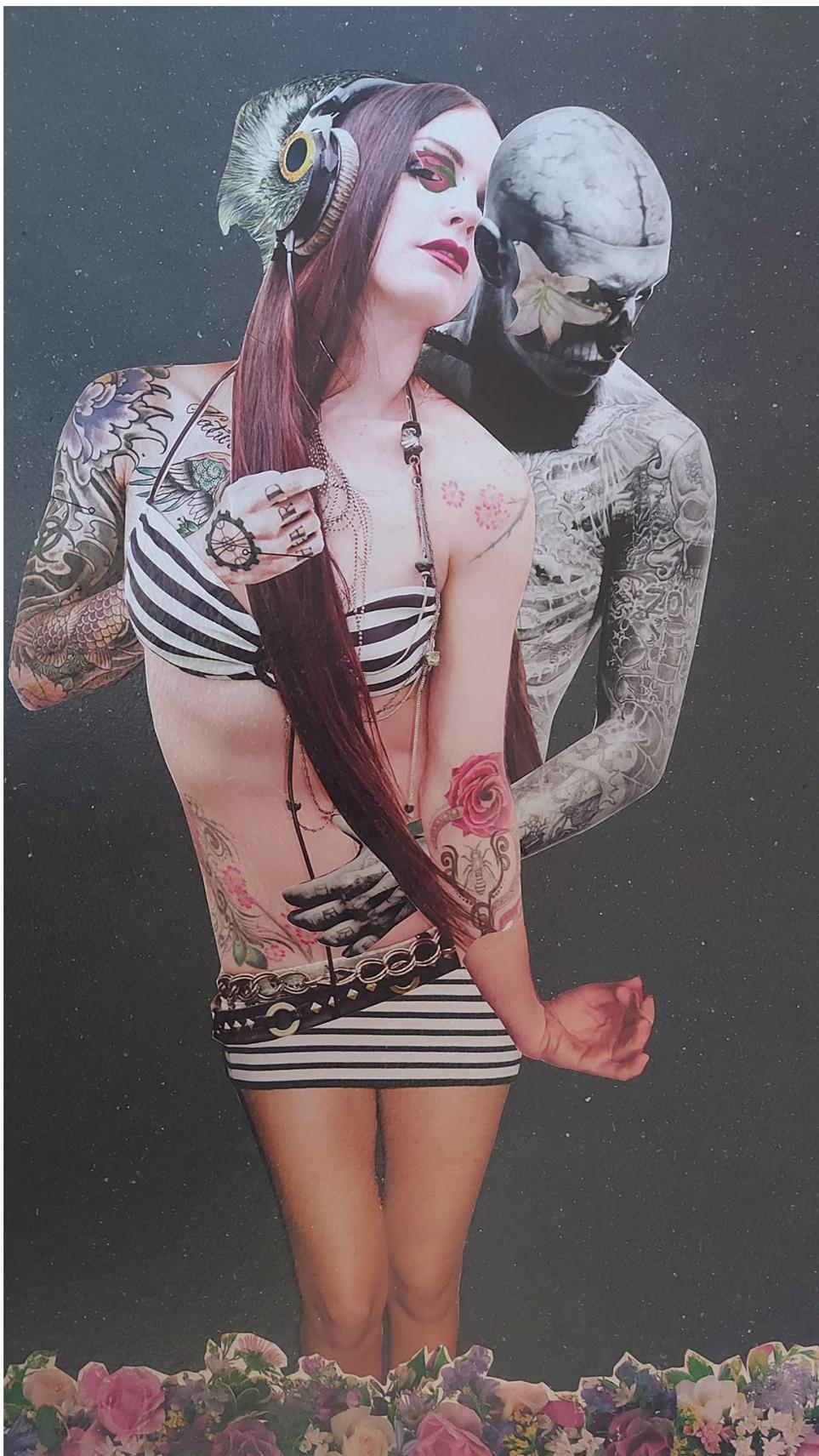


FIGURA 3.

José Antonio Vieira Flores. Pulsão 39.
Colagem sobre cartão Horlle. 29,7cm x
42,0cm, 2023.

Instado/provocado/convidado/convocado pelos professores Afonso Me-deiros e Marcos Pereira, companheiros de longas e longevas léguas de trabalho e festa (Gonzaguinha, sempre presente!), aceitei a todas as ca-madas desta chamada com muita honra, e vejo com inevitável orgulho uma de minhas colagens da série *Brasilis Malleus Maleficarum* na capa da edição de número 36 de Palíndromo.

A colagem sempre foi uma das minhas paixões gráfico-expressivas, em-bora, devido a certas circunstâncias da vida acadêmica, como profes-sor no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, ela tenha ficado em modo de espera na maior parte dessa tra-jetória, porque uma outra paixão, a gravura, especialmente a gravura em relevo, me mantinha em constante pesquisa e produção, tendo em vista o compartilhamento no ambiente de ensino.

Eis que, pouco tempo depois de minha aposentadoria do serviço público, veio nos visitar a Mestra Pandemia, e, passados os primeiros meses de reclusão em intensa produção de linoleogravuras, revisei as páginas de “Os Sonhos de Grete Stern: fotomontagens”, catálogo crítico da exposi-ção de mesmo nome realizada no Museu Lasar Segall, em 2009.

Corria o ano 2020 e sua procissão de tenebrosas sombras, absurdos e fantasmagorias. Na busca de uma retórica visual compatível com minhas inquietações, eu me aproximei da estética que em Grete Stern (Wupper-tal, 1904 – Buenos Aires, 1999) é única e incomparável, e, no meu caso, foi mais do que isso, potentemente impulsionadora. No rastro desse co-meta vieram outras heranças culturais, principalmente do cinema, que me pareciam irmanadas e destinadas a nutrir e me lançar definitivamen-te numa produção de emergência: o cinema expressionista alemão, o ci-nema *noir* francês, a estética de Glauber Rocha.

O resultado desse cruzamento ético, estético e filosófico foi a série *Bra-silis Malleus Maleficarum*, composta de 63 colagens sobre cartão Horlle, nas dimensões básicas do padrão A4, elaboradas em tons do branco ao preto, com materiais gráficos buscados em diferentes revistas e nas pá-ginas de um sugestivo *Diagnostico Radiologico de las Enfermedades de los Huesos*, de Jack Edeiken e Philip J. Hodes (Editorial Medica Paname-ricana S. A., Buenos Aires, 1978).

José Antonio Vieira Flores

Uma importante característica da trajetória artística de José Antonio Vieira Flores é o permanente flerte com os expedientes da *assemblage* e da *bricolage*, bastante presentes nas raízes do Dadaísmo do começo do século XX, com a força da contemporaneidade tanto no que se refere às soluções empregadas na escolha e manejo do material como ao que se refere ao mote dos trabalhos. Além de ter uma extensa carreira como artista e propositor de vivências pedagógicas no campo das artes plásticas, José Antônio Vieira Flores desenvolveu atividades de ensino, pesquisa e extensão como professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande durante três décadas.

A linguagem da colagem deriva da verve dadaísta da negação. Articulando uma técnica exímia e a pulsão do inconsciente, a colagem permite conexões improváveis, inusitadas e enigmáticas, um tanto distantes da lógica do óbvio e do habitual. Max Ernst já afirmou que a colagem permite a conexão de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, recoberta pelo caráter poético que resulta da intencionalidade do artista. Já o termo *assemblage* foi utilizado por Dubuffet em 1953, para designar trabalhos que vão além das colagens. Baseado na ideia de “estética da acumulação”, qualquer material pode ser incorporado à obra.

As colagens são executadas com extremo rigor e dedicada minúcia, sem que haja um talho a mais ou a menos, sem que haja excesso nem carência, revelando a maestria do trabalho. Seleção, corte, composição e montagem se articulam com precisão cirúrgica, atingindo o espectador antes que o espectador perceba.

Artista do papel e das coisas, as séries de colagens começadas ainda em 2020 submergem o espectador na densidade do imaginário que nos assaltou naquele tempo de confinamento e isolamento social devidos à pandemia da COVID-19.

A imagem escolhida para a capa deste número da Revista Palíndromo pertence à série *Brasilis Maleus Maleficarum* (conjunto de 63 colagens em cartão Horlle, dimensões A4, do qual a imagem é a peça de número 17) onde o artista brinca com a caricatura do político e do social, campos que têm perdido sua potência de alegria em favor da degradação, da corrupção e da decadência. A crise sanitária provocada pela epidemia da Covid-19 se sobrepôs às crises social e política e o resultado é um universo de personagens sorumbáticos e obscuros, abandonados à própria sorte em meio ao caos do mundo.

As imagens produzidas por José Flores nos refrescam a memória quanto à nossa animalidade, muito mal disfarçada sob a pele da civilidade, e nos capturam em um desfile de criaturas em movimentos bruscos, saltos, deslizos, como se com pressa, porque na pressa já quase não se nota o que se deveria notar. Que corpos são esses que nos são possíveis compor, para continuar dando conta dos dias na cidade?

Marcos Vilella Pereira

Toda colagem pressupõe uma descolagem, uma retirada (ou isolamento) de uma imagem de um contexto gráfico previamente dado. Parece óbvio, mas não é. Não é, em primeiro lugar, porque tal operação não desinfecta completamente essa imagem de seu primeiro contexto; também não o é porque a colagem, em sua gênese modernista/dadaísta, previa que essa operação não fosse dada por uma intencionalidade consciente do artista – a intencionalidade que torna consciente as pulsões do inconsciente foi uma vibe posterior, dos surrealistas.

Manipuladas consciente ou inconscientemente pelo artista, as imagens trasladadas de um contexto gráfico a outro trazem suas reminiscências, seus aparatos semânticos originários que, disfarçados em novos contextos poéticos, rearranjam dispositivos, disparam significâncias latentes, impõem camadas sutis de interpretação. Mas não se trata de sincretismo, de uma aproximação (ou apropriação) mais ou menos bem sucedida entre *pathos* gerados em culturas visuais diversas. Não. Uma colagem pode, simplesmente, expor tensões, negar conciliações, provocar antíteses que não necessariamente redundarão em sínteses.

Técnica viralizada pela reprodutibilidade técnica (vide os memes nossos de cada dia), muitas colagens que se veem por aí ignoram justamente esse traslado de significâncias, essas tensões originárias, essas negações de conciliação, essa recusa à antítese. Usam as imagens como cascas, como elementos ociosos, como vilipêndio de *páthos*, como diluição insípida da potência estética da colagem – não é o caso de José Antonio Vieira Flores.

Apresentamos aqui, como conclusão desta introdução e primeiro desdobramento imagético deste dossiê, um recorte sucinto da obra de Flores através de três colagens: a de número 17 da série *Brasilis Melleus Male-*

ficarum produzida em plena pandemia da Covid-19; a Pulsão 17 (2022); e a Pulsão 39 – todas sobre cartão Horlle e mais ou menos no padrão A4. Detalhe importante, não são colagens digitais.

A própria recusa à inflação da reprodutibilidade técnica proporcionada pelo digital já diz muito sobre o processo criativo do artista. A reprodutibilidade técnica, como sabemos, não nasceu com a fotografia, mas com a gravura que, no bojo da modernidade/colonialidade, ensejou a popularização da imagem, colocou em contato culturas visuais que até então se ignoravam e, não menos importante, serviu de marketing e instrumento pedagógico para as cosmovisões euro-ocidentais, ao mesmo tempo em que ajudaram a constituir uma imaginária “selvagem”, “exótica”, “primitiva” – e por tudo isso, “grotesca” – das culturas do “novo mundo”.

Não à toa, Flores dedicou-se à gravura por décadas, antes de dicar-se à colagem. Da gravura à colagem, permanece essa consciência de transplante, de desterro, de exílio da imagem que, não obstante, propõe significações outras calcadas justamente num novo contexto gráfico, numa nova territorialização que não apaga o desterro e o exílio. Por isso, borramento, instabilidade, fluidez de fronteiras estéticas, instauração que se instala na impossibilidade de restauração.

Atentando para o fato de que a primeira das gravuras faz parte da série *Brasilis Melleus Maleficarum*, as colagens de José Antonio Vieira Flores talvez apontem para a possibilidade de que a tão decantada “brasilidade” seja mesmo uma colagem ainda aberta a leituras e releituras.

Afonso Medeiros

Para conferir o conjunto das séries de colagens, acesse:

https://www.facebook.com/joseantonio.vieiraflores/photos_by