



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL (PPGACV)

JOÃO PAULO DE FREITAS

O efeito terrorífico nas artes visuais: o grotesco, monstruoso e o infamiliar

**GOIÂNIA
2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

João Paulo de Freitas

3. Título do trabalho

O efeito terrorífico nas artes visuais: o grotesco, monstruoso e o infamiliar

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **JOAO PAULO DE FREITAS, Discente**, em 01/12/2021, às 15:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damião, Professor do Magistério Superior**, em 02/12/2021, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2528644** e o código CRC **5DF1C291**.

JOÃO PAULO DE FREITAS

O efeito terrorífico nas artes visuais: o grotesco, monstruoso e o infamiliar

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais (FAV), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Doutor em Arte e Cultura Visual. Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades, Linha de pesquisa: Imagem, Cultura e Produção Artística.

Orientador (a): Professor(a) Doutor(a) Carla Milani Damião.

GOIÂNIA
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Freitas, João Paulo de

O efeito terrorífico nas artes visuais [manuscrito] : o grotesco,
monstruoso e o infamiliar / João Paulo de Freitas. - 2021.
CCXXV, 205 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Carla Milani Damiano.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Terror nas artes visuais. 2. Grotesco. 3. Monstruos. 4. O
infamiliar. 5. Efeito terrorífico. I. Damiano, Carla Milani, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 011/2021 da sessão de Defesa de Tese de **João Paulo de Freitas** que confere o título de Doutor em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e seis dias do mês de agosto de dois mil e vinte e um, a partir das quatorze horas, realizou-se por videoconferência a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “Terror na arte contemporânea: o grotesco, o monstruoso e o infamiliar”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Carla Milani Damião (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRRJ), membro titular externo; Professora Doutora Rita Aparecida da Conceição Ribeiro (UEMG), membro titular externo; Professora Doutora Alice Fátima Martins (FAV/UFG), membro titular interno; Professor Doutor Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho para: "**O efeito terrorífico nas artes visuais: o grotesco, monstruoso e o infamiliar**". A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Os membros da banca recomendaram a publicação da tese. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Carla Milani Damião, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e seis dias do mês de agosto de dois mil e vinte e um.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

O efeito terrorífico nas artes visuais: o grotesco, monstruoso e o infamiliar



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damião, Professor do Magistério Superior**, em 02/12/2021, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, Usuário Externo**, em 03/12/2021, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 07/12/2021, às 18:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 08/12/2021, às 10:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Hussak Van Velthen Ramos, Usuário Externo**, em 09/12/2021, às 06:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2540248** e o código CRC **FOBA0E31**.

Referência: Processo nº 23070.045603/2021-45

SEI nº 2540248

PPGACV - FAV - UFG

O EFEITO TERRORÍFICO

O GROTESCO, MONSTRUOSO E O INFAMILIAR

JOÃO PAULO DE FREITAS

GOIÂNIA (GO)

2021

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmão agradeço o apoio e carinho. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da FAV pela oportunidade, apoio e compreensão ao longo do processo. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo incentivo à pesquisa. Por fim, agradeço a professora Carla Milani Damiano pela contribuição capital na consolidação da tese.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a presença e formas de manifestação das imagens terroríficas nas artes visuais contemporâneas. Para entender tal fenômeno, me amparo em estudos interdisciplinares da imagem e nos conceitos do grotesco, monstruoso e infamiliar (*Das Unheimliche*). Investigo como essas categorias específicas atuam na criação de diferentes efeitos terroríficos nas imagens artísticas. Imagens que se caracterizam pelo efeito de assombro, dubiedade e de hibridizações. Localizo a discussão na perspectiva da cultura visual, destacando a imagem como espaço de encontro entre diferentes formas de visualidade e afetos.

Palavras-chave. Imagens terroríficas; Arte contemporânea; Terror; Grotesco; Infamiliar; Monstros.

ABSTRACT

This research investigates the presence and forms of manifestation of terrifying images in contemporary visual arts. To understand this phenomenon, I rely on interdisciplinary studies of the image and on the concepts of the grotesque, monstrous and unfamiliar (*Das Unheimliche*). I investigate how these specific categories work to create different terrifying effects in artistic images. Images that are characterized by the effect of haunting, dubiousness and hybridizations. I locate the discussion from the perspective of visual culture, highlighting the image as a meeting space between different forms of visibility and affections.

Key-Words: Horror Images; Contemporary art; Horror; Grotesque; Unfamiliar; Monsters

RESUMEN

Esta encuesta es una investigación sobre la presencia y formas de manifestación de imágenes terroríficas en las artes visuales contemporáneas. Para comprender este fenómeno, me baso en estudios interdisciplinarios de la imagen y en los conceptos de lo grotesco, monstruoso y desconocido (Das Unheimliche). Investigo cómo actúan estas categorías específicas en la creación de diferentes efectos aterradores en las imágenes artísticas. Imágenes que se caracterizan por el efecto de inquietudes, dudas e hibridaciones. Ubico la discusión desde la perspectiva de la cultura visual, destacando la imagen como espacio de encuentro entre diferentes formas de visualidad y afecto.

Palabras clave: Imágenes terroríficas; Arte Contemporáneo; Horror; Grotesco; Extraño; monstruos

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Frames e falso vídeo com suposta necropsia em um extraterrestre exibido no programa Fantástico.	21
Figura 2 - (acima) CRISTO MORTO de Hans Holbein, Retábulo do altar de Hans Oberried para a catedral de Freiburg.	22
Figura 3 - Sem Título de Marcelo Grassmann, gravura em metal sobre papel.	28
Figura 4a e 4b - (esquerda) The Space Between the Shadow and the Floor Figura 4b - (Direita). Tom Bartel Yellow Masked Head.	29
Figura 5 - 'Alice' de Jessica Harrison (2014).	30
Figura 6 - Alukah Abad, performance de New Noveta (2019).	31
Figura 7 - Corpus de Joel Peter Witkin. Escultura cinética, gesso com têmpera com pregos.	33
Figura 8 - (À esquerda) CRISTO NA CRUZ de Diego Velásquez (1632).	34
Figura 9a e 9b - (À esquerda) Mother and Child de Joel Peter Witkin. Fonte: (SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, 1985).	35
Figura 10 - Os cenobitas no filme Hellraiser de Clive Barker (1987). Fonte: BARKER, 2007.	36
Figura 11 - Patrimônio de Charlie White (2006). Fotografia em Impressão cromogênica.	39
Figura 12 - Saturno Devorando um filho de Francisco Goya.	40
Figura 13 - Highland Park [Da Série: "In A Matter of Days]de Charlie White (1999).	42
Figura 14 - Casas Mal Assombradas de Corinne May Botz (2010). Fotografia.	44
Figura 15 - My Ghost de Adam Fuss. Fotografia (1998). Fonte: (FUSS, 1991).	45
Figura 16. The Hands Resist Him de Bill Stoneham (1972). Pintura a óleo.	46
Figura 17 - Frames da trilogia Winchester de Jeremy Blake (2005).	48
Figura 18 - O Espírito deixa o corpo de Duane Michals. Estampas de prata em gelatina.	49
Figura 19 - Ouija 2000, tabuleiro Ouija online de Ken Goldman.	51
Figura 20 - Queer Spirits de A. A. Bronson. Capa do catálogo.	52
Figura 21 - Boxes of Fear de Clinton Boisvert, New York, 2002.	54
Figura 22 - Fragmento de Sir Gawain e o Cavaleiro Verde.	56
Figura 23 - Página de Frankenstein ou o Prometeu Moderno de Mary Shelly, 1831. Autoria da Imagem: Theodor von Holst.	59
Figura 24 - O Monge (The Monk), romance gótico do escritor inglês Matthew Lewis.	60
Figura 25 - Narrativa visual com o relato policial sobre o assassinato de Emily Coombes. Fotografia: Biblioteca Britânica.	64
Figura 26 - Olaf Fonss no filme Homunculus: Parte 1, direção de Otto Rippert (1916).	67
Figura 27 - Capa do livro Monsters de Michael Mallory sobre os monstros do Estúdio.	70

Universal.

Figura 28 - As bodas de Satã “The Devil Rides Out” (1968) com direção de Terence Fisher para os Estúdios Hammer.	71
Figura 29 - José Mojica Marins como Zé do caixão.	74
Figura 30 - Posters dos filmes “Christine” (1983), “A coisa” (1982) e “Halloween” (1981).	76
Figura 31 - O Idiota de Francisco Goya (1823). Ponta seca e água forte.	81
Figura 32 - (À esquerda) “o céu e a terra”, 2015, acrílica e óleo sobre tela, díptico, 160 x 90 cm.	82
Figura 33 - A Tentação de Santo Antônio (1515) de Matthias Grünewald. Óleo sobre painel. 265 cm x 141 cm.	85
Figura 34 - Cabeça da Medusa (1617/1618) de Peter Paul Rubens. Óleo sobre tela. 68,5 cm x 118 cm x 2 cm.	86
Figura 35 - A Casa Assombrada de Thomas Moran (1858). Óleo sobre tela. Dimensões: Não informadas.	87
Figura 36 - Casa Assombrada e Monstros de Edward S. Marecak (1948-1949). Litogravura. Dimensões: (impresso) 354 x 463 m, (Papel): 421 x 509 mm.	88
Figura 37 - A casa do Terror de Oswaldo Goeldi (1953). Carvão e conté sobre papel. Dimensões: 23 cm x 32.50 cm. Acervo: Afonso Henrique Costa.	88
Figura 38 - A Casa Mal Assombrada de Rodolphe Bresdin (1871). Litogravura. Dimensões: Não informadas.	89
Figura 39 - “I saw a flash of light, large and pale” de Odilon Redon. (1896). Litogravura. Dimensões: (Papel) 44.8 x 31.8 cm, (Imagem) 22.9 x 16.9 cm.	90
Figura 40 - Pescadores no mar “Fishermen at Sea (or The Cholmeley Sea Piece)” de William Turner (1796) óleo sobre tela. Imagem: 914 x 1222 mm, Quadro: 1120 x 1425 x 105 mm.	94
Figura 41 - A Abadia na Madeira de Carvalho de Caspar David Friedrich (1810). Museus Nacionais – Berlim. 1809–10. Óleo sobre tela. 110 cm x 171.	95
Figura 42: Tarde em Kuerners “Evening at Kuerners” de Andrew Wyeth (1970). Aquarela seca. 64.77 cm x 100.97 cm. Coleção Particular.	96
Figura 43 - Catedral de Zdzislaw Beksinski (1978).	98
Figura 44 - Dique a noite “Digue la nuit” (1908) de Léon Spilliaert. Aquarela sobre papel. 47,8 X 39,5 cm.	99
Figura 45 - Marchesa Luisa Casati de Giovanni com galgo de Boldini. (1908). Óleo sobre tela 253.4x 140.4 cm. Coleção particular.	102
Figura 46 - Divine Marchesa Luisa Casati de Man Ray (1922), Coleção Particular.	102
Figura 47 - Retrato da Marquesa Luisa Casati de Arturo Martini (1912), Milão, Coleção Particular.	103
Figura 48 - Retrato de Marchesa Casati de Adolf de Meyer (1912). Fotogravura. 22.0 x 16.4 cm (imagem) 28.4 x 18.1 cm (Gravura).	103

Figura 49 - Cena do filme O retrato de Dorian Gray de Albert Lewin (1945).	105
Figura 50 - Retrato de Dorian Gray de Ivan Albright (1943-44). Óleo sobre tela. 215.9 × 106.7 cm.	106
Figura 51 - Fotografia de produção de filme O retrato de Dorian Gray. Autoria desconhecida.	107
Figura 52 - Sem Título de Francis Bacon (1946). Óleo e pastel sobre tela. 198 x 132 cm.	109
Figura 53 - Foto Post mortem de Alphonse Le Blondel (1850). Daguerreótipo. 9 x 12 cm.	110
Figura 54 - Cabeça e costelas de cordeiro de Francisco de Goya, 1806-1812, Paris, Museo del Louvre.	113
Figura 55 - Natureza Morta com véu da viúva de Otto Dix (1925). Óleo sobre tela. Dimensões: Não informadas.	114
Figura 56 - Face de uma mulher de Joel-Peter Witkin (2004) Fotografia em papel de gelatina. 55,88 x 83,82 cm.	115
Figura 57 - Angelus de Farnese de Andrade (1966 – 1971). Assemblage, 51, 5 x 40, 5 x 12,5 cm. Coleção Particular.	116
Figura 58 - <i>Vanitas Vanitatum</i> de María Cañas (2011), Fotomontagem em papel de seda, 110 x 70 cm. Ed.3 + 2 PA.	117
Figura 59 - Sereias de Fiji de Thomas Kuebler (1982). Escultura. Dimensões: Não mencionado.	118
Figura 60 - The Simulator Fotografia de Dora Maar (1936). Local: Centre Pompidou / Philippe Migeat / RMN-GP.	121
Figura 61 - Photo Transformation de Lucas Samaras (1976). Fotografia de Impressão de transferência, difusão de tinta instantânea (Polaroid SX-70).	122
Figura 62 - Transeunte de Jeff Wal (1996). Fotografia.	124
Figura 63 - Roger Ballen - Dresie e Casie, gêmeos, Transvaal ocidental, 1993.	128
Figura 64 - Still do filme O Iluminado (The Shining) de Stanley Kubrick (1980). Distribuição Warner Bros. Estados Unidos e Reino Unido. 1980, cor, 144 min.	126
Figura 65 - Still do filme Nós (Us) dirigido por Jordan Peele (2019).	127
Figura 66 - Profetas de Egon Schiele (1911) Óleo sobre tela. Staatsgalerie Stuttgart.	128
Figura 67 - Double Self Portrait de Egon Schiele (1915).	129
Figura 68. Egon Schiele em seu estúdio, fotografias de Johannes Fischer (1915).	130
Figura 69. Cartaz de uma produção de 1879 na Broadway, com Stuart Robson e William H. Crane.	131
Figura 70. Dante Gabriel Rossetti. How They Met Themselves. Aquarela. (1864). 11 x 9 1/2 in.	132
Figura 71. Country Girls de August Sander (1925).	133
Figura 72 - Twins, New York de Louis Faurer (1948), Howard Greenberg Gallery. Fonte: Artnet.	134
Figura 73 - Identical Twins, Roselle, New Jersey de Diane Arbus (1967).	135

Figura 74 - Helen, Backstage, Merlin Theatre (The Glance) de Wendy Mcurdo (1996). Fotografia digital.	136
Figura 75 - Double Self-Portrait de Jeff Wall (1979). Fotografia.	137
Figura 76 - Sem título, fotografia de Brassai (1938).	138
Figura 77 - U. A. Play House de Hiroshi Sugimoto (1978).	140
Figura 78 - Grutas de acesso às ruínas da Domus Aurea de Nero (64 d. C). Fotografia. Autoria: desconhecida. Roma, Itália.	140
Figura 79 - Lazarillo de Tormes de Francisco de Goya (1808 - 1812). Óleo sobre tela. Coleção particular.	140
Figura 80 - Audrey Hepburn e Gregory Peck em frente uma Bocca della Verità em Cena do filme Férias em Roma (Roman Holiday) de 1953. Direção de William Wyler. Distribuição: Paramount Pictures.	140
Figura 81 - Feiticeiro disfarçado de animal, Gruta de Trois-Frères, Conforme H. Breuil.	143
Figura 82 - Pinturas decorativas da Domus Aurea de Nero (Salão da Esfinge). Figuras mitológicas suspensas nas paredes.	146
Figura 83 - “Os Condenados no Inferno” de Luca Signorell. Afresco (1500–02); na capela de São Brício, Orvieto, Itália. .	148
Figura 84- Evocação de espíritos (1899) Direção de Georges Méliès.	160
Figura 85 - Cena de surgimento do Pã no filme O Mágico de Rex Ingram.	161
Figura 86 - Paul Wegener e Lyda Salmonova em still fotográfico para publicidade do filme "Der Golem" em 1915.	162
Figura 87 - Frame do Jogo Grotesque Beauty desenvolvido por Digital Bento (2019).	167
Figura 88 - Double Meat Head 3/3 de Tony Martelli,(2008). Cast aluminum, cast bronze, urethane, paint Notes: Fresh: 122 x 86 x 76 cm - Rotten: 86 x 122 x 76 cm.	168
Figura 89 - Short Story de Michael Kvium, Aquarela, (25 × 25 cm).	165
Figura 90 - Frontispício do livro Musei Wormiani Historia mostrando o quarto das maravilhas de Worm (1655) - Artista anônimos. Xilogravura.	168
Figura 91 - Gabinete de curiosidades pintado por Georg Hainz em 1666. Óleo sobre tela Height: 115 cm x 93 cm. Coleção: Collection Hamburg Kunsthalle.	169
Figura 92 - Híbrido de coelho de Carneiro. Fotografia de divulgação do Museum of The Weird-Austin -Texas (EUA).	170
Figura 93 - Charles Le Brun. Tografia ilustrando a relação da face humana com a face do gato e de um bovino. século 17. Da “série de desenhos litográficos que ilustram a relação entre a fisionomia humana e aquela da criação bruta”.	172
Figura 94 - Retratos em Composite de Francis Galton (1883). Ilustrações de Inquéritos à Faculdade Humana e seu Desenvolvimento.	173
Figura 95 - (esquerda) José de Ribera. A mulher barbada (Magdalena Ventura e seu marido) (1631) - Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Hospital Tavera, Toledo.	175
Figura 96 - Grande exibição dos <i>freaks</i> mais famosos do mundo. Phineas Barnum era um dos	176

principais produtores do ramo e, em 1881, fundiu seus negócios com James Bailey, criando o "Barnum e Bailey". Chegando a ter mais de mil artistas contratados, esse foi o maior circo do mundo por muito tempo.

Figura 97 - American Heritage Dictionary.	177
Figura 98 - Cartazes de divulgação dos <i>Freak Shows</i> pelo mundo.	178
Figura 99 - (esquerda) Charles Sherwood Stratton "General Tom Dedão" como Napoleão Bonaparte final do século XIX. Imagem sem autoria.	178
Figura 100 - (esquerda) Johnny Eck em fotografia autografadas na estréia do filme <i>freaks</i> de Tod Browning em 1932.	180
Figura 101 - Capa da Graphic Novel (Nobody's Fool: The Life and Times of Schlitzie the Pinhead) de autoria de Bill Griffith. 2019.	181
Figura 102 - Canguru de Nicolas Lampert. (2006). Fotografia.	182
Figura 103 - Alopex Stultus de Joan Fontcuberta e Pere Formiguera, 1985-88.	183
Figura 104 - Os Panotti e os Cinocéfalos do livro As Crônica de Nuremberg (1493). Disponível em. Biblioteca Mundial Digital.	184
Figura 105 - Ondina de Walmor Corrêa (2006).	185
Figura 106 - Birdie IV, 2013, altered commercial figurine, sculpted stoneware head and bird, glaze, 7.5" x 6.5" x 3.5".	186
Figura 107 - "We need it more than you!" de John kenn mortensen.	187
Figura 108 - Monstro do artista Antonio Berni. Escultura mix media (1970).	188
Figura 109 - Capa da versão em língua inglesa de Blood for Dracula (Drácula de Andy Warhol).	189
Figura 110 - Vik Muniz (né en 1961) Frankenstein (Caviar Monsters), 2004. 150 x 120 cm.	190
Figura 111. "Tate-LaBianca" de Charlie White (2006). Fotografia em impressão cromogênica 120 x 132 cm. Ghebaly Gallery, Los Angeles.	192
Figura 112 - Susan Atkins, Patricia Krenwinkel e Lesli Van Houten, após a prisão pela participação nos crimes de Tate-LaBianca em Los Angeles, EUA, em agosto de 1969.	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
Necropsia, imagem e memória	20
Terrorífico: O olhar assombrado	23
1. TERROR E VERNISSAGE	27
1.1 - O terror nas imagens artísticas	27
1.2 - Configuração do Lamento	32
1.3 - Onde vivem os monstros	38
1.4 - Fantasmagorias e o sobrenatural	43
2. PERCURSOS	55
2.1 - Literatura <i>Pulp</i> e ficção <i>hard-boiled</i>	63
2.2 - O terror no Pós-guerra	65
2.3 - A face do terror: O cinema de terror e horror	66
2.3.1 - <i>Horror Pictures</i> : Os monstros clássicos da Universal	68
2.3.2 - O estúdio Hammer e o cinema de terror no pós-guerra	70
2.3.3 - <i>Blockbusters</i> e filmes <i>B</i> nos anos 1980: bolhas, tubarões e alienígenas	75
2.3.4 - O cinema de terror hoje	77
2.4 - Terrorífico: O mundo assombrado	80
3. MUSEU MAL-ASSOMBRADO	84
3.1 - O Terror entre as tradições artísticas	84
3.2 - Ambientações insólitas: O terror e a Paisagem	91
3.3 - Cabeças e membros: O terror e o retrato	100
3.4 - <i>Vanitas</i> : terror e natureza-morta	110
4. O “INFAMILIAR”	120
4.1 - <i>Das Unheimlich e artes visuais</i>	120
4.2 - Duplos (<i>Doppelgänger</i>)	123
5. GROTESCO	139

5.1 - Grutas, criptas e mausoléus	139
5.2 - Delírios grotescos antes do conceito	141
5.3 - O grotesco como categoria estética	144
5.4 - Pensadores do grotesco	149
5.6 - O grotesco terrorífico nas artes visuais	159
6. MONSTROS	166
6.1 - Hibridizações, monstruosidades e corpos alienígenas no cinema	166
6.2 - <i>Freak shows</i> : Gabinete de curiosidade, circo de horrores e estigma	167
6.3 - Monstros e híbridos nas artes visuais contemporâneas	181
6.4 - <i>Movie Stills</i> : Ficção e realidade nas monstruosidades humanas	190
Considerações Finais	195
REFERÊNCIAS	197

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

MACÁRIO

Onde me levas?

SATAN

A uma orgia. Vais ler uma página da vida, cheia de sangue e de vinho — que importa?

MACÁRIO

Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas. Que noite!

How now, Horatio? you tremble, and look pale. Is not this something more than fantasy? What think you on's?

Hamlet. Ato I

JOB STERN

UMA NOITE DO SÉCULO

Bebamos! nem um canto de saudade! Morrem na embriaguez da vida as cores! Que importam sonhos, ilusões desfeitas? Fenecem como as flores!

José Bonifácio
(Álvares de Azevedo, Noite na Taverna.)

Esta tese de doutorado está vinculada à linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Seu processo investigativo se consolidou através de um entendimento dialógico entre vários campos do saber que, no decorrer da pesquisa, se articulam na construção de um panorama que pretendo apresentar como um mapeamento e suas vias de acesso. O ponto de partida é a percepção de um fenômeno estético, poético e criativo em que as imagens artísticas encontram o terror.

Pretendo indicar associações e compartilhar meu olhar no percurso que levou a esta tese. As marcas no caminho foram traçadas por encadeamentos cognitivos, relacionais e afetivos, e pelas pegadas daqueles que transitaram antes de mim. As balizas que me conduziram localizam-se na História da Arte, da Literatura, do Cinema, da Filosofia e da Cultura Visual. Desenvolvo essa reflexão, objetivando sinalizar passagens, desvios e miradouros que possam contribuir para reflexões e fruições sobre as imagens artísticas.

Minhas pretensões neste trabalho são modestas e realistas, porém, não desprovidas de algum grau de divagação e inebriamento, condição agravada pela natureza das imagens investigadas. Ademais, as imagens artísticas e minha própria condição de sujeito no mundo contemporâneo se situam no quadro de um jogo entre “atenção e a dispersão”, destacado por Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 103) como:

[...] um duplo movimento do sujeito em relação ao mundo. Movimento de concentração, de recolhimento, de tensão/atenção, de cuidado - e movimento de entrega, de distração, de diversão, de disseminação.

Minha intenção não é apresentar uma tese singular, mas destacar escolhas, pensamentos e pontos nodais que possam auxiliar nas investigações sobre práticas artísticas visuais e a experiência do terror. Nesse sentido, meu objetivo é estabelecer uma tecedura que visa uma “restituição da imagem” (DAMIÃO, 2017, p. 99), uma forma de teorizar as imagens a partir da exploração de suas hipóteses e contradições. Acredito no trânsito intertextual e indisciplinado da arte e das imagens. Assim, meu trabalho visa oferecer uma contribuição para ampliar o campo investigativo artístico, imagético e conceitual, que versa sobre a presença e as formas do terror nas artes visuais.

Abordar a relação entre as artes visuais e o terror é lidar com monstros logo na partida. Dentro desse universo colossal de produção de sentidos, as possibilidades são inúmeras, complexas e heterogêneas. Como um Kraken - o lendário monstro em forma de lula, que ameaçava os navios na mitologia nórdica - o terror nas artes visuais tem tentáculos gigantesco que podem pulverizar navios. Contudo, uma questão que me pareceu urgente logo nas primeiras investidas sobre o tema foi a

falta de bibliografia em língua portuguesa que discutisse especificamente a presença de elementos do terror nas produções artísticas contemporâneas. Dispomos de ótimas referências sobre o terror no campo da história, da filosofia, do cinema e da literatura, porém as artes visuais ainda figuram timidamente no repertório dos estudos sobre o gênero. As obras de referências para aqueles que, como eu, se aventuram pelo tema nas artes visuais, tocam de forma pontual o fenômeno, quase sempre por meio de conceitos contíguos.

Este trabalho circunscreve o terror em suas manifestações poéticas, estéticas e criativas nas artes visuais contemporâneas. A tese central que apresento neste trabalho é que o terror, como modo de afeto, exposição e imaginação, é central nas produções de alguns artistas da atualidade. Considerando a complexidade e heterogeneidade das categorias e formas do terror, recorro ao vocábulo “terrorífico” para nomear a experiência do terror nas imagens artísticas contemporâneas. A partir do mapeamento deste elemento terrorífico nas produções artísticas, o objetivo paralelo foi destacar algumas categorias estéticas e conceituais que se articulam na criação do terror nas artes visuais, notadamente, o grotesco, o monstruoso e o infamiliar. Cada um destes conceitos será analisado ao longo do trabalho e compreendidos em suas relações com o terror e as produções artísticas analisadas.

Como estratégia investigativa, meu trabalho se ancorou nas experiências da imagem, da arte e da cultura visual no sentido adotado por W. J. T. Mitchell (2002) em que as imagens devem ser compreendidas em toda a extensão do visível e do visual. Assim, a base epistemológica e metodológica que orienta meu trabalho é aquela que redefine alguns objetos consagrados da História da Arte (HÉRNANDES, 2005) e seus domínios. Na aproximação entre arte e imagem, me oriento pela corrente de pesquisa da cultura visual destacada por Paulo Knauss (2008, p. 157) como “abrangente”, definida pelo autor devido ao interesse de pensar as “diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades”. Por isso, as abordagens das imagens artísticas nessa pesquisa procuram expandir questões do campo da arte para o universo geral das imagens e as representações.

O primeiro capítulo do trabalho expõe como o terror surge nas produções artísticas contemporâneas. Nele, indico algumas obras em que o terror se encontra manifesto

através de figurações, citações, referências e estratégias poéticas e criativas. Apresento o panorama das produções a partir de algumas categorias consagradas pelo terror, demonstrando as afinidades e aproximações.

No segundo capítulo apresento um levantamento histórico sobre o gênero do terror na literatura e no cinema. Como o gênero do terror se caracteriza pela intertextualidade e polissemia, esse capítulo oferece os contrapontos literários e audiovisuais que ajudaram a dar contornos do gênero do terror.

No terceiro capítulo apresento uma reflexão especulativa sobre a pertinência de pensar em um gênero do terror nas artes visuais. A partir de uma aproximação com os gêneros tradicionais da pintura, investigo os indícios de um subgênero figurativo e representacional terrorífico nas tradições dos gêneros artísticos tradicionais.

O quarto capítulo apresenta uma reflexão sobre o infamiliar, conceito elaborado no campo da psicanálise a partir de tropos narrativos da ficção, e que representa um dos conceitos fundamentais para consolidar o efeito terrorífico nas imagens.

O quinto capítulo discute a estética do grotesco, demonstrando como as imagens terroríficas constituem um espaço de permeabilidade e transformação das formas e dos corpos através do grotesco. Investigo a história e consolidação do grotesco, destacando os principais autores que versaram sobre o tema e, ao final, indico alguns artistas e obras em que o grotesco se atém ao terror.

Por fim, faço uma reflexão sobre a figura do monstro e da monstruosidade, destacando suas formas e presença significativa nas produções artísticas contemporâneas. Apresento algumas produções artísticas contemporâneas que flertam com os monstros clássicos ou reinventam as monstruosidades.



PRÓLOGO

Necropsia, imagem e memória

Ainda lembro, como se fosse ontem, cada detalhe de tudo que aconteceu. Era uma noite de domingo, estávamos deitados na sala assistindo televisão. Subitamente, a voz grave do apresentador declarou:

O Fantástico teve acesso a um filme que está provocando polêmica e despertando curiosidade do mundo inteiro. O fantástico mostra com exclusividade no Brasil as imagens da autópsia no corpo daquele que seria o extraterrestre do caso Roswell.” As imagens vêm causando polêmica e furor pelo mundo. Você vai conhecer o filme. As imagens são fortes e podem transtornar pessoas mais sensíveis.¹

O vídeo apresentava uma filmagem amadora em preto e branco de uma sala de cirurgia (Figura 1). Sob a mesa, jazia um corpo humanoide inerte com lesões gigantescas e fatais. A barriga era muito proeminente e inchada, e uma das escoriações era uma gruta localizada na perna direita, quase separando o membro do torso. Contudo, era a cabeça da criatura que chamava a atenção, ela era muito maior que a de um ser humano; seus olhos eram gigantescos e negros, e fitavam o vazio. Tratava-se do cadáver de um alienígena e a filmagem era o registro de sua necropsia. Na verdade, era uma farsesca ficção, mas sua veracidade era irrelevante. A apresentação do vídeo já manifestava um terror que acompanha a humanidade há muito tempo. O medo da morte, do desconhecido e de monstros siderais sobrevivem em nosso inconsciente, precisando apenas de um corpo, real ou fictício, para se apresentarem.

Além disso, o fato do vídeo ser veiculado em uma “revista eletrônica” trazia uma aura de realismo fantástico. Com uma roupagem de jornalismo investigativo, com a objetividade e jargões característicos, era difícil não crer nos olhos e se assombrar. Estava congelado e atônito, como quem testemunha um crime, pois a presença da

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mltYpoUSJyY>

televisão no interior de casa carregam um ethos de praça pública, nas definições de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002).

Na ocasião, eu tinha 10 anos e me encontrava diante de uma imagem distinta de morte e terror. O mais incompreensível era que, a despeito do medo irracional, a experiência também me fascinava, e essa ambiguidade nunca saiu da minha memória. Natural da cidade de Uberaba em Minas Gerais, convivi em uma cultura religiosa e sincrética, em que a encarnação de corpos ausentes era uma liturgia. O corpo de Cristo (Figura 2), as sessões de incorporação espíritas, as crenças anímicas esotéricas não tinham me preparado para um cadáver de outro planeta. Aquele terror acabou encontrando minha vida profissional, já como professor de artes visuais, através de imagens de corpos mumificados e ruínas de civilizações do passado. Portanto, é a partir dessa condição de assombro que me volto para a compreensão de algumas das experiências criadas no cruzamento daquele vídeo com o meu campo de conhecimento, procurando compreender o impacto e o sentido das imagens em seu poder de materializar assombro e encarnar corpos.



Figura 1 - Frames e falso vídeo com suposta necropsia em um extraterrestre exibido no programa Fantástico. Rede Globo de televisão (1995). Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YasiW3lqqgM>. Acesso em: 10 de dez. de 2019.

Certa vez, Aby Warburg (2015) também se assombrou com fantasmas. Como caçador de imagens, desenvolveu a ideia de “engrama”, uma forma da memória social e coletiva que se enraíza nas experiências e emoções muito fortes. Uma vez, penetrando na subjetividade, permanecem ali, sendo gestadas, aguardando uma oportunidade para ressurgir. Como um fantasma, essas imagens retornam na forma

de gestos, poses e movimentos corporais, inscritos nos humanos e em suas imagens artificiais. O trauma, a comoção, os recalques se convertem em abalos sísmicos que, rompendo o interior, afloram como imagens (coletivas ou pessoais) para assombrar pesquisadores da imagem.

O historiador da arte Hans Belting (1997) nos lembra que práticas representativas mantêm estreita ligação com a fé. Um poder de crença sobrevive nas imagens contemporâneas, mesmo após sua secularização, pois toda medialidade pressupõem uma crença de tornar visível aquilo que de outra forma estaria invisível. Nesses casos, é preciso “animar os meios” para que as imagens apareçam e testemunhem no lugar do ausente.

Nesse jogo de presença e ausência, o corpo em questão é sempre uma imagem do ser humano. Por isso a necropsia do alienígena, mesmo sendo uma ficção, produziu efeitos tão concretos. As imagens fornecem evidências sobre a nossa condição de corpo vivo, transitando por aí, com seus pesos e fragilidades. Por outro lado, também são indicativas de nosso terror sobre a inerente caminhada que nos leva à decrepitude, às chagas e à morte. Essa experiência me convidou a inquirir os efeitos, atributos e formas de manifestação do terror a partir de sua capacidade de afetação ambígua de espanto e prazer.



Figura 2 - (acima) *Cristo Morto* de Hans Holbein (1521 - 1522), Retábulo do altar de Hans Oberried para a catedral de Freiburg, Predella. Têmpera sobre painel. 30.5x 200 cm. Fonte: Estado da Arte. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>>. Acesso em: 04 de julho de 2021. (abaixo): Frame de autópsia do alienígena. Fonte: (Arquivo pessoal).

Terrorífico: O olhar assombrado

O inquietante no terror levou filósofos, escritores e artistas a tratarem de seus efeitos e sentidos. Noël Carrol (1999) desenvolveu sua filosofia do horror indagando a natureza paradoxal de sentir medo de coisas inexistentes e, ao mesmo tempo, prazer em observá-las. Para o autor, a ficção de terror provoca uma inversão “segura” da posição do espectador. O medo não se ancora naquilo que está roteirizado, mas no lugar que assumimos frente ao representado. O autor investiga o paradoxo do horror a partir do paradoxo da tragédia de David Hume (199, p. 1711 – 1776). O que causa prazer não é propriamente a tragédia dos personagens, mas a *emoção criada no espectador*, cujo olhar se direciona para as qualidades formais da obra. Apesar do gênero de terror ser muito popular e dominar a indústria editorial e cinematográfica, não existe nenhum exame filosófico rigoroso sobre o gênero. Para isso, o autor oferece uma reflexão sobre a natureza e as estruturas narrativas do gênero, tratando o terror como um fenômeno intermediário que se ancora na dualidade do medo e do prazer.

Alguns filósofos contemporâneos têm desenvolvido uma corrente de pensamento que descreve uma perspectiva niilista, pessimista e fatalista para o humano. Esses autores encontram no terror um campo fértil para pensar a condição existencial humana e seus limites e assombros.

Eugene Thacker (2011, 2015) descreve em seu “pessimismo cósmico” uma filosofia do desencanto. Para o autor, essa forma de pensar é indicativa de uma resignação e renúncia diante do despropósito da vida. Ao procurar aproximar a filosofia do terror, Thacker procura assinalar um modo de existência em que não existe nenhuma salvação redentora. Dessa forma, podemos oferecer apenas um testemunho fragmentário e, ocasionalmente, lírico de nosso despropósito no cosmos. Assim, Thacker não enxerga o terror apenas como uma ilustração de ideias, mas como obras especulativas que questionam o conhecimento humano e a visão de mundo autocentrada da humanidade.

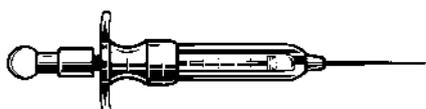
Thomas Ligotti (2012; 2021) é outro escritor e ensaísta cultuado no campo da literatura de terror contemporâneo. A obra de Ligotti procura descrever uma perspectiva estética e metafísica para o terror. Ele aborda seu entendimento em sua própria literatura e em ensaios teóricos que versam sobre o gênero. O terror, na perspectiva de Ligotti, vislumbra como nossa existência é perniciosa, volátil e até ridícula. Para Ligotti, o terror é uma inclinação ou desejo forte e persistente que se manifesta pelo desvio e violação das certezas, caminhando em direção a suspensão de nossas limitações naturais. Contudo, diferente de outros gêneros literários e cinematográficos, o terror seria uma forma de *escapismo pelo enfrentamento*, e coloca em perspectiva o terror inerente à existência humana, via de regra, terrorífica e dolorosa.

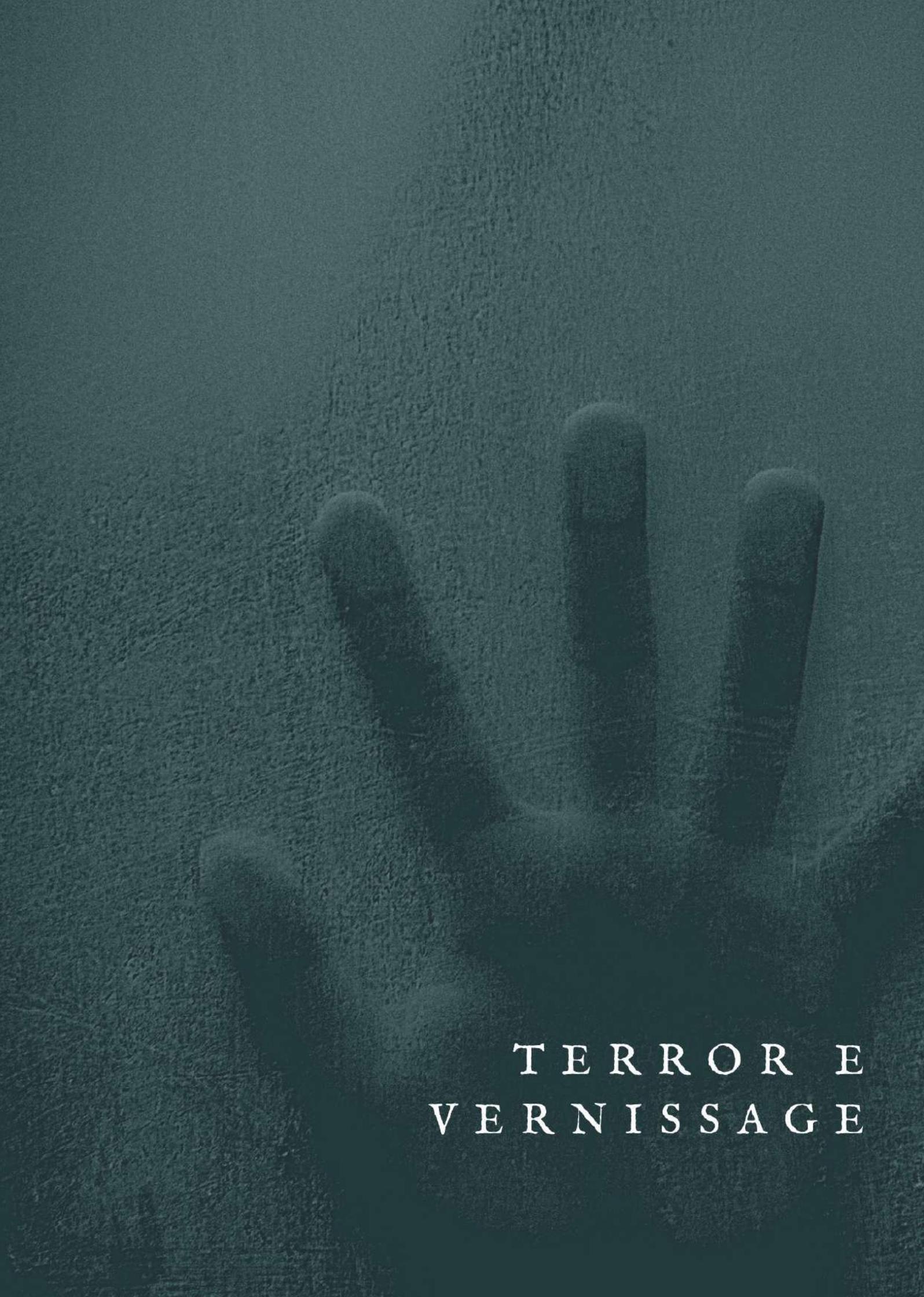
No campo dos estudos culturais, Brigid Cherry (2009) destaca que o prazer - ou desprazer - do terror podem ter fontes diversas, alicerçadas na realidade ou em sua ficcionalização. Contudo, a autora destaca que seus gatilhos são quase sempre de ordem estética e cultural. Por isso, compreender como o público lida com o terror é revelar as angústias e prazeres que são latentes na cultura.

Essas compreensões são significativas para minha tese, uma vez que procuro investigar a presença do terror nas artes visuais contemporâneas a partir de elementos fundamentais que se ancoram em experiências dos artistas e suas leituras culturais e estéticas. Pensando o terror como uma forma de expressão e performatividade, procuro ampliar o escopo das simples referência visual para os modos de visualizar e experienciar histórica e culturalmente as imagens. Pensando o terror como modo de operação do visual, procuro assinalar uma ampliação sobre a presença do terror nas artes visuais como uma plataforma sensível, cognitiva e relacional.

Nesse sentido, o termo "terrorífico", adotado ao longo do trabalho, procura descrever uma percepção ampliada do terror. Ela incorpora as definições literárias, cinematográficas e visuais, mas também é um modo de criação artística. Não é possível delimitar a natureza do terror e definir com precisão seus limites. Contudo, a partir de certos componentes estéticos, figurativos e relacionais, podemos

mapear algumas de suas propensões, afinidades e lastros. O exame desses componentes e orientações permite investigar algumas de suas formas consagradas e predileções nas produções artísticas de hoje.





TERROR E
VERNISSAGE

1. TERROR E VERNISSAGE

1.1 - O terror nas imagens artísticas

El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes (DEBRAY, 1992, p. 19).

Esse fragmento representa um ponto de vista sobre a arte e as imagens que pode surpreender, talvez incomodar, algumas pessoas; arte e imagem são experiências de assombro. Gottfried Boehm (2015, p. 24) destaca que pensar as imagens é admitir que elas são "extremas e perturbadoras". O que nos assusta nas imagens é admitir sua pluralidade, onipresença e polissemia. Por isso, toda tentativa apressada de trancá-las em celas é um trabalho fadado ao fracasso. Elas escapam por frestas, roem grades e atravessam paredes. Diante da imagem, o mais prudente é deixá-la livre, apontando o quê mostra e como constrói sentido.

A arte como um "terror domesticado" também descreve um complexo heterogêneo de possibilidades. Contudo, terror, arte e imagem se conectam em um ponto: eles se inscrevem em nosso corpo, a partir de nossos sentidos e intersubjetividade. Daí a necessidade de dissecar experiências, medindo distâncias e proximidades, desmembrando fenômenos em múltiplos blocos, seccionados em categorias como monstros teóricos.

Neste capítulo, traço um mapeamento daquilo que percebo como experiência terrorífica nas imagens artísticas. Nele, procuro estabelecer conexões entre determinados elementos do terror e a produção de artistas visuais contemporâneos. Esses pontos de contato se ancoram em um quadro de afinidades estéticas e de elementos característicos do terror, tais como: monstros, fantasmagorias, paisagens noturnas e medos existenciais.

O terror está inscrito em nós. Seus efeitos psicofisiológicos são instintivos e respondem a estímulos, muitas vezes, inconscientemente. O terror também está inscrito em nossa cultura. Ao longo da história, o terror foi utilizado como estratégia política e bélica. Pela sua amplitude, é necessário colocá-lo em suspensão.

De que terror estamos falando? O terror que me interessa é aquele que atravessa o campo artístico em suas diversas manifestações. Noël Carroll (1999) traz a definição do horror artístico como os processos e técnicas que criam uma estética do medo. Sobre a presença dessa estética nas artes visuais atribuo o nome de terrorífica. O terrorífico como expressão do terror nas artes visuais pode ser compreendido através da articulação entre o infamiliar, o grotesco e o monstruoso.

Nesse sentido, um dos artistas que certamente motivaram minha pesquisa foi o gravador Marcelo Grassmann (1925–2013), cuja obra perpassa uma ampla gama de figurações terroríficas que flertam com o grotesco, o monstruoso e o infamiliar. Estes três conceitos, em suas complexas redes de articulações, formam os aspectos capitais do terrorífico nas artes visuais e serão desenvolvidos ao longo deste trabalho. Nesse sentido, as imagens de Grassmann (Figura 3) são representativas desse imaginário da figuração do terror.



Figura 3 - *Sem Título* de Marcelo Grassmann, (sem data). Gravura em metal sobre papel, 51 x 64 cm, assinatura inf. dir. Exemplar n.º 18/50.

Fonte: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/marcelo-grassmann/sem-titulo-11432>. Acesso em 8 de jul. De 2021.

O terrífico também é visível no trabalho do escultor Arthur Gonzalez, que cria esculturas sombrias de personagens, objetos e composições - que apelam a um vislumbre contemplativo do terror (Figura 4a). O terrífico na obra de Gonzales surge com formas monstruosas e grotescas que se aglutinam com a inserção de materiais às estratégias de *Objet trouvé*². Como uma visão alucinatória ou de um pesadelo, os seres criados pelos artistas são incongruentes, decrépitos, fragmentados e apontam para iconografias relacionadas ao mítico, mitológico e da ficção de terror. Outro exemplo são as esculturas de Tom Bartel, que cria bonecas bizarras por meio de colagens que transitam entre o perturbador e o cômico (Figura 4b). O artista recolhe suas referências visuais nos resquícios materiais e imaginários da cultura popular.



Figura 4a - (esquerda) *The Space Between the Shadow and the Floor* de Arthur Gonzalez - cerâmica e mixed media (66 x 48 x 16 polegadas).

Fonte: <https://www.thecolornetwork.org/new-blog/2019/5/30/arthur-gonzalez>. Acesso em: 08 de janeiro de 2021. **Figura 4b** - (Direita). *Yellow Masked Head* de Tom Bartel (sem data). Mix media. Sem tamanho. Fonte: https://tombartel.net/home/tom-bartel-12_yellowmaskedhead/. Acesso em: 08 de janeiro de 2021.

² O ready-made nomeia a principal estratégia de fazer artístico de Marcel Duchamp e é uma forma ainda mais radical da arte encontrada.

Outro exemplo: a artista escocesa Jessica Harrison desenvolve seu trabalho a partir da apropriação e reconstrução de bibelôs decorativos de porcelana e estética *kitsch*³. Na série “*Broke Ladies*” (Figura 5), partindo de um tipo de decoração tipicamente burguês e atrelado a valores expressivos vulgares de fácil consumo, a artista recria as peças, insuflando-as de elementos terroríficos que convertem as figuras femininas idealizadas em monstros de filmes de terror *trash*.



Figura 5 - 'Alice' de Jessica Harrison (2014). Peça de cerâmica, resina epóxi, tinta esmalte, verniz acrílico, 12,5 x 12,5 x 20,5cm. Fonte: <https://jessicaharrison.studio/>. Acesso em 14 de maio de 2021.

³ O termo *kitsch* é utilizado para designar uma estética e um tipo de objeto de mau gosto artístico e de qualidade inferior. Sua introdução no campo artístico remete a arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, com base em *kitschen*, [atravancar], e *verkitschen*, [trapacear] (vender outra coisa no lugar do objeto combinado). (KITSCH, 2021). O *kitsch* também estaria relacionado com modismos e de recepção “fácil” ao gosto do sentimentalismo burguês no mundo do consumo. (MOLE, 1986).

A performance intitulada “*Alukah Abad*”⁴ (Figura 6) é desenvolvida pela *New Noveta*, grupo formado pela dupla de artistas britânicas Keira Fox e Ellen Freed. O trabalho coletivo contava ainda com a composição sonora de *Vindicatrix*, projeto musical do compositor David Aird, cenografia de Miranda Keys e fantasias de Xenab Lone. Na performance, as artistas encenam uma novela em torno das crenças e folclore associados aos vampiros e, especificamente, suas contrapartes femininas, como a *Shtriga* - uma bruxa vampira pertencente ao folclore albanês, que suga o sangue das crianças enquanto elas dormem antes de se transformar em mosca - ou *Alukah*, uma mulher demônio do folclore judaico. Os vampiros, derivados da demonologia mesopotâmica, são relacionados no folclore a *Lilith*, demônio feminino da tradição judaica; *Alukah* seria a primeira manifestação de uma criatura sanguessuga na cultura hebraica. O trabalho demonstra a perseverança das lendas dos vampiros e a presença dos monstros clássicos consagrados pela literatura e pelo cinema nas artes visuais contemporâneas.



Figura 6 - *Alukah Abad*, performance de *New Noveta* (2019). Composição musical de *Vindicatrix*, com vasos de vidro de Miranda Keys e figurinos de Xenab Lone). Apresentação como parte da exposição *Digital Gothic*, CAC-La sinagoga de Delme, 2019. Foto: O.H. Dancy. Fonte: <https://artviewer.org/digital-gothic-at-centre-dart-contemporain-la-synagogue-de-delme/>. Acesso em: 04 de out. de 2020.

⁴ A performance pode ser vista no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=c9sO1K49IDE>

1.2 - Configuração do Lamento

O fotógrafo estadunidense Joel-Peter Witkin (n.1939) é um dos artistas cujas obras explicitam algumas dessas questões. Suas fotografias são criadas em estúdios e nelas o artista fotografa modelos nus, pessoas com deficiências, travestis e outros grupos marginalizados, algumas vezes, com a presença de animais. No entanto, são os cadáveres humanos que mais provocam choques e controvérsias em sua obra. As imagens de Witkin são ambivalentes, retratam cenas macabras, muitas vezes revestidas de teor erótico e pornográfico.

Todavia, as imagens de Witkin não são objetivas. O fotógrafo não documenta a morte como um fotojornalista. Ele está mais próximo de um diretor de cinema, que tece metáforas e ficções visuais. Daí a ambivalência terrorífica de suas imagens.

Em seu longo e elaborado processo de produção e pós-produção, o artista passa dias trabalhando em uma única imagem. Além do atípico trabalho de estúdio, posteriormente, ele intervém minuciosamente em seus negativos, executando processos pictóricos, desenhos e colagens sobre os negativos. As imagens ainda recebem ações incisivas de raspagens, cortes de navalha e manchas químicas. A imagem final parece surgir do passado, estabelecendo diálogos com o trabalho de fotógrafos pioneiros do século XIX, tais como Henry Peach Robinson e Oscar Gustave Rejlander. Além disso, suas composições e iconografias são claramente referências à tradição pictórica; especialmente os gêneros tradicionais do retrato e da natureza-morta.

Contudo, é inegável que o trabalho de Witkin evoca temas sensíveis como a morte, a sexualidade e a decrepitude do corpo. Porém, o artista vai além, suas imagens tocam alguns lugares difíceis de nomear. O mundo fantasiado por Witkin é quase parecido com o nosso, ao mesmo tempo, estranho e familiar. Ficamos com uma estranha sensação que transita entre a angústia e a vontade de manter o olhar. Compreendo que esses princípios se ancoram na experiência terrorífica das imagens.

O terror também surge na obra de Witkin através da correlação de alguns elementos visuais: a presença de cadáveres, membros amputados e animais empalhados. O

corpo é uma das primeiras referências para o terror. Dele emergem monstros, fantasmagorias, secreções, protuberâncias, desejo e dor. O confronto com o corpo é um traço distintivo do terrorífico.

A fotografia *Corpus* (Figura 7) de Witkin apresenta algumas dessas questões. A imagem não é uma das mais instigantes do artista, mas ela é sintética em apresentar algumas considerações importantes. Nela, observamos um cadáver, sem braços, com várias escoriações. Ele está suspenso pelos ombros e usa um capacete cravejado de pregos.



Figura 7 - *Corpus* de Joel Peter Witkin. Escultura cinética, gesso com têmpera com pregos. 203.2 x 59.7 cm. Fonte: (SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, 1985)

O título da imagem, a forma do corpo em suspensão e o capacete de pregos remetem à iconografia cristã dos suplícios da *Crucificação* (Figura 8). Como um

aceno típico do terror, o artista age transgredindo fronteiras entre o sagrado e a profanação. Já em *Mother and Child* (Figura 9a), o artista apresenta um retrato grotesco de uma mulher e seu filho. Ela usa afastadores cirúrgicos na boca e o bebê está mascarado. A imagem desperta sentimentos conflitantes; existe algo de repulsivo e doloroso, mas assim como a iconografia da Madonna e do Menino, também apresenta um aspecto afável e maternal (Figura 9b).

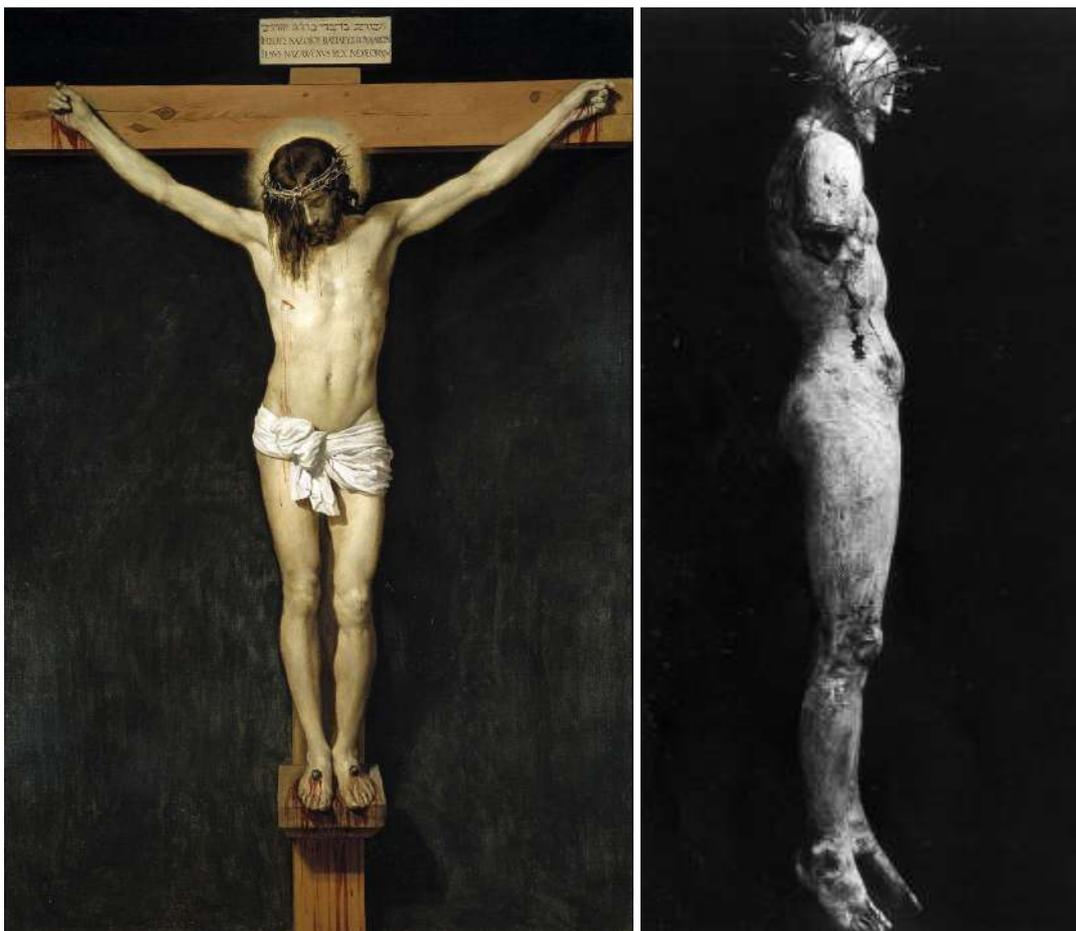


Figura 8 - (à esquerda) Cristo na Cruz de Diego Velázquez (1632). Óleo sobre tela, 248,0 cm; Largura: 169,0 cm. Museu do Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/>. Acessado em: 02 de julho de 2021.



Figura 9a - (À esquerda) *Mother and Child* de Joel Peter Witkin. Fonte: (SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, 1985). **Figura 9b** - (À direita) *Madona with sleeping child* de Andrea Mantegna (1465–70), Têmpera sobre tela, 43 × 32 cm, Staatliche Museen, Disponível em: <<https://useum.org/artwork/Madonna-and-sleeping-child-Andrea-Mantegna-1465>>. Acesso em: 04 de julho de 2021.

O mundo criado por Witkin é ambíguo, fetichista e iconoclasta. Tais transgressões poéticas são rompimentos de fronteiras que instauram uma dimensão complexa localizada entre a dor e o prazer. Compreendo uma aproximação entre a arte de Witkin e o terror através de paralelos figurativos, diálogos visuais e correlações temáticas com o cinema de horror.

Destaco o filme *Hellraiser* (1987), escrito e dirigido pelo cineasta britânico Clive Barker (BARKER, 2007). O longa-metragem apresenta as depravações do personagem Frank Cotton, um sadomasoquista devasso que não mede esforços na busca do prazer. Nessa perseguição, o personagem descobre um misterioso artefato mágico, chamado de Configuração do Lamento, cuja promessa é despertar experiências supremas de dor e prazer. Contudo, o mecanismo é um portal para outra dimensão. A manipulação do dispositivo invoca a presença dos cenobitas, misteriosos seres interdimensionais, descritos como: “exploradores de outras regiões de experiência. Demônios para alguns. Anjos para outros.”

Os cenobitas (Figura 10) são monstros humanoides disformes, eles vestem trajes incomuns (eles remetem aos trajes da cultura masoquista) e possuem acessórios cravados na própria carne. Quando invocados, esses seres monstruosos capturam os humanos e os condenam a uma eternidade de torturas sobrenaturais. As deformidades físicas dos cenobitas são indicativas de seu suplício e podem ser indicativos de suas perversões. Alguns têm incisões pelo corpo, orelhas decepadas, ganchos e afastadores cirúrgicos que expõem as vísceras, partes esfoladas e um deles até perdera o rosto, convertido em concha retorcida de carne. Contudo, é seu líder quem se destaca. Conhecido como o Sacerdote do Inferno (Pinhead), esse cenobita tem olhos enegrecidos, palidez cadavérica e a cabeça penetrada até os ossos por gigantescos pregos. É ele quem fala pelo grupo, e sua voz gutural adverte: “A caixa ... você abriu. Nós viemos”⁵.



Figura 10 - Os cenobitas no filme Hellraiser de Clive Barker (1987). Fonte: BARKER, 2007.

⁵ “The box ... you opened it. We came”. Fonte: Transcrição a partir de arquivo pessoal, 1987, tradução nossa)

Os cenobitas são uma versão terrorífica do corpo em busca incessante de dor e prazer. São retratos disformes e grotescos do humano, virado pelo avesso. A mesma inversão se verifica nas imagens de Witkin. Seu Cristo e sua Madonna versam sobre figurações consagradas do sagrado e da maternidade humana, mas como espelhos invertidos. Eles surgem em uma versão fantástica e terrorífica. O filme e as fotografias descrevem, à sua maneira, uma inflexão: consciências sensíveis e curiosas, transitando entre o desejo e a dor.

Tanto o trabalho de Witkin, quanto o filme de Clive Barker abrem portais importantes para pensar no terror. Para isso, retomo, inicialmente, alguns elementos importantes do filme. A Configuração do Lamento, o dispositivo que abre as portas dos reinos interdimensionais, é um objeto muito representativo. Esse pequeno cubo mágico é uma chave que mobiliza prazeres inimagináveis. Porém, secretamente, ele também consegue libertar demônios e torturas sobrenaturais. Para os cenobitas, o prazer se submete a uma expressão ainda mais eloquente, localizada no indizível da dor.

O apetite dos seres humanos localiza-se na busca simples e incessante pelo prazer. Assim que saciados em sua curiosidade, eles partem para outros brinquedos. Sobre esse apetite da humanidade, Edmund Burke (1993, p. 42) teceu as seguintes considerações:

Parece, pois, necessário para mover as paixões em um grau considerável em pessoas de uma certa idade que os objetos destinados a esse objetivo, além de terem algum grau de novidade, sejam capazes de incitar dor ou prazer por outros motivos. Dor e prazer são ideias simples, não passíveis de definição!

Para o filósofo dispomos, então, de uma emoção elevada que versa sobre o sublime. Nele, agrupam-se aspectos que quando sentidos (encenados) a uma certa distância, causam deleite. Os cenobitas detêm uma visão semelhante. Em vários momentos eles sugerem que sua visão de beleza escapa da nossa compreensão e ela tem certamente um grau de horror, pois “nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo” (BURKE, 1993, P. 65).

A Configuração do Lamento seria, então, uma via de acesso ao sublime. Da mesma forma, as imagens de Witkin. Os dois casos são mediados pela expressão de terror que aqui flertam com a expressão do sublime.

1.3 - Onde vivem os monstros

O artista estadunidense Charlie White (1972) percorre uma ampla gama de iconografias e imagens que flertam com os terrores e monstruosidades do imaginário contemporâneo de seu país. Transitando pela fotografia, pelo cinema de animação e a manipulação digital, White descreve em seus trabalhos um universo ficcional, em que humanos e inumanos colidem em cenografias que recriam uma realidade. Para a crítica britânica Charlotte Cotton (2010), White se insere entre os artistas contemporâneos que utilizam a fotografia como estratégia narrativa e de encenação por meio de quadros vivos (*tableaux-vivants*) que evidenciam o potencial pictórico, cinematográfico e literário das imagens fotográficas.

Os monstros habitam a poética de White em diversas séries fotográficas. O elemento é tão relevante que nomeia seu catálogo retrospectivo, *Monsters* (2007). No compêndio figuram, por exemplo, obras como “*Patrimony*” (Figura 11) da série *Everything is América* (2006). Na imagem, observamos uma luxuosa sala revestida com painéis de madeira e algumas peças de mobiliário projetadas pelos designers Mies van der Rohe, Charles e Ray Eames. O espaço é convidativo, mas, como em outros trabalhos do artista, trata-se apenas de um estratagema, pois essa imagem representa um território de monstros. Os ícones modernistas na cenografia são meras ilusões; eles servem para o escandaloso monstro em primeiro plano, uma gigante nu de pele tostada e olhar perturbador com um frágil bebê entre suas garras. O monstro encharca o luxuoso e asséptico cenário; um vaso quebrado e uma cadeira derrubada adicionam um elemento misterioso na cenografia. O que teria se passado?



Figura 11 - *Patrimônio* de Charlie White (2006). Fotografia em Impressão cromogênica, 120 x 133 cm.
Fonte: Ghebaly Gallery. Disponível em: <http://ghebaly.com/work/charliwhite/>. Acesso em: 07 de junho. De 2020

A imagem de White é anacrônica e aberrante. Em um espaço modernista, emerge uma criatura primitiva, revisitando terrores do passado. O gigante é anterior ao próprio tempo, pois se trata da figura de Cronos (Saturno) - na mitologia romana, o deus da abundância, da geração e das riquezas. Ele também é equivalente ao titã grego que, aterrorizado pelo medo da castração e impotência, devora eternamente a própria prole. Sua iconografia está presente em representações artísticas famosas, como “Saturno Devorando um Filho” do brabantino Peter Paul Rubens (1577-1640) e do espanhol Francisco Goya (1746-1828). (Figura 12).



Figura 12 - *Saturno Devorando um filho* de Francisco Goya, (1819-1823). Óleo sobre reboco, trasladando a tela, 146 cm × 83 cm. Fonte: Museu do Prado, Madrid. Disponível em: <www.museodelprado.es>. Acesso em 03 de junho de 2020.

O título da imagem (Patrimônio) sugere uma aproximação entre patriarcado e patrimonialismo, a primeira monstruosidade. A criatura também é um autorretrato do artista. É Charlie White quem incorpora o monstro. Com *Patrimony*, entramos no terreno dos monstros mitológicos, sobretudo, ao verificar o nome da série: *Everything is America* (2006) — título elucidativo, pois gigante, bebê, patrimônio, artista, masculinidade, modernidade e América são ficções monstruosas nas imagens do artista. O terror se manifesta em duas vias: localiza-se nas figuras aberrantes do monstro e na própria imagem fotográfica, dissimulada e imprevisível.

Os monstros, como figuras fundamentais do terror, são compreendidos como “figuras não conceptuais que implicam uma contradição do sensível, no empírico”

(GIL, 2006, p. 55). Estas criaturas representam os limites daquelas experiências corporais que deveriam ficar distantes de nós. Os monstros de White se orientam pelo grotesco, categoria estética que descreve um itinerário de hibridizações, escatologias, obscenidades e rebaixamentos em combinações insólitas e excêntricas de elementos díspares em deslocamento de sentido (SODRÉ; PAIVA, 2002).

A monstruosidade também se manifesta na própria imagem. Artistas como White procuram desenvolver um trabalho rebuscado de encenações de quadros vivos, minando noções de autenticidade, instantaneidade e autonomia da fotografia. Em suas imagens, o que começa como autêntico torna-se falsificação, com objetivo de iludir, para dar a sensação de um “como se” (HONNEF, 2012). Com uma inautenticidade, que funde fotografia, pintura, design para criar ilusão, as imagens do artista operam por instabilidades, hibridizações e rompimento de fronteiras, características que descrevem a monstruosidade (GIL, 2006).

O terror se manifesta no trânsito entre o individual e o cultural, concreto e imaginário, e fazem monstros baterem à nossa porta. O terror e a monstruosidade servem para romper a apatia, expondo medos e violências veladas, indicando os verdadeiros algozes. Na série *In a Matter of Days* (Figura 13), Charlie White apresenta outra história de terror. Nessa série, as figuras monstruosas, criadas em parceria com o artista de efeitos especiais de cinema Jordu Schell (1967), invadem a cidade de Los Angeles. As fotografias são encenadas em diferentes locais da cidade. São regiões de fronteiras simbólicas e geográficas que separam bairros, regiões e também demarcam áreas de disputa e conflito. A referência contextual é indicada no título das imagens, pois cada fotografia é intitulada de acordo com umas das subdivisões da cidade californiana (WHITE, 2007).



Figura 13 - *Highland Park* [Da Série: “*In A Matter of Days*”] de Charlie White (1999), 122 x 245 cm. Fotografia em impressão cromogênica. Fonte: <http://www.alanwheatleyart.com>. Acesso em: 04 de junho de 2020.

A invasão de grandes metrópoles por monstros é um tema característico do cinema de terror. Contudo, mais uma vez, a história contada por White tem armadilhas. Nas fotografias, monstros e humanos estão em conflito, porém, em algumas imagens os monstros estão fragilizados. Eles parecem assustados e, em algumas fotografias, seus cadáveres são vilipendiados. O artista inverte a condição da monstruosidade, e os humanos surgem como criaturas igualmente perversas e assustadoras.

Jeffrey J. Cohen (1996) destaca que monstros são criaturas de cultura, por isso são feitas para serem lidas como tal. Suas aberrações espelham as contradições próprias de cada contexto. A cidade de Los Angeles é um personagem importante na série. O distrito de Hollywood é o epicentro de alguns dos mais famosos estúdios de cinema do mundo, portanto, um berço de monstros consagrados da ficção e da fantasia. Porém, a cidade também é um complexo urbano heterogêneo, multicultural, repleto de contradições, embates, segregação e violência cotidiana.

Em Los Angeles, criaturas humanas e monstros parecem imersos em uma realidade cuja a fantasia se mescla com o cotidiano. Como no filme “Cidade dos Sonhos”

(Mulholland Drive), do cineasta estadunidense David Lynch (n. 1946), em Hollywood, a realidade e o delírio se mesclam nas narrativas de pessoas em busca de distinção e reconhecimento (MULHOLLAND drive, 2001). Na cidade da fantasia, todos parecem viver de fabricar monstruosas ilusões.

O terror ficcional sempre se ancora em elementos da realidade. Por isso, acredito ser pertinente compreendê-lo como uma estratégia criativa e poética. A figura dos monstros é um de seus instrumentos. Para compreender trabalhos como o de Charlie White, é preciso pensar a lógica do terror através da figura da monstruosidade.

1.4 - Fantasmagorias e o sobrenatural

*Como um fantasma que se refugia
Na Solidão da natureza morta,
Por trás dos ermos túmulos, um dia,
Eu fui refugiar-me à tua porta!*

Augusto do Anjos

(Partes do Eu)

Fantasmagorias e o sobrenatural também são temas recorrentes no terror. Nas artes visuais, alguns artistas flertam com o tema através da inserção de fantasmagorias, espíritos, aparições e espaços assombrados.

O tema surge nessas produções por meio de diferentes abordagens: figurações de estereótipos da ficção, apresentação de imagens sugestivas, sinais e marcas de mau agouro, narrativas visuais de relatos sobrenaturais ou por meio de práticas que incorporam as próprias experiências sobrenaturais, ritualísticas e religiosas.

A série fotográfica “*Haunted Houses*” (Figura 14) da artista Corinne May Botz apresenta uma longa série de fotografias realizadas sobre casas mal-assombradas. Os locais amaldiçoados são escolhidos a partir de histórias de assombrações colhidas através de relatos de moradores locais em mais de oitenta cidades nos Estados Unidos. A artista registra os relatos e, posteriormente, a artista visita os

locais indicados, registrando as casas, seus objetos, sinais e seu entorno. As imagens e alguns relatos podem ser conferidos no site da artista (BOTZ, 2010).



Figura 14 - *Casas Mal Assombradas* de Corinne May Botz (2010). Fotografia. Fonte: <https://www.corinnebotz.com/haunted-houses>. Acesso: 14 de março de 2020.

Com este trabalho, a artista dialoga com o imaginário sobre o sobrenatural e a relação entre o espaço e a vida doméstica das mulheres no contexto vitoriano. As composições misteriosas e evocativas da artista se atrelam aos depoimentos dos proprietários, tornando os relatos sobrenaturais também um retrato da vida dos moradores, suas ansiedades e invisibilidades. Utilizando o terror sobrenatural como um mediador de experiências culturais, os indícios observados nas casas são marcas e fantasmagorias de ficções, idealizações, desejos e frustrações.

Adam Fuss (1961) é um fotógrafo britânico que cria fantasmagorias através de fotogramas de vestidos em ampliações superdimensionadas. Na série “My Ghost”

(Figura 15) de 1991, o artista recorre a trucagens e efeitos de câmara para apresentar fotografias etéreas de vestidos (FUSS, 1991). A roupa é perceptível apenas pelos contornos luminosos brancos que, à maneira de chapas de radiografia, registram apenas o espectro dos objetos. Fuss dialoga com a tradição dos fotógrafos pictorialistas do século XI, além dos experimentos vanguardistas de László Moholy-Nagy e dos “raioogramas” de Man Ray para criar grandes negativos que se convertem em fantasmas translúcidos e incorpóreos.



Figura 15 - *My Ghost* de Adam Fuss. Fotografia (1998). Fonte: (FUSS, 1991)

Existe um fenômeno ainda pouco explorado na cultura visual em relação ao uso de imagens artísticas em fóruns virtuais dedicados ao terror e ao sobrenatural. Nesses locais, alguns usuários criam histórias e lendas urbanas a partir do deslocamento de imagens de artistas visuais, geralmente, artistas cuja obra flerta com o terror e com o fantástico. Uma pintura do artista Bill Stoneham (n.1947) demonstra a afinidade narrativa entre a pintura e o terror a partir de sua obra "*The Hands Resist Him*" de 1972 (Figura 16). A imagem apresenta um retrato do artista na infância, ladeado por uma boneca bizarra. Porém, o que intriga os observadores é o cenário ao fundo. Nele, podemos observar uma grande janela (ou porta de vidro) cercada de inúmeras e fantasmagóricas mãos de crianças que emergem da escuridão. A imagem foi reproduzida de forma viral em diversos fóruns da internet, se tornando tema de lendas urbanas no ano 2000⁶, quando foi postada à venda no eBay com uma descrição que indicava que era mal-assombrada (THE EBAY HAUTED PAINTING, 2002).



Figura 16. *The Hands Resist Him* de Bill Stoneham (1972). Pintura a óleo. Disponível em: <https://www.stonehamstudios.com/>. Acessado em: 15 de maio de 2020.

⁶ Fonte: <https://buddybits.com/2013/09/true-story-behind-haunted-painting-the-hands-resist-him/>

O fenômeno das lendas urbanas, a partir da popularização da internet, permitiu o desenvolvimento de diversas práticas culturais que se dispersaram em rede. Nesse movimento, surgem novas mitologias do terror e, ao mesmo tempo, lendas e histórias locais passam a ser compartilhadas por um grande número de pessoas. Alguns artistas desenvolvem seus trabalhos a partir desses eventos. Jeremy Blake (1971 – 2007) foi um pintor e artista multimídia estadunidense que explorava, através de suas instalações e projeções colaborativas, abstracionismos pictóricos, psicodélicos e narrativas sobrenaturais. Em seu trabalho “Winchester” de 2005 (Figura 17), o artista recorre à lenda popular insólita sobre o caso da Mansão Winchester.

A casa, localizada na Califórnia, foi erguida por Sarah Lockwood Winchester, uma americana que no século XIX herdou uma grande fortuna após a morte do marido e de sua sogra. Winchester também possuía participações na famosa fabricante de armas Winchester Repeating Arms Company. A lenda diz que a milionária acreditava estar amaldiçoada pelos espíritos que foram mortos pelas armas Winchester. Na tentativa de enganar os fantasmas que a assombravam, Winchester teria construído uma mansão para capturá-los. Criada em arquitetura Vitoriana, a mansão era continuamente ampliada, com corredores labirínticos, escadas que não levavam a lugar nenhum e portas que terminavam em paredes. A história de assombração tornou-se muito popular nos EUA e, ainda hoje, é amplamente discutida em fóruns virtuais sobre o sobrenatural.

A obra audiovisual criada por Blake é uma trilogia classificada como um “filme pintado” e uma “pintura cinemática” (SCHWARZER, 2005). É um vídeo não linear, criado com tecnologias analógicas de manipulação videográfica, intervenções pictóricas, animações e trucagens com fotografias de 16 mm. Todos esses grafismos são sobrepostos à fotografia da mansão Winchester. No vídeo, a casa mal-assombrada vai sendo sobreposta por pinturas abstratas multicoloridas, grafismos psicodélicos, e desenhos semelhantes ao teste de Rorschach. Entre as estranhas figuras que vão surgindo de forma aleatória e lisérgica, percebemos sugestivas imagens de ‘vaqueiros’ armados com a espingarda Winchester. A trilha sonora incidental, composta por sintetizadores eletrônicos, reforça a atmosfera bizarra e

psicodélica do trabalho. No trabalho de Blake, os pesadelos e assombrações de Winchester surgem como um turbilhão alucinatório; um pathos que talvez refletisse os assombros do próprio artista que tirou a própria vida de maneira precoce.

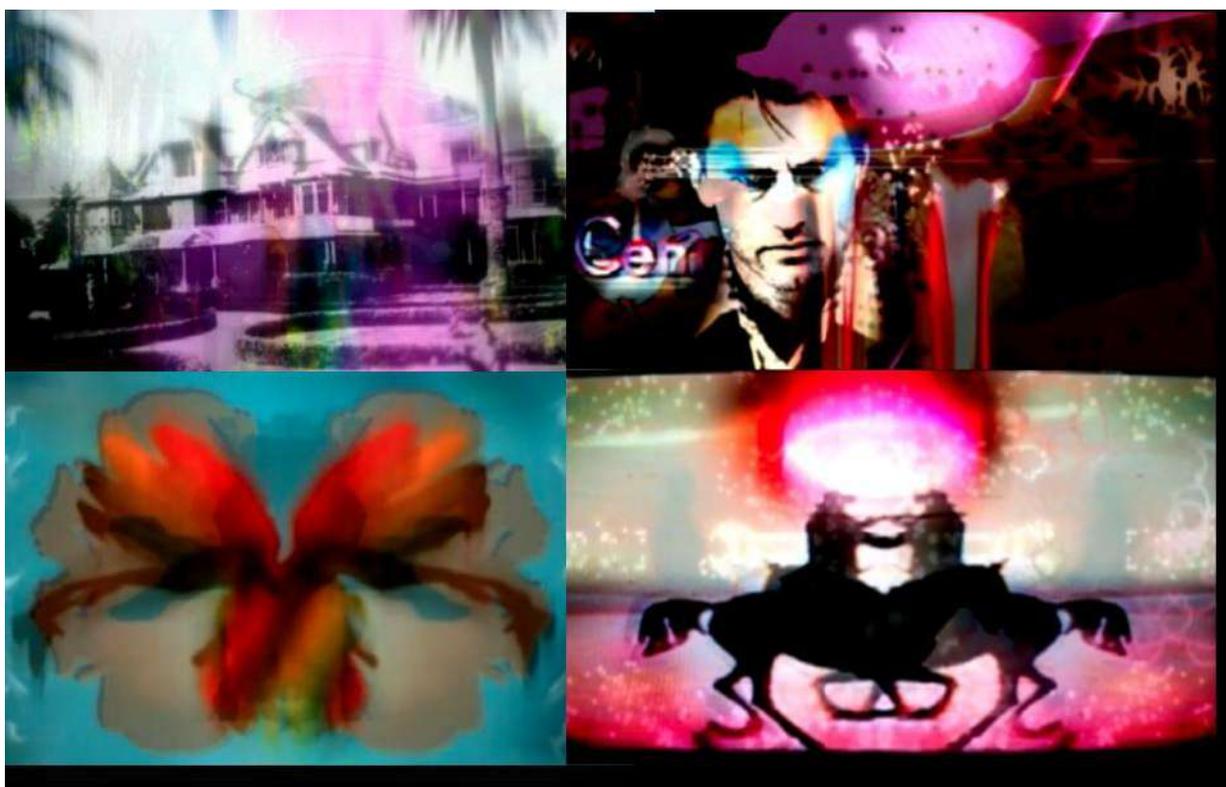


Figura 17 - *Frames* da trilogia Winchester de Jeremy Blake (2005). Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=d-UObceKpk0>>

O também estadunidense Duane Michals (n. 1932) é um fotógrafo que, desde os anos 1960, cria narrativas fotográficas ficcionais. Em alguns trabalhos, o artista posa entre os personagens e também é comum a inserção de fragmentos de texto em determinadas sequências. Suas séries fotográficas são carregadas de referências às experiências subjetivas sobre espiritualidade, morte, passagem do tempo e sexualidade, muitas vezes, atravessadas pelo humor. Em “*The Spirit Leaves the Body*” (Figura 18), Michals evoca o espiritual através da fotografia de dupla exposição, criando uma narrativa que dialoga com as fotografias espíritas do século XIX. Nesse trabalho, o dispositivo fotográfico é investido de sentido poético,

estabelecendo o que André Rouillé (2009) descreve como a transformação ontológica da fotografia. Nesta perspectiva, a função designadora da fotografia como um meio objetivo de registrar as coisas do mundo, cede lugar para a fotografia de “eventos”, condição em que o fotográfico serve para expressão e criação de um evento que só existe na imagem.



Figura 18 - *O Espírito deixa o corpo* de Duane Michals. Estampas de prata em gelatina. Fonte: <https://www.metmuseum.org/blogs/in-circulation/2019/ghost-in-the-stacks>. Acesso em 14 de março de 2020.

O artista conceitual Ken Goldberg (n.1961) recorre à tecnologia da robótica para tecer críticas culturais e epistemológicas sobre a experiência em rede, a partir da arte. Através de sua pesquisa, o artista explora a autenticidade, formas de agência e construção de identidades culturais mediadas pela internet. No projeto telerrobótico “*Ouija 2000*”⁷ (Figura 19), o artista cria operações mecânicas através da interação de usuários remotos que, através de comandos na Internet, jogam um tabuleiro Ouija - tabuleiro criado em forma de necromancia ou comunicação com espíritos de modo on-line em uma prancheta virtual. Uma câmera de vídeo transmite uma imagem da placa pela Internet. No trabalho, quando os participantes se conectam ao site, recebem instruções para usar o mouse do computador como uma prancheta para interagir com o tabuleiro. O programa responde aleatoriamente a uma lista selecionada de perguntas relativas a cada vida do usuário no próximo milênio. O projeto fica disponível 24 horas, e os espectadores/usuários se reúnem para “jogar” em salas com até vinte pessoas. A inteligência artificial agrega os movimentos que os jogadores fazem com o mouse para mover a prancheta no braço robótico, gerando, assim, respostas às perguntas.

Neste trabalho, a tecnologia encontra as práticas mágicas e a intervenção mística através de uma programação aleatória de dados. Essa investigação artística aproxima o campo epistemológico da programação de dados, da inteligência artificial com as experiências místicas humanas. Ao mesmo tempo, o trabalho serve para questionar de maneira crítica a virtualização das experiências humanas e os limites entre nossas crenças imateriais e um mundo cada vez mais mediado por formas de inteligência artificial.

⁷Trabalho disponível em: <https://goldberg.berkeley.edu/art/ouija/>

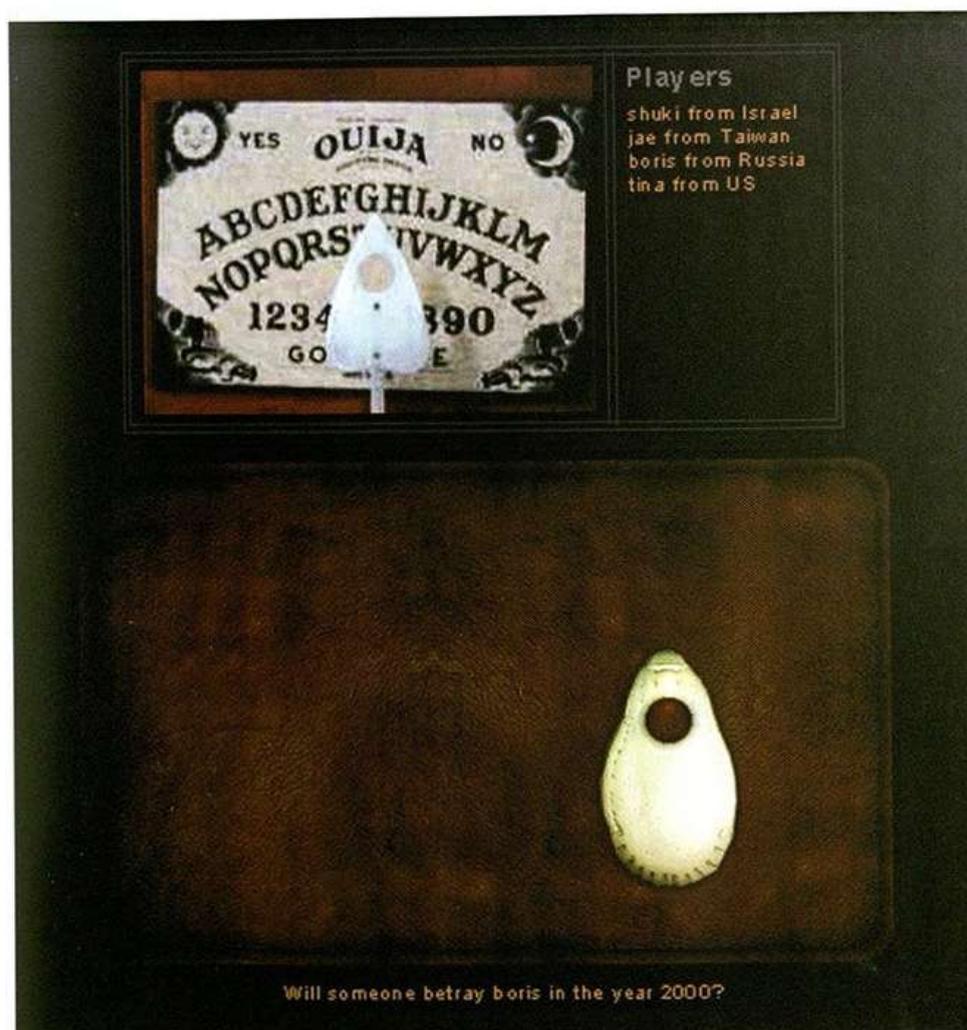


Figura 19 - *Ouija 2000*, tabuleiro Ouija online de Ken Goldman. Fonte: De Blur of the Otherworldly: Contemporary Art, Technology, and the Paranormal (Baltimore, MD: Center for Art and Visual Culture, 2006). Disponível em: <https://goldberg.berkeley.edu/art/ouija/>. Acesso em 15 de março de 2021.

O artista canadense A. A. Bronson (n. 1946) desenvolve performances em grupo, organizadas como um misto de terapia em grupo, prática cerimonial e sessões espíritas. Nelas, o artista aborda temas como vida, cura e morte, integrando o xamanismo e terapias alternativas (BRONSON, 2011). Em parceria com o também artista Peter Hobbs, Bronson desenvolveu o trabalho “*Queer Spirits*” (Figura 20), em que vários colaboradores invocavam espíritos, através de rituais em locais pré-determinados, como Banff e New Orleans. As sessões privadas foram registradas em um livro publicado que documenta todos os processos. No catálogo, as imagens são impressas em tinta fosforescente e apresentam desde a concepção das sessões até às “evidências” fotográficas dos espíritos. O projeto gráfico

apresenta também os famosos registros de atividade paranormal do espiritualista Thomas Glendenning Hamilton (1873 - 1935).



Figura 20 - *Queer Spirits* de A. A. Bronson. Capa do catálogo. Fonte: (BRONSON, 2011)

Trabalhos artísticos como esses destacam como a arte e os imaginários do sobrenatural mantêm uma estreita relação. Se as imagens nos dão vislumbres ambíguos que se esquivam à primeira, da mesma forma, os fenômenos sobrenaturais e fantasmagóricos também se manifestam de modo impreciso e volátil. Em todo caso, imagens e fantasmagorias se ancoram em crenças e

experiências sensíveis, registradas em histórias de fogueira e relatos orais. Neste panorama, as práticas espiritualistas ganham uma expressão concreta ao se converterem em processo poéticos de visualização. Através de manifestações poéticas e artísticas, o sobrenatural se torna uma realidade ao estabelecer um espaço intersubjetivo em que crentes e céticos pensam espacialidade, vida, morte e impermanência.

As noções sobre o terror foram sendo construídas pela ficção literária, pelo menos, desde o século XVIII como gênero autônomo. O terror também é devedor do cinema, de quem herdou uma vasta filmografia desde seu surgimento no século XIX. Contudo, o terror é um fenômeno universal e cobre várias produções culturais e uma rede complexa e heterogênea de manifestações e intercâmbios. Em suas diversas ramificações e divisões, existe aquela que separa a expressão do terror do horror. A diferença entre os dois gêneros será discutida ao longo do trabalho, contudo, destaco a opção por conjugar os diferentes gêneros do terror e do horror no vocábulo “terrorífico”, que expressa uma “perturbação”, uma forma de exposição imagética que age por suspensão, dúvida e crise.

Um exemplo da amplitude do terrorífico no campo da arte pode ser percebido em uma intervenção artística de Clinton Boisvert, realizada no metrô de Nova Iorque depois dos Atentados de 11 de setembro. Entre os pontos das estações, os passageiros do metrô encontram caixas pretas com a impressão da palavra “MEDO” (Figura 21). A intervenção fez a companhia Union Square Station fechar o acesso às linhas por seis horas. Nos próximos capítulos, descrevo as definições e alguns dos elementos mobilizadores do terrorífico nas imagens artísticas (BURKEMAN, 2002).

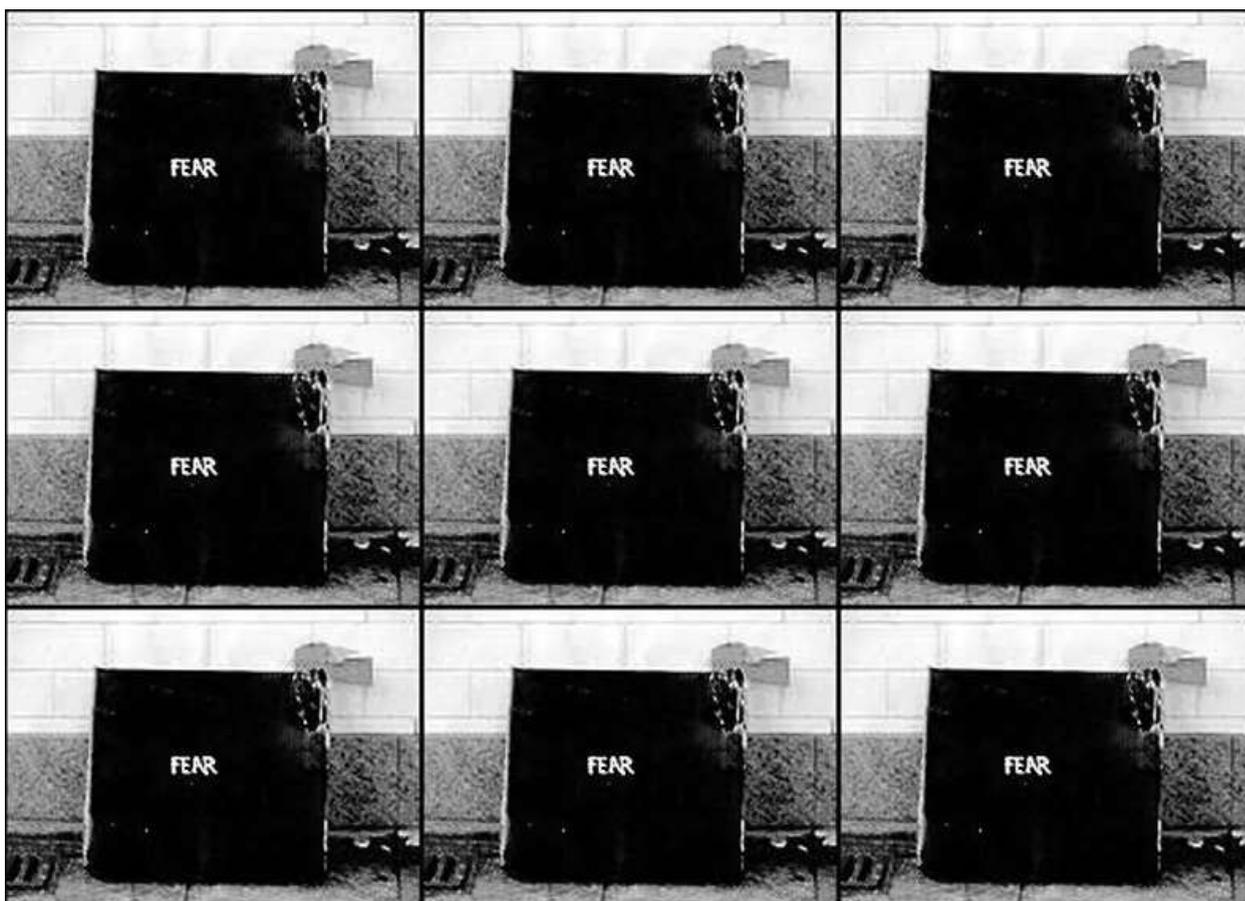


Figura 21 - *Boxes of Fear* de Clinton Boisvert, New York, 2002. Fonte: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/teachers/featured_articles/20021219thursday.html. Acesso em 14 de março de 2021.



PERCURSOS

2. PERCURSOS

Para compreender as noções gerais de terror, é preciso descrever seu desenvolvimento como gênero a partir da literatura e do cinema. Nesse panorama histórico, indico também a relevância de obras de ficção científica e ficção especulativas, além de literatura policial. Essa indicação se deve à sua contribuição para os desdobramentos da literatura ficcional como um todo.

Ao longo da história de consolidação do gênero, a distinção entre horror e terror foi um ponto de divergência entre escritores e críticos. Ainda que estabelecidos sobre bases comuns, a diferença entre as formas literárias demonstraria a amplitude e complexidade do gênero. Nesta perspectiva, terror e horror seriam de tal forma divergentes que suas particularidades estéticas e narrativas; poderiam comungar de interesses e repertórios totalmente incompatíveis. É a premissa adotada pela romancista Ann Radcliffe (1764 - 1826) que, partindo das premissas de Edmund Burke sobre a origem da Beleza e do Sublime (1993), argumenta que terror e horror são sentimentos e efeitos distintos. Para Radcliffe, o terror seria representativo de uma experiência expansiva diante dos mistérios da vida, enquanto o horror se caracterizaria por um poder de paralisia em do risco iminente de morte.

Partindo de tal premissa, o horror seria considerado o gênero em que a fantasia sobrenatural apela para os excessos. Já o terror descreveria um estado psicológico de hesitação, uma imersão atmosférica enredada por mistério e incerteza. Divergindo da explicitação de violência e morte no horror, o terror seria mais sugestivo. Daí a tendência de associar o horror ao seu apelo carnal, enquanto o terror seria representativo de uma experiência aurática e até transcendente. Essa divisão fica ainda mais evidente a partir do cinema, quando a diferença entre os dois gêneros é ainda mais evidente.

De modo a estabelecer um agrupamento genérico que organize as genealogias do terror e do horror em um conceito operatório, proponho uma compreensão conciliatória entre ambos, encerrando-os na definição de “terrorífico”. Como um efeito de assombro e suspensão, o “terrorífico” encerraria uma experiência de terror que pode ser explícita ou, ao contrário, sutil.

No resgate dos realizadores que ajudaram a dar os contornos do terrorífico, Brensan O’Connel (MACCARTHY; MURPHY, 2016) aponta as raízes do terror na literatura religiosa e de cavalaria da Idade Média, devido seu fascínio pelo macabro, fantasmagórico e sobrenatural. Para O’Connel, essa gênese tende a ser subestimada devido a uma visão didática e teórica intransigente. Consciente do anacronismo de tal proposição, O’Connel insiste na presença de elementos góticos e de terror em obras que se localizam no contexto das ficções medievais. O autor acredita que essas obras trazem uma determinada resposta afetiva ao medo, o que desempenharia uma instância de terror na moral cristã do medievo.

Como exemplo dos contornos do terror, O’Connel cita as poesias anônimas e da tradição oral como o “*Cântico Saint Erkenwald*”, um poema do final do século XIV, atribuído ao Poeta de Pearl (ou Poeta de Gawain). (Figura 22). A canção descreveria a Hagiologia de um bispo saxão no século VII, cujo santuário foi o foco de importantes cultos durante a Idade Média. O terror estaria presente na descrição dos milagres e nas expiações daqueles que se recusaram a prestar honras ao referido bispo e sua fé. As expiações dos pecados seriam violentas e vingativas, além das descrições de cenas horripilantes que flertam com o horror. São exemplares o caso do infiel que, andando em cemitério, tropeçou em um crânio semienterrado. As descrições de pedaços de cérebro em uma lápide ou o santo que teria levantado da própria tumba para dar uma surra em um infiel são elementos macabros (e cômicos) que humanizam e consolidam o cristianismo ao revestir os mistérios da fé de formas populares.



Figura 22 - Fragmento de Sir Gawain e o Cavaleiro Verde Fonte: *British Library*. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/pearl>. Acesso 14 de agosto de 2020.

Peter Dendle (MACCARTHY; MURPHY, 2016) destaca que o problema nas aproximações entre a literatura medieval e o terror estaria no anacronismo. Uma vez que a própria noção de “ficção” seria uma concepção literária moderna. Todavia, o autor compreende que alguns aspectos narrativos da literatura medieval são fundamentais para compreender nosso fascínio pelo macabro. Além disso, a evolução dos leitores e de suas expectativas narrativas acompanham os desdobramentos dos gêneros e a literatura anterior sempre sobrevive na seguinte.

Tal premissa é importante para delinear o terrorífico, dado que podemos pensar nas ramificações que alguns tropos e figurações descrevem na produção das emoções que evocam sentimentos de terror e medo.

Isto posto, podemos destacar que a grande popularidade e peculiaridade da literatura de terror começa a se desdobrar nos romances românticos góticos, por volta do século XVIII. Retomando alguns imaginários do terror gestados e latentes no passado, esse gênero literário encontra no contexto romântico um grande número de escritores e leitores ávidos pelos temas mais sombrios da experiência humana. Sobre a relação entre o romantismo e a literatura gótica, o estudo clássico de Edith Birkhead (1921) ressalta que os romances góticos encontravam grande apelo popular na modernidade ao satisfazer o desejo romântico pelo maravilhoso e o sobrenatural.

A educação de uma parcela maior da população também é importante para a formação de novo público leitor e ajuda a explicar a popularidade do gênero. Muitos desses novos leitores vinham de camadas da população mais próximas da cultura oral, cujas lendas, mitos e narrativas sobre terrores circulavam no imaginário. Além disso, associado a estes fenômenos, o desenvolvimento das técnicas da indústria gráfica permitiram uma maior variedade e circulação literária.

Observo que o desenvolvimento técnico das artes gráficas parece um elemento ainda pouco destacado nos estudos sobre esse “primeiro” terror. A popularização da

literatura, a partir das modernas técnicas de reprodução, não parece considerar a importância das imagens em algumas literárias. Um caso bem emblemático da relação entre imagem e texto na configuração do terror pode ser percebido nas ilustrações de uma edição da obra "*Frankenstein ou o Prometeu Moderno*" (1823) da escritora britânica Mary Shelley (1779-1851). Esta obra fundamental para o gênero do terror traz ilustrações em seu frontispício logo na publicação de 1831. A imagem produzida pelo gravador Theodor von Holst (1810-1844) apresenta a monstruosa criatura, relacionando visualmente monstros com os aparatos e dispositivos elétricos que formam o cenário do laboratório de Dr. Frankenstein. (Figura 23). Acredito que as imagens posteriores do monstro incorporaram muitos desses elementos visuais que o artista gráfico imprime à criatura.

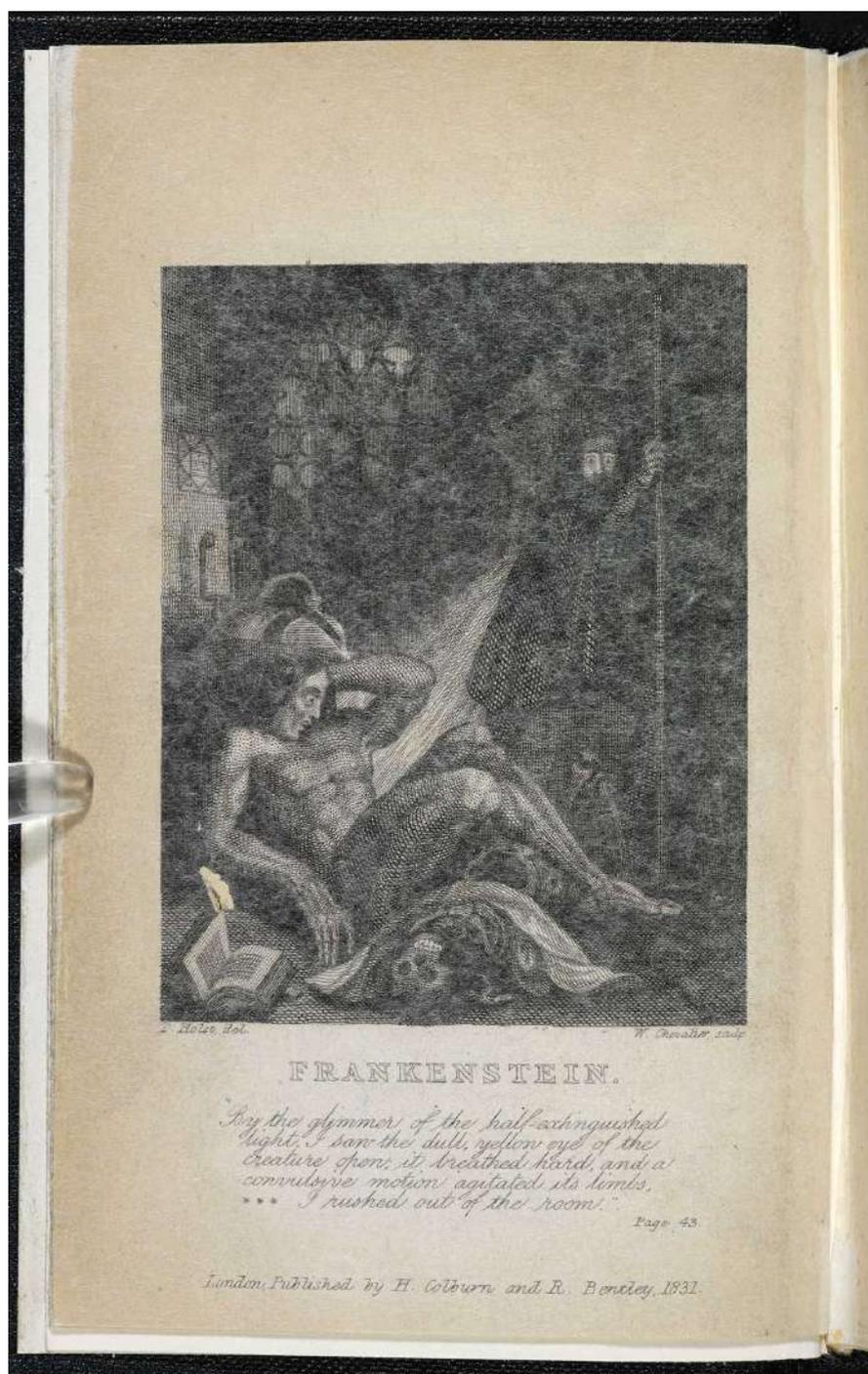


Figura 23 - Página de Frankenstein ou o Prometeu Moderno de Mary Shelly, 1831. Autoria da Imagem: Theodor von Holst. Fonte: The British Library. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/review-of-frankenstein-from-the-athenaeum>>. Acesso em: 12 de Agosto de 2020.

Ao longo do século XVIII outra importante conquista para a consolidação do gênero do terror foi a inserção dessa literatura nos folhetins de baixo custo da época. Esses folhetins, feitos com material de segunda mão e temáticas mais populares,

trouxeram particularidades estéticas, narrativas e de consumo fundamentais para pensar o terror. Essa categoria de literatura de baixo custo e apelo popular representou um encontro eficaz entre imaginário, técnica e circunstâncias contextuais revolucionárias para o terrorífico e para a literatura em geral.

Os folhetins também apresentam uma importante relação entre imagens e textos como, por exemplo, no frontispício de uma edição de 1818 de “O Monge” (*The Monk*), romance gótico do escritor inglês Matthew Lewis (publicado pela primeira vez em 1796). Nas gravuras que acompanham a edição, observamos uma amostra de como o terror visual cria uma poderosa narrativa. (Figura 24).

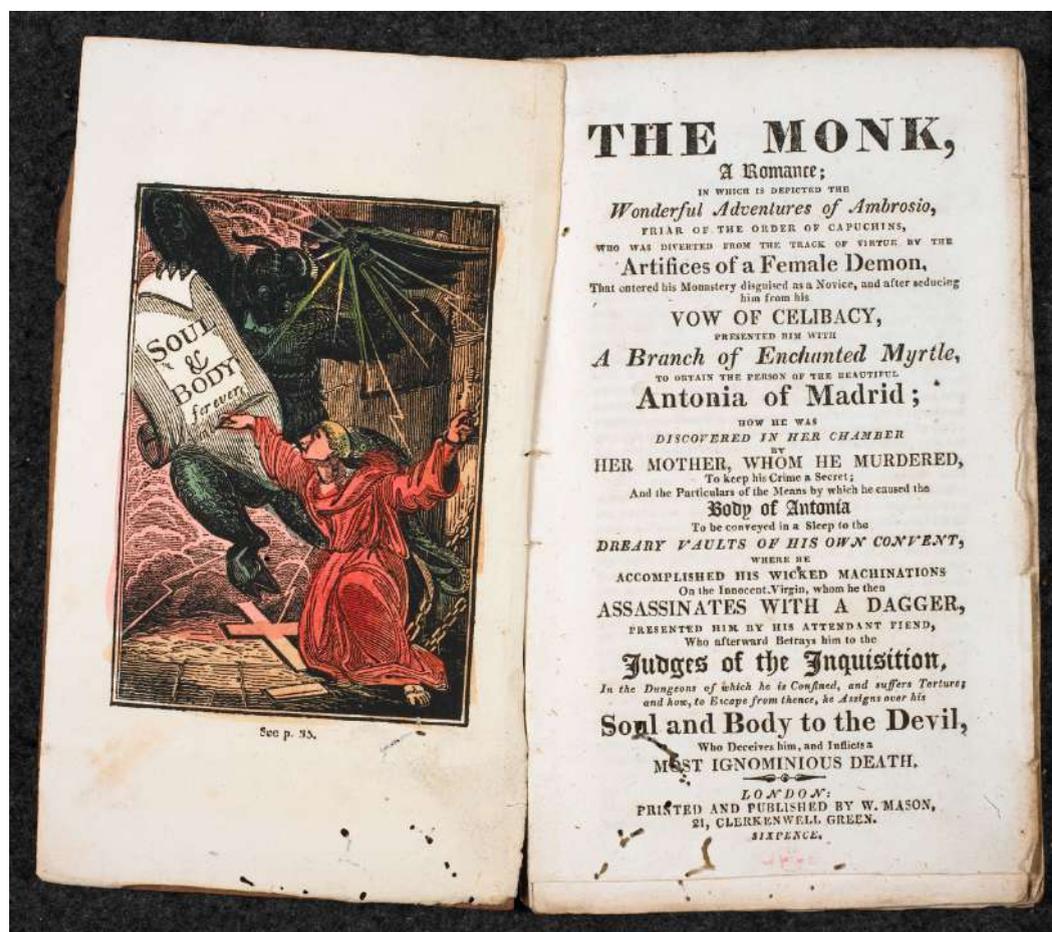


Figura 24 - O Monge (The Monk), romance gótico do escritor inglês Matthew Lewis. Fonte: The British Library. Disponível em: https://explore.bl.uk/primo_library/

Sobre as características do gênero do terror na modernidade, Edith Birkhead (1921) ressalta que essa literatura subverte as restrições morais e artísticas ao promover uma visão caleidoscópica e desconexa da cultura. Nesse sentido, o terror

acompanharia a própria imagem dos delírios oníricos e dos pesadelos. O terror potencializa as imagens e sentimentos incongruentes que também regem nossa experiência da realidade e, de forma agravante, nos posiciona frente ao dilema inevitável da morte (e de coisas piores). O interesse dos escritores pelos aspectos obscuros da religião, da cultura, da história, descreve uma forma de arte ambígua e contraditória em que prazer e dissabor são contíguos. Algumas das referências modernas fundamentais para a consolidação ou teorização do gênero são Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832), E.t.A. Hoffmann (1776 - 1822), Mary Shelly, Emily Brontë (1818-1848), Charles Dickens (1812 - 1970), Edgard Allan Poe (1809 - 1849), Herman Melville (1819 - 1891).

Ao descrever o lado obscuro da imaginação e revelar os aspectos mais terríveis, misteriosos, baixos e excêntricos, esses escritores deram feições a monstros reais e imaginários que vivem no interior da cultura. A construção e representação do terrorífico em acontecimentos extraordinários, visões “dantescas”, seres e fenômenos sobrenaturais respondem a uma noção ampliada de imagens. Compreendida em sua concepção mais larga, as imagens também dizem respeito a sons e vozes, pesados, em suma, à experiência humana atravessada por seu corpo.

Obras como “*O castelo de Otranto e Noturnos*” (1817) de E.T.A. Hoffmann, ao adotar o conto como gênero narrativo, se aproximam das imagens da oralidade; essa fresta secreta que nos liga diretamente ao passado. As imagens que hoje nos assombram também são desdobramentos de lendas do folclore e tradições que sobreviveram de relatos em rodas de conversa. As imagens do terror também são criadas a partir de nossa relação corporal com o mundo e seus contornos. A riqueza do terrorífico nas letras de Ann Radcliffe, em “*Os mistérios de Udolpho*” (1794), imaginam o terror a partir da relação especial com o espaço. As imagens do terrorífico também são imagens de pensamento. Assim como Mary Shelley, em “*Frankenstein*” (1818), que ao expandir os tropos do terror na modernidade, cria um monstro que convida ao debate filosófico e especulativo. Ao conceder ao Prometeu da antiguidade uma feição moderna, Shelley também é uma cronista das imagens de sua época.

Edgar Allan Poe em obras como “*Contos do Grotesco e Arabesco*” (1840) flerta com elementos estéticos e até arquitetônicos e decorativos na consolidação de um

imaginário de cenas noturnas. O declínio psicológico dos personagens passa por imagens de cidades, seus prédios e ambientes. Sobretudo, o terrorífico fala de nossos reflexos, como na obra de Oscar Wilde (1854 - 1900), “*O retrato de Dorian Gray*” (1891), em que a proximidade entre prazer, beleza, feiura e perversão são indicativas de nossa própria imagem refletida.

Existem ainda as imagens fronteiriças entre a arte e a magia. É cada vez mais comum em revisões históricas sobre o gênero do terror a menção de escritores e artistas cuja obra literária ou crítica se alicerça entre a magia, o animismo e a mística religiosa. Entre inúmeros autores figuram escritores e místicos como Marie Corelli (1855-1854), Aleister Crowley (1875-1947), Dion Fortune (1890–1946), Edward Jerningham (1737-1812), Jerome K. Jerome (1859 -1927) e o irlandês Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) do romance “*Carmilla*”. Eles ajudaram a ampliar nossa visão sobre o sobrenatural, indicando caminhos inéditos para a magia no ocidente e para a imaginação do terror na literatura. Ainda no século XIX, observamos a consagração do gênero do terror com obras como “*Drácula*” (1897) de Bram Stoker (1847 - 1912), e “*O Médico e o Monstro*” (1886) de Robert Louis Stevenson (1850 -1894).

No Brasil, a segunda geração de escritores românticos e os poetas simbolistas apresentam temáticas correlatas à literatura gótica e terrorífica. Escritores ligados a perspectiva estética do *Mal-do-século*, como Álvares de Azevedo (1831 - 1852) em seu “*Noite na Taverna*” (1855); ou ao Simbolismo, como João da Cruz e Souza (1861 - 1898) em “*Evocações*” (1898); e Alphonsus de Guimarães (1870 -1921) em “*Dona Mystica*” (1899). Aqui cabe uma referência a literatura de Machado de Assis (1839-1908), um nome incomum na história do gênero, mas que constitui uma importante referência para pensar o sobrenatural e o fantástico na literatura do Brasil. O escritor é autor de inúmeros contos em que eventos insólitos e sobrenaturais figuram com destaque, como “*A igreja do diabo*” (1884), “*O espelho*” (1882), “*Missa do Galo*” (1896) e a “*Cartomante*” (1884).

Ao longo do século XX, a literatura de terror amplia seu escopo dialogando com diversos outros gêneros da fantasia e da ficção. As novas conquistas tecnológicas e científicas traziam em seu conjunto novos terrores e monstruosidades. Ao mesmo

tempo, a vida nas novas metrópoles indicam novos cenários e territórios inóspitos, segregados e sombrios. A própria burocratização da vida e do trabalho fornecem elementos para a literatura de terror. Diante de um mundo em processo de transformação, os autores investem sobre as incertezas da condição humana no novo cenário cultural.

2.1 - Literatura *Pulp* e ficção *hard-boiled*

Desde que o escritor inglês Charles Dickens (1812 - 1870) iniciou a empreitada de escrever um romance de forma serial em um folhetim de artigos esportivos, a ficção em série teve uma grande importância para a ficção científica e para o terror. “*As Aventuras de Sr. Pickwick*” (1836-1837) e “*A casa Soturna*” (1852 - 1853) de Dickens apresentavam tramas dinâmicas seriadas que mantinham o interesse do leitor pelos desdobramentos e desfechos das histórias.

Como desdobramento dessas produções, a literatura *Pulp* (*Pulp fiction*) se popularizou ao longo do século XX. Criadas ainda no século XIX, originalmente a partir de celulose de baixo custo, as ficções *Pulp* são herdeiras das *penny dreadfuls* (Figura 25) e dos romances baratos de melodrama, terror e tramas detetivescas. Este tipo literário passou a constituir um gênero com significados, categorias, estética própria e forte apelo popular (SERVER, 2002). Com o aumento dos números de publicações impressas, catálogos e literatura de grande apelo popular, desenvolvem-se tendências de publicações literárias voltadas para as tensões contemporâneas das grandes cidades.



Figura 25 - Narrativa visual com o relato policial sobre o assassinato de Emily Coombes. Fotografia: Biblioteca Britânica. Fonte: <https://www.bl.uk/>. Acesso em: 07 de julho de 2021.

Publicações seriadas como a revista mensal inglesa “*The Strand Magazine*” (1891) de George Newnes (1851-1910), apresentava contos seriados, cujos personagens

tornaram-se conhecidos em vários países. Um exemplo é o detetive Sherlock Holmes do escocês Arthur Conan Doyle (1859-1930). A partir de público das ficções *Pulp*, o interesse pelas histórias de detetive leva à formação de subgêneros com temáticas específicas, como o *hard-boiled*, entre os anos de 1920 e 1940. Nessas produções, a temática da investigação criminal ganha contornos mais realistas e brutais. Sexo, violência e criminalidade são apresentados através de narradores em primeira pessoa, por meio de linguagem coloquial, gírias, hipérboles e extrema objetividade.

2.2 - O terror no Pós-guerra

Em sua face mais cruel e realista, o século XX será prodigioso em alimentar terrores e medos concretos graças às campanhas bélicas. À medida que uma guerra tecnológica iminente incidia sobre a subjetividade, o medo também vinha dos frutos das experiências tecnocientíficas humanas. Quando, em 1945, as tropas soviéticas libertam os prisioneiros sobreviventes do campo de concentração de Auschwitz na Polônia, as expressões literárias não conseguem expressar nenhum grau de proximidade ao terror real do holocausto. Após os desastrosos anos que circularam duas guerras mundiais, os prejuízos materiais e emocionais ao redor do globo criavam grandes cenários de ruínas e depressão.

Neste processo, muitos escritores passaram a tentar revisar uma nova face para o terror, colocando em xeque, inclusive, o domínio técnico-científico na pavimentação de autoritarismos, nacionalismos e supremacistas. Por outro lado, o escrutínio do inconsciente humano, através da psicanálise, e pela via da arte com o surrealismo, desdobra-se em novos horizontes especulativos sobre o terror, a fantasia e o sobrenatural.

O período da Guerra Fria cria um espectro de medo, desconfiança e censura que coloniza os imaginários. Como destacou o historiador Eric Hobsbawm (2014) na “Era dos extremos”, o otimismo geral com os avanços técnicos também é contradito pela desconfiança em relação aos avanços tecnológicos. O historiador destaca que os

avistamentos de “objetos voadores não identificados” seriam baseados na ficção científica e em imaginários sobre civilizações extraterrestres diferentes e superiores à nossa. Contudo, o historiador lembra que o fenômeno mundial mostrava uma franca preferência pelos territórios anglo-saxônicos, de forma que qualquer ceticismo em relação aos OVNI era atribuído ao ciúme de cientistas de mentalidade tacanha.

2.3 - A face do terror: O cinema de terror e horror

Desde seu surgimento, o cinema estabeleceu um trânsito constante entre realidade e fantasia atestado, por exemplo, pelas aventuras fantásticas de Georges Méliès (1861 -1938) em sua “*Viagem à Lua*” (*Le voyage dans la Lune*) em 1902. O cinema é fruto da ciência, da técnica e do engenho de cientistas e inventores, da mesma forma que é devedor da encenação, do encantamento, da imaginação (e do tino comercial) de artistas de circo, saltimbancos e ilusionistas. Sem nenhuma pretensão romântica, o cinema é uma forma técnica de criar magia.

A propensão do cinema para ficcionalizar, através da simulação de movimento, desponta como um poderoso meio de contar histórias, uma forma narrativa imersiva que capta os observadores, causando fascínio e assombro. Dentre os gêneros clássicos do cinema, pelo menos nove gêneros podem ser delimitados: ação, drama, ficção científica, film noir, comédia, musical, fantástico, terror, triller e western.

Na Alemanha do pós-guerra o cinema ganhava contornos sombrios com o expressionismo alemão. Diretores como Robert Wiene (1873 -1938), F.W. Murnau (1838 -1931), Fritz Lang (1890 - 1936) desenvolveram uma filmografia que flertava com o terror. Em filmes como “*O Gabinete do Dr. Caligari*” (1920) de Wiene, o gênero teve seu primeiro longa-metragem através de uma impressionante cenografia e caracterização de personagens que flertavam com elementos estéticos góticos.

Para Mascarello (2008), o cinema expressionista apresentava dramas de forte teor psicanalítico, como nos filmes: “*O outro*” (1913) de Max Mack (1884 - 1973) ou “*O estudante de Praga*” (1913) de Stellan Rye (1880 -1914) - longa-metragens que

ajudaram a consolidar o cinema de autor. Nesse sentido, roteiristas como Hanns Heinz Ewes (1841 -1973), um escritor de contos de horror e entusiasta do fantástico, recicla ideias de escritores como Edgar Allan Poe e Goethe. Ainda segundo Mascarello, o terror era descrito em outras obras, como no filme “*O Golem*” (1915), de Heinrich Galeen (1881-1949) e “*Homunculus*” (Figura 26) de Otto Rippert (1916-1917); obras que consolidaram vários elementos góticos no cinema expressionista.



Figura 26 - Olaf Fonss no filme *Homunculus: Parte 1*, direção de Otto Rippert (1916).

Fonte: <https://www.alamy.com/original-film-title-homunculus-1-teil-english-title-homunculus-1-teil-film-director-otto-rippert-year-1916-stars-olaf-fonss-credit-deutsche-bioscop-gmbh-berlin-album-image206594178.html>. Acesso em 03 de maio de 2020.

Já em “*Metrópolis*” (1927) de Fritz Lang, o ambiente futurista atualiza a estética gótica através do relacionamento com elementos mecânicos e pela personificação dos autômatos. Uma das obras cinematográficas mais importantes para a consolidação do gênero de terror, “*Nosferatu*” (1922) de F.W. Murnau, consolida a

figura do vampiro no universo cinematográfico. Se o romance “*Drácula*” de Bram Stoker resgata o mito de vampiros da oralidade das lendas do leste europeu, o cinema de Murnau consolida a vitalidade do mito no mundo contemporâneo através de seu melancólico e degradante monstro.

Os monstros e o cinema mantêm uma profícua relação. É através das gigantescas telas de cinema que um novo bestiário de criaturas monstruosas ganha vida, como “*King Kong*” (1933) dos diretores Merian C. Cooper (1893-1973) e Ernest B. Schoedsack (1893-1979). A obra também é um marco fundamental por humanizar a figura do monstro, concedendo à criatura motivações que levam a audiência a simpatizar com o gigantesco gorila.

2.3.1 - *Horror Pictures*: Os monstros clássicos da Universal

Muitos dos cineastas alemães ligados ao cinema expressionista dos anos 20 migraram para os Estados Unidos na década seguinte. Entre eles Carl Mayer, o roteirista de ‘Gabinete do Dr. Caligari’; o ator Conrad Veidt; o cineasta alemão F. W. Murnau; e o diretor de fotografia Karl Freund. Esses profissionais encontraram uma demanda crescente por inovações narrativas e na linguagem do cinema estadunidense. Além disso, ajudavam a alimentar a demanda crescente pelo cinema de terror junto ao público.

A partir de 1931, o estúdio de cinema Universal Studios impulsiona o cinema de terror, concedendo um lugar especial para os monstros. O estúdio já havia lançado duas importantes produções para a história do terror: “*Dr. Jekyll e Mr. Hyde*” e “*The Werewolf*”. O estúdio também se notabilizou pela representação de duas icônicas figuras monstruosas da literatura: “*O Corcunda*” dirigido por Rupert Julian, a partir do original francês *Victor Hugo*, e “*O Fantasma da Ópera*”, do romance francês de ficção gótica escrito por Gaston Leroux em 1909.

Contudo, o grande destaque são dois filmes icônicos, roteirizados a partir de clássicos da literatura de terror: “*Frankenstein*” (1931), dirigido por James Whale referenciava o romance de Mary Shelley (1816), e “*Drácula*” (1931), dirigido por Tod

Browning e Karl Freund era uma adaptação do livro de Bram Stoker. O cinema de terror ganharia um itinerário de monstros cuja vitalidade se mantém em inúmeras releituras posteriores.

O ator britânico Boris Karloff, um dos nomes mais importantes do cinema de terror, incorpora o termo “Horror Picture”, criado pelo departamento de publicidade do estúdio para designar alguns de seus filmes. Os filmes que tinham um forte apelo junto aos públicos jovem e infantil, apesar das restrições etárias, fascinavam, sobretudo, os mais jovens, principalmente as mulheres. Para Boris Karloff, o fascínio dos monstros e dos filmes de terror em geral, vem do jogo de faz-de-conta de um mundo de fantasia e imaginação, típico das crianças (JONES, 1994). Os filmes de monstros da Universal, durante muito tempo, foram realizados para um público de nicho, devido ao desprezo da crítica e do jornalismo especializado na primeira metade do século XX (WEAVER, 2008).

Em 1935 o estúdio Universal lança “*A noiva de Frankenstein*” (1935), em que Elsa Lanchester interpreta a versão feminina do monstro. Esta produção é significativa, pois aqui os elementos de empatia para com a criatura, à medida de quase todas as produções do estúdio, são levadas a novos patamares, incidindo inclusive sobre a humanização das criaturas. A noiva que fora designada para o monstro o rejeita e mostra que possuiu sua própria agência.

Os monstros da Universal possuem um itinerário riquíssimo que contam ainda com: “*O Monstro da Lagoa Negra*” de 1954, dirigido por Jack Arnold; “*A Múmia*” (*The Mummy*), dirigido por Karl Freund em 1932; “*O Homem Invisível*” (*The Invisible Man*), de 1933, dirigido por James Whale; “*O Lobisomem*” (*The Wolf Man*) de 1941, dirigido por George Waggner.

Na atualidade, os monstros da Universal se tornaram um fenômeno de apelo nostálgico (MALLORY; SOMMERS, 2009), passando também a receber maior aceitação entre críticos do cinema. É importante também destacar como monstros como Drácula, Lobisomem e Frankenstein sobrevivem no imaginário através de outras produções visuais como as revistas de entretenimento, histórias em quadrinhos, videocliques e filmes de baixo orçamento. (Figura 25).

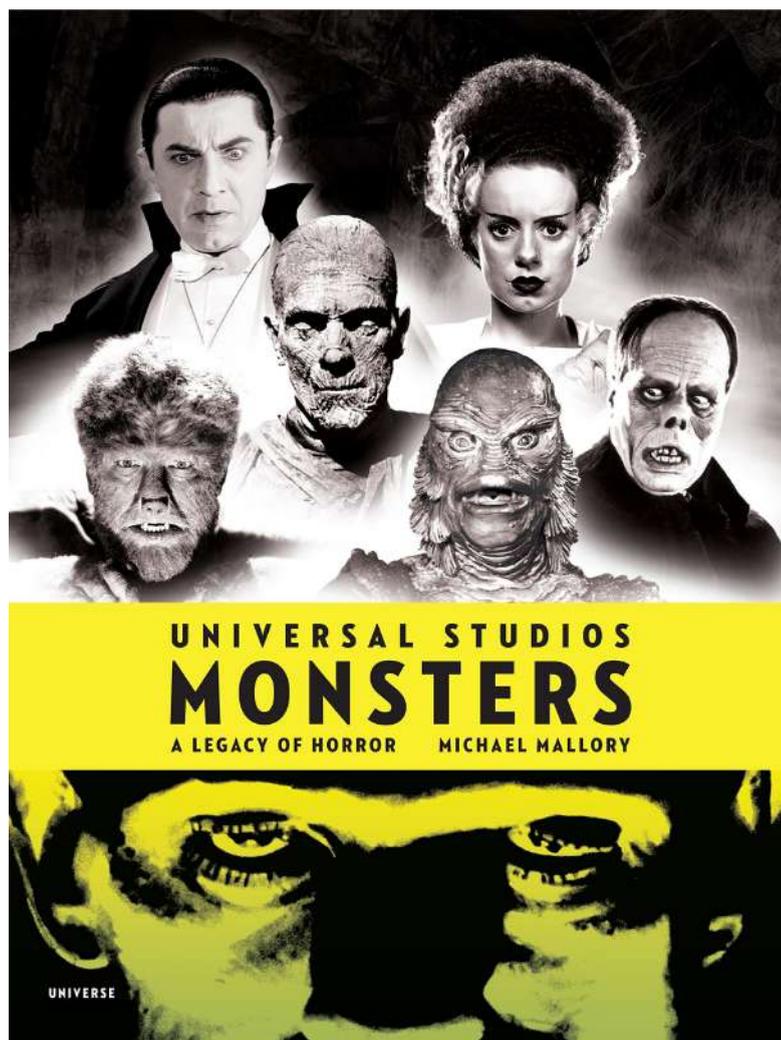


Figura 27 - Capa do livro *Monsters* de Michael Mallory sobre os monstros do Estúdio Universal.
 Fonte:(MALLORY; SOMMERS, 2010)

2.3.2 - O estúdio *Hammer* e o cinema de terror no pós-guerra

O estúdio de cinema britânico Hammer foi fundado em 1934 e constitui um marco para a consolidação do cinema de terror com filmes icônicos realizados entre os anos de 1950 e 1980. Nos anos sessenta, o estúdio produziu, em parceria com os estúdios da Warner Brothers, projetos de grande sucesso, retomando, geralmente, as figuras monstruosas e misteriosas do século XIX (JOHNSON; Del VECCHIO, 1996).

Neste contexto, merece destaque o diretor Terence Fisher, um dos nomes mais importantes do gênero no século XX e responsável por clássicos do gênero. Entre

filmes de terror ou mesmo de suspense protagonizado pelo famoso detetive Sherlock Holmes, podem ser destacados: “A maldição do Frankenstein” (*The Curse of Frankenstein*), de 1956; “Drácula” de 1958; “A múmia” (*The Mummy*) de 1959; “O cão dos Baskervilles” (*The Hound of the Baskervilles*) de 1959; “As Duas Faces do Dr. Jekyll” (*The Two Faces of Doctor Jekyll*) de 1960; “O fantasma da Ópera” (*The Phantom of The Opera*) de 1962; e “As Bodas de Satã” de 1967. (Figura 28).

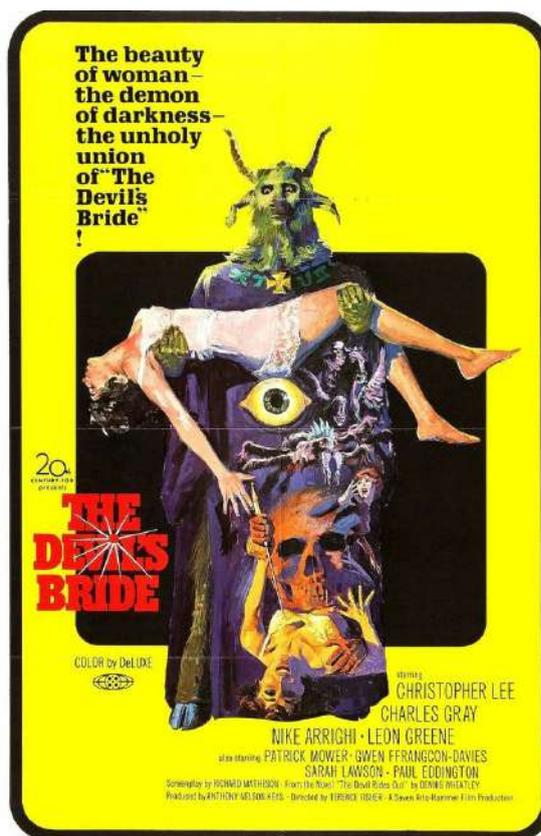


Figura 28 - As bodas de Satã “*The Devil Rides Out*” (1968) com direção de Terence Fisher para os Estúdios Hammer. Fonte: https://cineantiqua.blogspot.com/2020/10/as-bodas-de-sata-1968_31.html. Acesso em: 08 de julho de 2021.

A versão do conde Drácula, dirigido por Fisher, contou com a participação do ator Christopher Lee no papel do lendário monstro, e de Peter Cushing como o caçador de vampiros Van Helsing - personagens importantes para o imaginário do terror. O sucesso de tais produções levou a companhia a dedicar-se, quase exclusivamente, ao terror (JOHNSON; Del VECCHIO, 1996). Sobre o estúdio Hammer também

merece destaque as produções sobre vampiras como “*Carmilla, a Vampira de Karnstein*” (*The Vampire Lovers*), dirigido pelo inglês Roy Ward Baker e cuja referência remete ao romance gótico vitoriano “*Carmilla*” (1872) de Sheridan Le Fanu (1814-1873).

A partir de 1950, a indústria cinematográfica que se ergue no final da Segunda Guerra passa por reformulações de ordem estética, cultural e técnica. Em grande medida, a crescente popularidade da televisão leva o cinema a buscar novos truques e a amadurecer suas narrativas. O cinema de Hollywood, a “fábrica de sonhos”, cria espetáculos para o cinema.

A Guerra Fria também se converte em filmografias de terror que refletem esses traumas. Neste contexto, são significativas obras de ficção científica como “*O dia em que a Terra Parou*” (1951), ficção dirigida por Robert Wise que descreve a chegada de um alienígena ao planeta.

O suspense de terror “*O Mensageiro do Diabo*” (1955) do diretor Charles Laughton merece uma menção neste percurso. O filme que não teve destaque entre público e crítica, apresentava uma narrativa noir, que flertava com a estética do primeiro cinema expressionista alemão. Em 1968, o diretor sueco Ingmar Bergman, dialoga com o gênero do terror em “*A hora do Lobo*” - longa que apresenta uma perspectiva surrealista de um casal que vai viver em uma ilha afastada e são atormentados por um estranho grupo de pessoas. O teor psicológico da obra de Bergman versa sobre temas relacionados à morte e influenciaram muitas obras posteriores.

O terror transitava entre o espetáculo Hollywoodiano e o existencialismo. Como um contraponto ao cinema intelectual de Bergman, Alfred Hitchcock é celebrado pelos críticos da revista Cahiers du Cinéma (Cambridge, Harvard University Press, 1985) como um produtor autoral de cinema. Filmes como “*A janela Indiscreta*” (1954) ingressam Hitchcock na categoria de cineastas “sérios”, enquanto conseguiu grande sucesso no cinema de entretenimento.

Aqui observo, a partir da obra de Hitchcock, o trabalho do designer Saul Bass em sequência de design movente de cenas de créditos e materiais gráficos de divulgação de filmes. Um exemplo é o clássico de terror “*Psicose*” (1960). Stephen

Rabelo (2012) destaca alguns aspectos importantes sobre o poder da parceria entre Hitchcock e Bass na configuração do terror, com cenas icônicas que iam desde a cenografia de um banheiro como local de terror até a macabra e ressequida figura cadavérica da mãe do assassino.

Outro nome fundamental para a consolidação do gênero do terror e que atuava em um contexto de produção distinto ao de Hitchcock é o do diretor e produtor estadunidense Roger Corman. Atuando entre os chamados “filme B”, produções independentes ou de baixo orçamento, Corman foi responsável pela carreira de atores e diretores que seriam consagrados pela indústria cinematográfica nos anos seguintes. Nos anos sessenta, o diretor foi responsável por adaptações para o Cinema dos contos do escritor Edgar Allan Poe.

No contexto dos anos sessenta também merecem ser destacados com produções: “13 Fantomas” (*13 Ghosts*) de 1960, dirigido por William Castle; “Aldeia dos Amaldiçoados” (*Village of the Damned*) de 1960, dirigido por Wolf Rilla; “O cérebro que não queria morrer” (*The Brain That Wouldn't Die*) de 1962, dirigido por Joseph Green; “A Maldição do Lobisomem” (*The Curse of the Werewolf*) de 1961, dirigido por Terence Finsher; “The Hunting” (Desafio do Além) de 1963, dirigido por Robert Wide; “As Bruxas” (*The Witches*) de 1966, dirigido por Cyril Frankel, entre outros.

Dois filmes realizados em 1968 merecem destaque: “A Noite dos Mortos-Vivos” (*Night of the Living Dead*), dirigido por George Romero; e “O Bebê de Rosemary” (*Rosemary 's Baby*) de Roman Polanski. A importância do primeiro filme está na consolidação do arquétipo do terror que culminaria no subgênero “apocalipse zumbi” na cultura popular. Além disso, o filme trazia um protagonista negro, interpretado pelo ator Duane Jones.

No Brasil, José Mojica Marins dirige: “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” (1964), em que protagoniza o sádico e temido coveiro Zé do Caixão (Figura 29), cuja saga se desdobraria ainda em “Esta noite encarnarei no teu cadáver” de 1967 (ABREU, 2006). Os contornos do gênero de terror no Brasil são consolidados com filmes como: “O jovem tataravô” de 1923, dirigido por Luis de Barros.

Contudo, é nos anos sessenta, com os filmes de José Mojica, Walter Hugo Khouri (1929-2003) e Carlos Hugo Christensen (1914 -1999) que o gênero apresenta suas obras mais consistentes. Aliados ao cinema da pornochanchada, do cinema marginal e da Boca do Lixo, tais obras apresentavam grande apelo erótico e diálogos com a literatura gótica e do fantástico sobrenatural (STERNHEIM, 2005). Além de contribuir para desenvolver o “terrir” - gênero nacional que aproxima a comédia e o terror.



Figura 29 - José Mojica Marins como Zé do caixão. Fonte: (STERNHEIM, 2005, p. 156)

Ainda no cenário internacional é importante mencionar também as experimentações surrealistas no cinema através da produção de artistas como Luis Buñuel. Ainda que tais obras não possam ser incorporadas a uma história específica do gênero de terror, são produções cinematográficas que servem de influência para muitos cineastas. As imagens marcantes de “*Um cão andaluz*” (1929), filme realizado pelo diretor em parceria com o artista espanhol Salvador Dalí, demonstravam o poder do cinema em tocar cenários profundos e estranhos da psique humana. De forma análogo, situações fantásticas como aquela de “*O anjo exterminador*” (1962), em

que os convidados que não conseguem abandonar um jantar, servem de referência para diretores que se voltarão para o terror através da inserção de elementos fantásticos e inverossímeis de estranhamento e ficcionalização. É o caso do filme “*Inverno de Sangue em Veneza*” (1973) em que o diretor Nicolas Roeg apresenta um suspense insólito e labiríntico.

Também é importante destacar o filme “*O Exorcista*” (The Exorcist), dirigido por William Friedkin, a partir da obra de William Peter Blatty. A possessão demoníaca de uma menina converteu o terror sobrenatural em um fenômeno cultural avassalador e lucrativo.

2.3.3 - *Blockbusters* e filmes B nos anos 1980: Bolhas, tubarões e alienígenas

A partir dos anos setenta, o gênero do terror e da ficção científica se tornam duas tendências muito significativas. De um lado, a realização de filmes de orçamentos e públicos gigantescos. Em paralelo, o que se observa é a produção abundante de filmes de baixo orçamento feitos para televisão. Tais produções terão como ponto em comum uma grande inventividade de roteiros e formas de narrativa. No caso do terror, os monstros são reinventados, considerando novas criaturas que vão desde bolhas assassinas e aparelhos eletrônicos a pais de família possuídos por forças malignas.

Em 1971 o diretor estadunidense Steven Spielberg lança o suspense “*Encurralado*” - sobre um motorista que é perseguido, implacavelmente, por um caminhão. No filme, o diretor flerta com medos humanos ancestrais, como aqueles pesadelos em que somos perseguidos de forma implacável por uma força predadora, mas aqui o monstro toma a forma de um monstro mecânico movido a gás. O diretor também dirige outro clássico do cinema terrorífico com “*Tubarão*” (1975). O sucesso de público do filme - que dobrava quarteirões - ajudou a cunhar o termo *blockbusters* para descrever tais produções.

Às crises geradas pelo capitalismo, a industrialização e a degradação ecológica tornam-se questões urgentes. As ficções distópicas também se tornam temas

recorrentes no cinema com os filmes pós-apocalípticos. Enquanto a conquista do espaço alimenta a imaginação sobre a vida fora do planeta e suas possíveis ameaças, o terror intergaláctico apresenta seres alienígenas, que podem ser criaturas gentis como em “*E.T. - O extraterrestre*” (1982) de Spielberg, ou criaturas implacáveis como em “*Alien, o oitavo passageiro*” (1979), dirigido por Ridley Scott. Como se percebe, o futuro torna-se um cenário aterrador em que gangues e criaturas alienígenas se convertem em possíveis ameaças à vida humana.

No avesso das grandes produções cinematográficas, o terror nos anos de 1980 apresentava produções de baixo orçamento. Sua precariedade e total descompromisso produziram obras originais em que atores menores, cenografias artificiais e roteiros simplórios criaram um universo original no chamado Cinema B. Diretores como o estadunidense John Carpenter desenvolvem uma rica cinegrafia com filmes como “*Christine*” (1983); “*A coisa*” (*The Thing*) de 1982; e “*Halloween*” (1981). Este último, desenvolvido em um subgênero do terror, conhecido como *Slasher*, associado ao terror dos psicopatas em série (Figura 30).



Figura 30 - Posters dos filmes “*Christine*” (1983), “*A coisa*” (1982) e “*Halloween*” (1981). Fonte: Internet Movie Database. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

Em filmes *slashers*, como “*O massacre da Serra Elétrica*” (*The Texas Chain Saw Massacre*), dirigido por Tobe Hooper em 1974, o terror se avinha através de homicidas que vivem ocultos às margens da sociedade. Alimentados por uma

cultura de medo, noticiada diariamente em programas televisivos, esses monstros humanos matam por puro sadismo. Um dos maiores exemplos é o serial killer Jason, de “*Sexta-feira 13*” (1980), dirigido por Sean S. Cunningham. Diferente dos monstros consagrados, os assassinos dos filmes slashers são indivíduos desviantes, cuja perversidade alimenta uma determinação quase sobrenatural para o assassinato.

Wes Craven, o diretor e roteirista de filmes como “*As Criaturas Atrás das Paredes*” (1991) e “*O Monstro do Pântano*” (1982), também se consagra no cinema de terror slasher em filmes como: “*A Hora do Pesadelo*” (1984); “*Shocker*” (1989); e a série “*Pânico*” (1996).

Por volta do mesmo período que as muitas obras de Stephen King, um dos autores mais consagrados da literatura terrorífica, tem adaptações em longa-metragens. Em 1976, “*Carrie a Estranha*” já havia demonstrado o poder das narrativas de King no cinema e nos anos oitenta, clássicos como “*O Iluminado*” (1980), “*It: a coisa*” (1986), “*Christine*” (1983) e “*Cemitério Maldito*” (1980) entram par ao rol de obras consagradas do gênero.

A tensão entre forças sobrenaturais e dispositivos tecnológicos também são temas recorrentes no período, sobretudo, a partir da popularização da televisão e do vídeo. Esses mecanismos passam a ser assombrados por forças do além em “*Poltergeist – o fenômeno*” (1982), do diretor Tobe Hooper; enquanto o David Cronenberg apresenta a hibridização monstruosa no filme: “*A Mosca*” (1986). Outro diretor consagrado do gênero do terror, John Carpenter, dirigiu em 1982 uma nova versão de “*O Enigma do Outro Mundo*” (originalmente de *Who Goes There*, uma novela de John W. Campbell Jr., de 1938).

2.3.4 - O cinema de terror hoje

Em uma breve análise panorâmica das produções cinematográficas contemporâneas que versam sobre o terror, o que chama a atenção é a quantidade de produções. Os anos noventa viram o fascínio com vampiros em narrativas, como

em *“Entrevista com Vampiros”* (1994), dirigido por Neil Jordan ou homenagens ao cinema B dos anos anteriores em *“Um Drink no Inferno”* (1996), dirigido por Robert Rodriguez. Filmes apocalípticos com zumbis refletem nossos tremores com as grandes, como em *“Fome Animal”*, dirigido por Peter Jackson.

Lendas urbanas contemporâneas também se tornam relevantes, como em *“O mistério de Candyman”* (1992), dirigido por Nia DaCosta e Bernard Rose, além de *“Lenda Urbana”* (1998), dirigido por Jamie Blanks. Na atualidade, o terror pode ser uma armadilha tecnológica como em *“O Cubo”* de (1997), dirigido por Vincenzo Natali ou os consagrados fantasmas em filmes, como: *“Sexto Sentido”* (1999), dirigido por M. Night Shyamalan, ou mitológicos *Djinns*⁸ em *“Mestre dos Desejos”* (Wishmaster) de 1997, dirigido por Robert Kustzman.

O cinema de terror de países asiáticos, em especial japonês e coreano, têm diversas produções, algumas marcaram profundamente o gênero recente. Como exemplos podem ser mencionados: *“Audition”* (1999), dirigido por Takashi Miike; *“Ju-On: A Maldição”* (2000), dirigido por Takashi Shimizu; *“Pulse”* (2001) de Kiyoshi Kurosawa; *“O Chamado”* (2002), dirigido por Norio Tsuruta, George Iida e Hideo Nakata; *“O Pacto”* (2001) de Sion Sono, entre outros.

Na virada do milênio, algumas obras importantes para o gênero realizam novas versões ou revitalizações de filmes, criaturas e histórias consagradas. Ao mesmo tempo, novas narrativas e realizadores ao redor de todo o mundo reivindicam lugares de maior destaque na história do gênero. Nesse sentido, cabe mencionar o trabalho de Robin R. Means Coleman (2019) na recuperação histórica sobre a representação negra no cinema de horror. Da mesma forma, Lisa Kroeger e Melanie Anderson (2019) em relação ao pioneirismo das mulheres no gênero do terror. São perspectivas que chegam com atraso, mas que, certamente, colaboraram para a ampliação da história do terror.

Neste percurso, não me detive nos países asiáticos, africanos e latino americanos, em virtude da extensão do trabalho. O terror nesses continentes apresenta aspectos

⁸ Os Djinns são criaturas presentes no Folclore Árabe, sua origem remete-se aos períodos pré-Islâmicos. No Ocidente, são comumente denominados como os “Gênios da Lâmpada”.

profundamente ricos e de tradições e mitologias próprias, o que só pode ser realizado a partir de um trabalho específico. Merece destaque, ainda, o trabalho do diretor estadunidense Jordan Peele (1979), conhecido por realizar filmes de grande reconhecimento crítico, como: “*Get Out*”, cujo roteiro lhe rendeu um Oscar de melhor roteiro original em 2018, tornando-se o primeiro negro a receber o prêmio naquela categoria.

No Brasil, entre os diversos realizadores de destaque, faço menção aos diretores Juliana Rojas e Marcos Dutra, que têm se dedicado ao gênero do terror com filmes bem avaliados pela crítica. Os diretores conseguem produzir filmes com temáticas terroríficas e que inserem discussões mais amplas sobre cultura e gênero. Como em seu filme “*Trabalhar Cansa*” (2011) que descreve os estranhos acontecimentos que assombram uma mulher que resolve abrir um pequeno negócio para complementar a renda familiar. Ao voltar ao mundo do trabalho, a personagem decide gerenciar um negócio próprio e montar um pequeno supermercado. Na busca de um imóvel de preço acessível, ela acaba encontrando um galpão abandonado cujo aluguel é chamativo. Depois de alugar o imóvel e montar seu estabelecimento, estranhos eventos começam a ocorrer no prédio, indicando uma atmosfera de suspense e de manifestações grotescas, como cheiros ruins, estranhas manchas nas paredes e cabelos entupindo os ralos. O terror da personagem, transitando entre o espaço doméstico e seu supermercado, convidam a pensar de forma alusiva sobre a condição da mulher que tem que se dividir entre os cuidados domésticos e o mundo social do trabalho.

Da mesma forma, o filme “*As Boas Maneiras*” (2017) aborda as relações de conflito, diferença social, racismo e afetividade entre duas mulheres a partir do nascimento de um lobisomem, demonstrando como o terror pode servir para causar medo e servir também como uma crítica de pensar a cultura.

2.4 - Terrorífico: O mundo assombrado

Existem diferenças estéticas, narrativas e genéricas entre o terror e o horror no cinema. Stephen King (1981) ressalta essa separação ao dizer que o terror é emocional, sugestivo ancorado na expectativa do medo, enquanto o horror se manifesta de forma explícita, através do choque físico. Contudo, nesta análise descritiva, optei por apresentar os gêneros e seus diversos subgêneros como desdobramentos da literatura fantástica e sobrenatural, cuja raiz é localizada na tendência de exprimir o terrorífico na literatura.

Além disso, para sanar a amplitude que separa o terror e o horror, optei por conciliar as diferentes manifestações do terror e do horror em suas generalidades, ainda que alguns elementos distintivos se evidenciem. Meu objetivo com esse levantamento foi apontar a variabilidade do gênero cuja história descreve uma sensibilidade ficcional específica que toma o mundo como um lugar de espanto.

Com esse levantamento também pretendo destacar alguns dos momentos chave para compreender as imagens terroríficas contemporâneas. Nesse processo, é importante destacar que as artes visuais também servem de indicações iconográficas para muitas imagens de monstros consolidadas no cinema e na literatura. Um dos exemplos eloquentes é a própria figura do monstro Frankenstein, que teria sido desenvolvida pelo maquiador Jack Pierce. A inspiração para o design da lendária figura não veio da literatura de Mary Shelley, e sim da série Caprichos do pintor espanhol Goya (LAWLESS, 2021). A imagem do monstro pálido, de cabeça achatada, é visível na gravura “*O Idiota*” de Goya. (Figura 31).



Figura 31 - *O Idiota* de Francisco Goya (1823). Ponta seca e água forte. Fonte: Real Academia de Belas Artes de São Francisco. Disponível em:

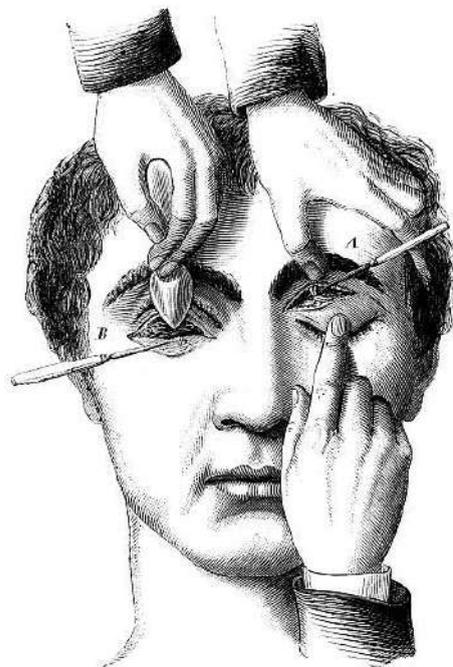
<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/goya-tres-miradas-a-mujer-la-guerra-y-el-rostro>. Acesso em: 12 de março de 2021.

No trânsito inverso, uma das primeiras formas de contágio das artes visuais com o terror surge através de citações de obras consagradas pela literatura e pelo cinema do gênero. Nesse caso, as citações podem ser iconográficas, trechos ou títulos literários, referências a nomes e diálogos de filmes. Um exemplo pode ser percebido na produção da artista plástica cearense Bia Leite⁹. A produção da artista aborda temas como a violência, amor, gênero e sexualidade TLGB QI +. Em suas obras, o imaginário da ficção cinematográfica, da televisão e da cultura popular surge através de citações metafóricas de personagens de filmes de terror, letras de música e frases autorreflexivas. (Figura 30).

⁹ A artista foi indicada ao prêmio PIPA de 2019 e 2020.



Figura 32 - (À esquerda) “o céu e a terra”, 2015, acrílica e óleo sobre tela, díptico, 160 x 90 cm, (À direita) “9”, da série “Eles vivem”, 2018, acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm, Foto por Mateus Lucena. Fonte: PIPA. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/bia-leite/>. Acessado em 10 março de 2021.





MUSEU
MAL - ASSOMBRADO

3. MUSEU MAL-ASSOMBRADO

3.1 - O Terror entre as tradições artísticas

Não há nos estudos das artes visuais um gênero a que se possa nomear, de maneira específica, como terror. Diferentemente da literatura e do cinema, cujos estudos das características genéricas delimitam o terror como forma narrativa específica, no campo das artes visuais o estudo dos gêneros se refere às tradições pictóricas e categoria de arte figurativa¹⁰ que, desde a modernidade, se desenvolvem através do retrato, da natureza-morta, da paisagem, da pintura histórica e de gênero. Assim, a presença do terror nas artes visuais encontra-se diluído nas diferentes tradições genéricas representativas e são abordados a partir de seus relevos em relação à estética do grotesco, das figurações dos monstros mitológicos, da ilustração literária ficcional e de imagens que apelam ao estranhamento.

Os monstros mitológicos representados na arte da antiguidade, as cenas, os personagens bíblicos na arte cristã e os diferentes suportes artísticos flertam com elementos terríficos e incorporam as imagens-efeitos de terror que refletem o interesse pela monstruosidade de criaturas místicas e demônios. As próprias hagiografias de santos descreviam cenas de martírio, tortura e terror que ajudaram a formar o imaginário do terror e do medo. Pintores como Martin Schöngauer (1448 — 1491), Hieronymus Bosch (1450 – 1516) e Mathias Grünewald (1512-1516) (Figura 33) notabilizaram cenas grotescas através de um tema recorrente na arte medieval, como a famosa passagem da Tentação de Santo Antônio emboscado por uma legião de demônios.

¹⁰ Apesar de usarmos o termo pintura, os gêneros tradicionais são visíveis em todas as técnicas bidimensionais relacionadas às artes visuais tais como: o desenho, a fotografia, a gravura e a fotografia.



Figura 33 - *A Tentação de Santo Antônio* (1515) de Matthias Grünewald. Óleo sobre painel. 265 cm x 141 cm. Fonte: Warburg: Banco Comparativo de Imagens. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/12065>. Acessado em 25 de dezembro de 2021.

Pintores como o brabantino Peter Paul Rubens (1577 – 1640) converteram em imagem os fabulosos relatos míticos, como a vitória de Perseu sobre a Medusa (Figura 34). A imagem do monstro, seus cabelos formados por um emaranhado de cobras e olhar sinistro, que podia petrificar os observadores, surge como aterradora cabeça decapitada; os olhos esbugalhados emergem répteis, anfíbios e insetos se

digladiando na poça de sangue. É uma alegoria sobre a vitória da coragem e da virtude sobre seus inimigos que causa inveja em qualquer diretor do cinema de terror.



Figura 34 - *Cabeça da Medusa* (1617/1618) de Peter Paul Rubens. Óleo sobre tela. 68,5 cm × 118 cm × 2 cm. Fonte: Kunsthistorisches Museum. Disponível em: <<https://www.khm.at/objektdb/detail/1626/?offset=26&lv=list>>. Acesso em 02 de Março de 2021.

Se compreendidos os elementos gerais que consolidam o gênero do terror na literatura e no cinema, é possível rastrear algumas manifestações, ou inclinações, entre os gêneros artísticos e o terror. A presença do terror entre os gêneros tradicionais pode ser evidenciada de duas maneiras: de forma alusiva ou explícita.

A potência narrativa das imagens ajuda a cristalizar o imaginário sobre as histórias de terror. Um exemplo: as figurações do tropo terrorífico da “Casa mal assombrada”, explorados através de pinturas, gravuras e desenhos de gênero. O artista estadunidense Thomas Moran (1837-1926) apresenta em sua *Haunted House* (1858) uma paisagem romântica dominada pelas ruínas de um antigo casarão (Figura 35), (Figura 36). Da mesma forma, as litogravuras de Edward S. Marecak *Casa Mal Assombrada e Monstros “Haunted House and Monsters”* (1948–1949) (Figura 37), e na *Casa Mal assombrada* (1871) de Rodolphe Bresdin (Figura 38).

No Brasil, o artista brasileiro Oswaldo Goeldi (1895 – 1961), cuja obra compreende a obsessão pelos aspectos poéticos terroríficos em cenografias urbanas obscuras, tem entre suas imagens a Casa do Terror de 1953. O carvão, com traços expressivos de esboço, registra a passagem de um homem diante do assombrado casarão, tendo um sugestivo gato preto na lateral. (Figura 35).

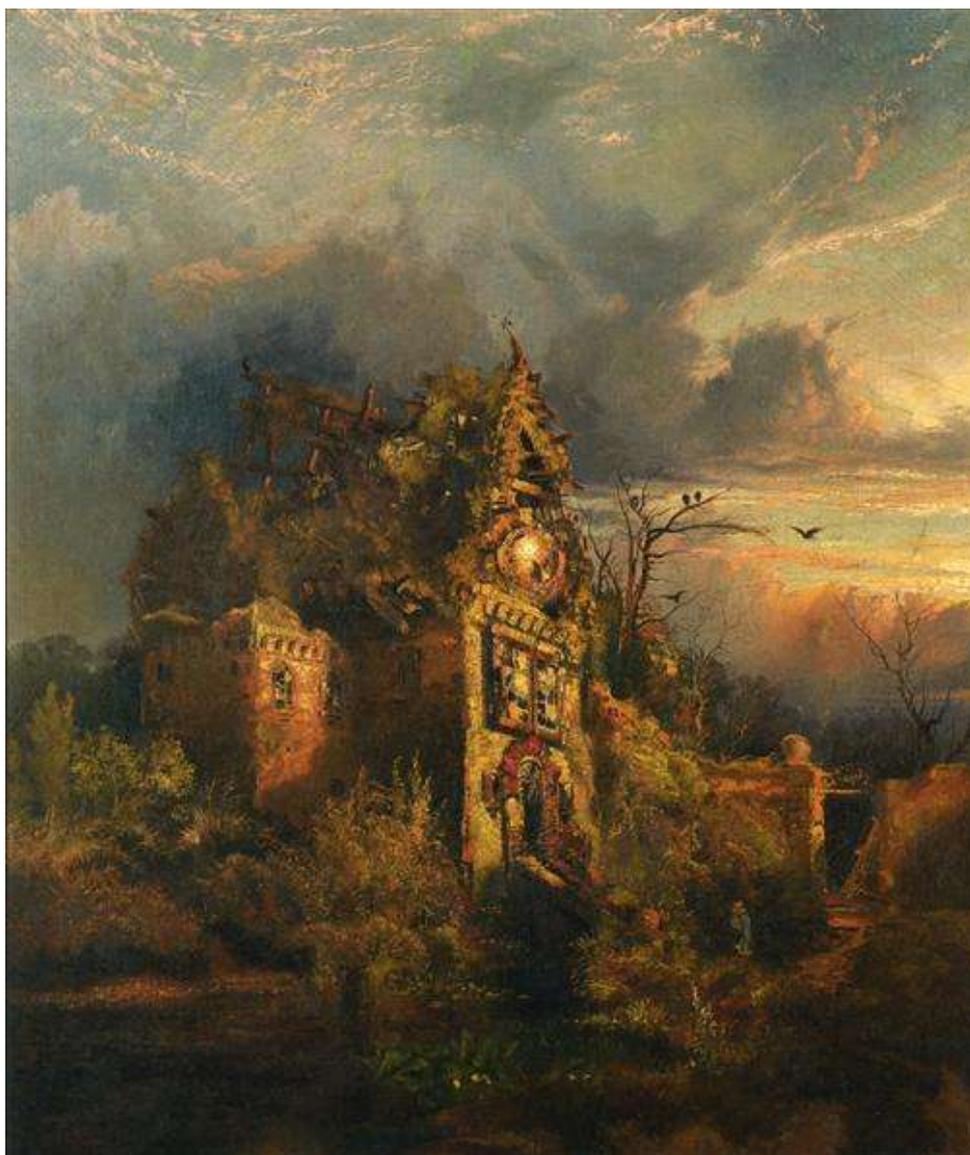


Figura 35 - A Casa Assombrada de Thomas Moran (1858). Óleo sobre tela. Dimensões: Não informadas. Fonte: National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1730.html>

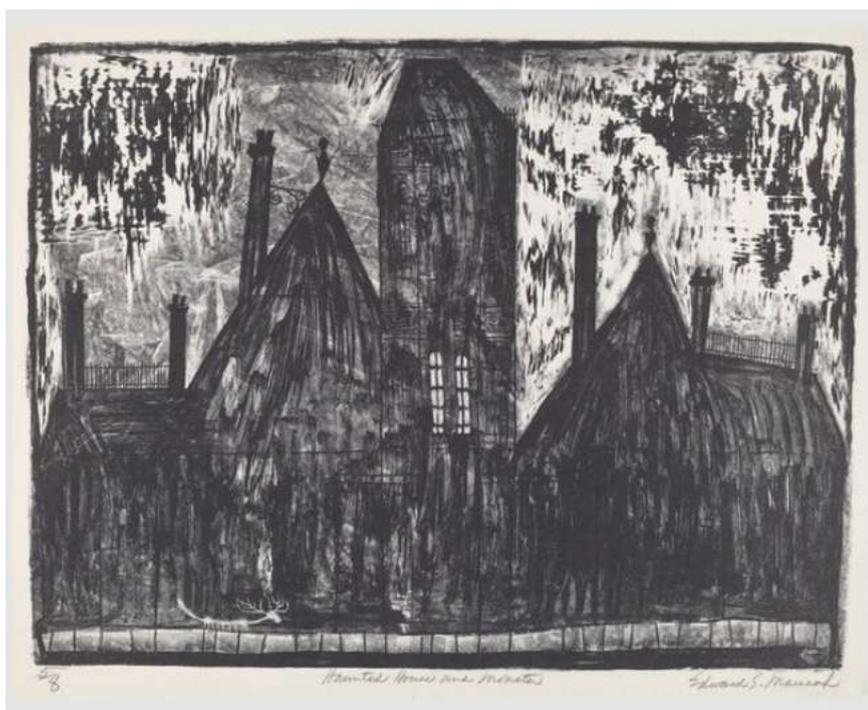


Figura 36 - Casa Assombrada e Monstros de Edward S. Marecak (1948-1949). Litogravura. Dimensões: (impresso) 354 x 463 m, (Papel): 421 x 509 mm, Fonte: National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1730.html>. Acessado em: 02 de março de 2021



Figura 37 - A casa do Terror de Oswaldo Goeldi (1953). Carvão e contê sobre papel. Dimensões: 23 cm x 32.50 cm. Acervo: Afonso Henrique Costa. Fonte: Enciclopédia Itau Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34953/casa-do-terror>. Acesso em: 24 de Jun. 2021. Verbete da Enciclopédia.

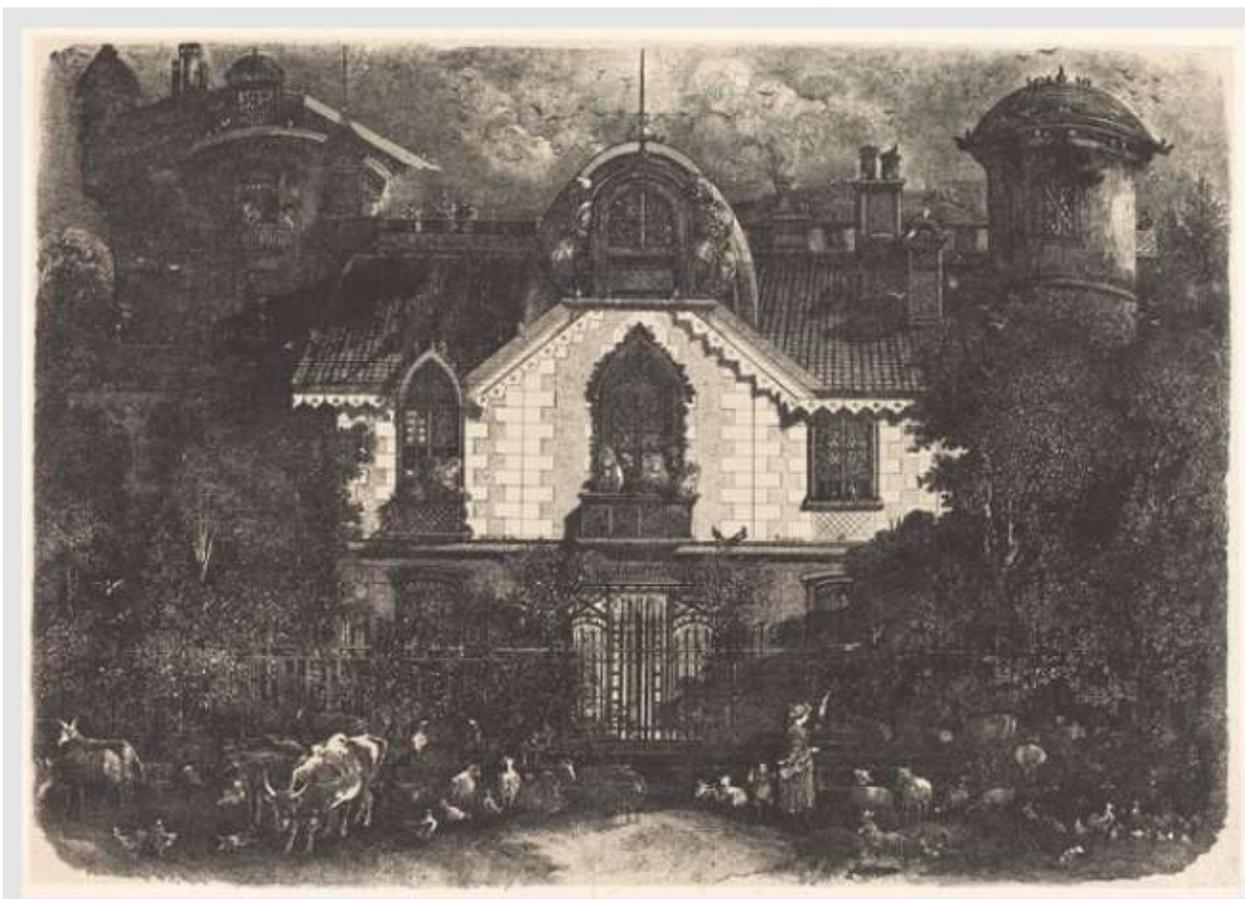


Figura 38 - A Casa Mal Assombrada de Rodolphe Bresdin (1871). Litogravura. Dimensões: Não informadas. Fonte: National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1730.html>. Acesso em 03 de março de 2021.

A obra do artista e ilustrador francês Odilon Redom (1840 -1916) consegue mobilizar os dois aspectos. Ilustrando diversas obras de ficção gótica e terror, as imagens de Redom ajudam a perceber o trânsito constante entre literatura e artes visuais no delineamento do terror. Um exemplo é a série de litogravuras “*The Hunted and the Hunters*”, criados a partir do romance de terror homônimo, do escritor inglês Edward Bulwer-Lytton (1803-1873). Uma das chapas que compõem o conjunto, intitulada “*Saw a Large and Pale Light*” (Figura 39) de 1896 apresenta uma cena interior que pode ser compreendida como uma representação de gênero. Nela, é possível visualizar um sinistro corredor da mansão do romance, representado como uma sugestiva e indefinida mancha escura que é delimitada apenas pelos desenhos dos degraus de uma velha escadaria e de uma parede texturizada. Essa gravura

demonstra a capacidade de Redon de criar uma atmosfera de mistério através de uma imagem sintética e econômica em elementos visuais de um gênero artístico.

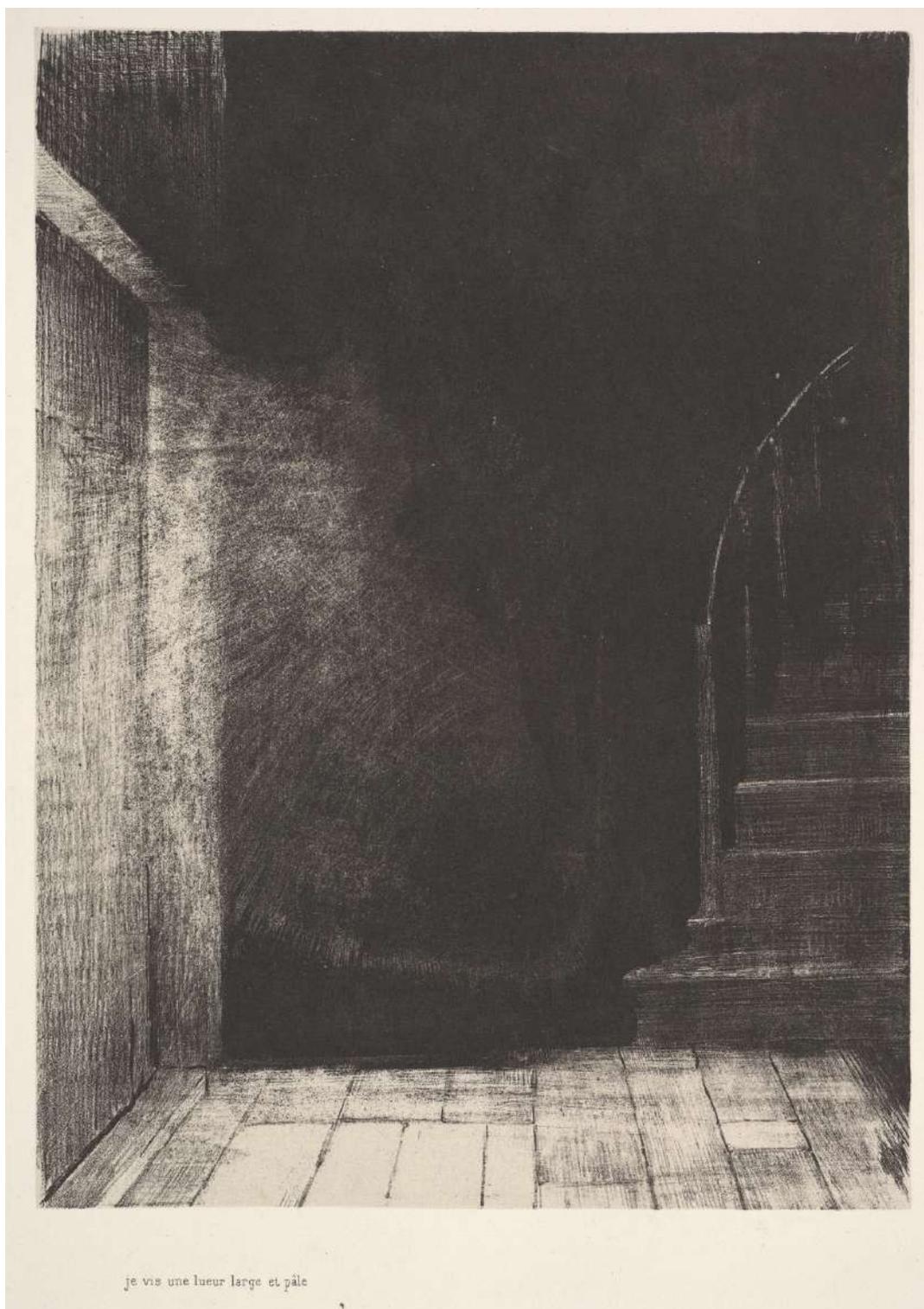


Figura 39 - "*I saw a flash of light, large and pale*" de Odilon Redon. (1896). Litogravura. Dimensões: (Papel) 44.8 x 31.8 cm, (Imagem) 22.9 x 16.9 cm. Fonte: The Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369618>

3.2 - Ambientações insólitas: O terror e a Paisagem

Os campos, as florestas e os rios viram guerra e terror, alegria e desespero; morte e ressurreição; reis lituanos e cavaleiros teutônicos, guerrilheiros e judeus; a Gestapo dos nazistas e a nkvd de Stalin. E uma terra mal-assombrada, onde se pode encontrar, entre as folhagens, botões dos pesados casacos de seis gerações de soldados mortos.

(Simon Schama, 1996, p. 34)

Em relação aos atravessamentos entre o terror e o gênero pictórico da paisagem, algumas breves digressões são importantes de início. O primeiro diz respeito à questão, nem sempre evidente, da continuidade deste gênero pictórico específico e as determinações culturais e sistêmicas que formam a chamada cosmovisão de um dado contexto histórico e geográfico. Para além de um exercício eminentemente objetivo de representação de uma cena urbana ou da natureza, a noção de paisagem é uma manifestação gráfica subjetiva que incorpora elementos sensíveis, culturais, históricos, simbólicos e abstratos. Nesse sentido, a pintura paisagística é extensiva não apenas aos fenômenos concretamente visíveis, mas também aqueles de ordem especulativa e imaginária que concerne aos modos de pensar e vivenciar o espaço.

Como indica Jean-Marc Besse (2006, p. 17), a respeito das representações cartográficas do século XVI, “O mapa é, com efeito, o ato de uma mímese, e muitos foram os cartógrafos que, no século XVI, retomaram a analogia de origem ptolomaica entre a geografia e a pintura.” (p. 17). Como se percebe, mesmo no estudo da geografia, enquanto ciência moderna, são incorporadas questões de ordem imaginárias e alegóricas inerentes às representações paisagística e das práticas artísticas.

Mesmo no caso da arquitetura paisagista, cuja intervenção sobre a natureza se dá de maneira concreta, aspectos subjetivos se evidenciam. A esse respeito, Anne Cauquelin (2007) destaca que na arte paisagística as formas de compreensão sobre a natureza, seja aquela construída ou modificada, articulam valores retóricos e visuais. Em sua análise sobre os jardins do Palácio de Versalhes, na França, a autora destaca a disputa simbólica que orienta duas abordagens distintas que se contrapõem na organização da natureza. Em uma parte do projeto paisagístico do jardim tudo é calculadamente ordenado em podas precisas e cercanias. Outros espaços deixam as plantas “ao natural”, uma ordem ‘sem nome’, que evidenciaria os vestígios de um mundo “natural” onde as plantas são conscientemente superabundantes. Na contradição entre esses modelos, a autora sinaliza a importância dos paisagistas na evocação e preservação de certos dados obscuros cujos aspectos de terroríficos podemos aferir na citação:

Pensemos em Versalhes: passagem da floresta tenebrosa – onde Charles Pessault perderá os Pequenos Polegares e que preencherá de bruxas, ogros e lobos. Para os grandes espaços claramente organizados dos parques e canais. Num canto, árvores de ramagens desordenadas fazem caretas com todas as suas sobras entregues aos terrores noturnos. Nenhuma civilidade linguística vem atenuar esses lugares inomináveis. Natureza? Sem dúvida, e como ela ainda era percebida por Lucrecio: selvagem perversa, pobre. (CAUQUELIN, 2007, P. 132)

No jogo contrastante entre a natureza ordenada e sóbria, e os bosques selvagens, conscientemente consentidos para o projeto, Cauquelin ressalta ainda a presença de esculturas grotescas no jardim de Versalhes. Naquele local, ao hibridizar formas humanas, animais e vegetais, as esculturas servem como limiar ou ponto de transição entre as duas concepções paisagísticas. Mais uma vez, percebemos o uso da estética do grotesco para estabelecer pontos de transposição e fronteira. Por isso, como gênero artístico e artifício humano, a paisagem incide sobre formas de enquadramento e jogos visuais que transitam entre o mundo natural e o mundo imaginário de onde cenas terroríficas também servem como ancoradouro.

Assim, para compreender a relação entre o terror e o gênero da paisagem não se deve tomar a prática paisagista como uma manifestação visual fundamentada

puramente na objetivação da natureza, leitura de resto inocente para o gênero, mas pensar a paisagem como um ponto de convergência de complexas redes de sentidos dados entre aspectos visuais objetivos e subjetivos, reais e imaginários.

É justamente a amplitude dos meandros implícitos do gênero que Simon Schama (1996, p. 23-25) explora em suas reflexões sobre as relações entre paisagem e memória. Para o autor: “Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”. É nesta indivisibilidade entre imaginário e nossa compreensão do mundo (historicamente determinada) que o gênero aproxima, tacitamente, arte e a natureza em “camadas e camadas de lugar-comum” como sinal de “veios de mito e memória existentes sob a superfície”. Os lugares-comuns inseridos na superfície da paisagem nos lembram que “[...] toda a nossa tradição da paisagem é o produto de uma cultura comum, trata-se, ademais, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões”.

Nesse sentido, é possível estabelecer pontos de contato entre o gênero pictórico e o terrorífico como indicado pelo próprio Schama, ao destacar que não podemos imaginar, por exemplo, os contos dos irmãos Grimm sem imaginar “[...] sempre uma floresta da Alemanha setentrional: um lugar de abetos, faias e carvalhos monstruosamente deformados, nodosos, contorcidos como os devoradores monstros vegetais de Kolbe”; ou o destruidor “rei-elfo” dos amieiros do surpreendente “Erlkönig”, poema de Goethe.

Em relação à segunda perspectiva de compreensão sobre as relações entre o terror e o gênero da paisagem, a indicação é proveniente daquilo que Umberto Eco (2014) descreve ao tratar as transformações das noções de beleza no Romantismo do século XVIII. Ele apresenta mudanças na estética do sublime, que passam a tratar menos sobre os efeitos artísticos do que de das reações diante dos fenômenos naturais em sua miríade informe, dolorosa e assustadora. Esta perspectiva antecipa, inclusive, os romances góticos do período.

Artistas românticos como William Turner (1775 – 1851), em *Pescadores no Mar*, apresentam valores de uma sensibilidade tempestiva, obscura e solitária no tratamento da paisagem. (Figura 40).



Figura 40 - *Pescadores no mar* “*Fishermen at Sea (or The Cholmeley Sea Piece)*” de William Turner (1796) óleo sobre tela. Imagem: 914 × 1222 mm, Quadro: 1120 × 1425 × 105 mm. Fonte: Tate Britain Kunstmuseum Luzern). Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>>. Acessado em: 03 de março de 2021.

Outro paisagista romântico, Caspar David Friedrich (1774 – 1840) mantém a abordagem enigmática. (Figura 41). Na análise de Joseph Leo Koerner (2009), os pintores românticos tratam a paisagem através da estética do sublime em que a pintura se liga aos valores superlativos do belo; aproxima-se de um importante contraponto à clareza e precisão da estética neoclássica. Ainda de acordo com Koerner, a filosofia romântica toma o terror sublime de forma apaixonada, sombria, incerta e nebulosa. As paisagens de Friedrich inscrevem o sujeito observador em um espaço cujo efeito subjetivo é criado a partir de elementos naturais específicos como

rios, montanhas, florestas e ruínas. A representação de elementos orgânicos como raízes, troncos e animais tipicamente associados à morte, como os corvos, corujas e morcegos, também descrevem uma simbologia associada ao mundo sobrenatural.

Nestas imagens também é significativo a mescla de temporalidades difusas, que combina elementos decorativos e simbólicos cristãos e pagãos, servindo como uma meditação sobre os aspectos misteriosos e universais da experiência humana como a mortalidade, a experiência contemplativa e melancólica. O diálogo com o gênero do terror vem através da inserção de elementos arquitetônicos do passado, principalmente góticos, mas também de cemitérios e de prédios da antiguidade ou mesmo pré-históricos.



Figura 41 - *A Abadia na Madeira de Carvalho* de Caspar David Friedrich (1810). Museus Nacionais – Berlim. 1809–10. Óleo sobre tela. 110 cm × 171 cm. n. Fonte: Alte Nationalgalerie, Berlim. Disponível em: <https://www.smb.museum/home/>. Acesso: 07 de março de 2021.

Mesmo sob a superfície de pintores naturalistas, a paisagem ocultaria de forma sugestiva um mundo de assombro em que o espaço é atado a uma temporalidade indefinida. Nestas abordagens da paisagem, a cenografia parece suspensa e profética de um mal-estar. Essa abordagem da paisagem é fundamental para

compreender como este gênero incorpora em seus valores estéticos horizontes imaginários que se articulam muito bem a narrativas literárias e cinematográficas. Ao observar a pintura “*Evening at Kuerners*” (1970) (Figura 42), do pintor estadunidense Andrew Wyeth (1917 - 2009), o crítico Bruce Cole (2014) não se deteve diante da figuração do terror e declarou: "Neste mundo penumbral, apenas a brancura da casa, com suas janelas iluminadas, se destaca, mas de uma forma nefasta e sinistra, como a casa dos Bates em *Psicose*." (COLE, 2014, tradução nossa).



Figura 42: Tarde em Kuerners “*Evening at Kuerners*” de Andrew Wyeth (1970). Aquarela seca. 64.77 cm × 100.97 cm. Coleção Particular. Fonte: National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/press/exh/3456/3456-list.pdf>. Acesso em 12 de maio de 2021.

Richard Meryman (1991, p. 48, tradução nossa) destaca o papel do terror na formação de Wyeth. Vale a pena ler o episódio que recupera memórias da infância do artista:

Certa noite, Andrew, de quatorze anos, estava desenhando ovelhas em uma fazenda de um velho solteiro, conhecido como Murphy “pé de batata”, porque vivia de pão e batatas. Wyeth se lembra: ‘No crepúsculo, ele se virou e caminhou por trás de seus chiqueiros até um bosque de macieiras. Ele estava com um chapéu quadrado de castor e um casaco de pele de carneiro,

então ele se virou um pouco, e me lembro de ter visto suas costas, a luz em seu rosto. Me lembro que fiquei terrivelmente alterado. Naquele instante, aquele conjunto de figura, luz e atmosfera, a vida real e as fantasias de Andrew colidiram pela primeira vez em um único e terrível choque. Ele sentiu na alma que aquele poderia ser o Sr. Hyde a caminho de casa. Ou que o Drácula estava lá atrás do chiqueiro, de relance como um relâmpago em uma sala escura. Agora Andrew sabia como encontrar o horror, a mais eletrizante de todas as emoções; ele não precisava recorrer aos livros. O Halloween estava presente na paisagem, esperando para ser pintado.

O mistério e a melancolia de algumas obras do gênero materializam uma cenografia da incerteza. Elementos aparentemente fortuitos ao serem isolados e ampliados na representação da paisagem criam um elemento de estranhamento que descreve uma experiência terrorífica na imagem. Essa possibilidade de estabelecer o terror através da paisagem serviu ao ilustrador polonês Zdzisław Beksiński (1929 - 2005), que desenvolvia imagens surrealistas e distópicas em paisagens desoladoras. (Figura 43). Seu trabalho representa um diálogo entre a pintura romântica e as figurações oníricas do surrealismo. No mundo fantástico e assustador do artista, formas orgânicas e arquitetônicas se fundem, criando um universo terrorífico que articula aspectos estéticos góticos, do sublime romântico e até do grotesco.



Figura 43 - *Catedral de Zdzisław Beksiński* (1978). Técnica não informada. Medidas não informadas. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/zdzislaw-beksinski/untitled-1998>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

Ambíguo e silencioso, o gênero da paisagem é terrorífico ao descrever cenários onde a presença humana é reduzida ou mesmo ausente. Alienando a nossa presença, as representações de paisagens terroríficas imaginam um mundo de ruínas como anúncio de um futuro possível. Imagens como a pintura do artista simbolista belga Léon Spilliaert (1881 – 1946), parecem sugerir que no gênero da paisagem se erguem sombras colossais, primitivas de um “outro tempo”. Indistintamente, precedente e perpétuo. (Figura 44).



Figura 44 - Dique a noite "Digue la nuit" (1908) de Léon Spilliaert. Aquarela sobre papel. 47,8 X 39,5 cm. Fonte: Museu d'Orsay. Disponível em: <<https://url.gratis/8DQYfK>>. Acesso em 12 de maio de 2021.

3.3 - Cabeças e membros: O terror e o retrato

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo.

Georges Didi-Huberman (1998, p. 62)

Se a paisagem se apresenta como um gênero pictórico tácito na expressão do terror, o gênero do retrato é aquele que o manifesta de forma explícita. Os elementos grotescos, monstruosos e estranhos que constituem os aspectos do terrorífico, ao serem dados a representação através do retrato, exibem-se explicitamente no sentido de uma anormalidade aberrante e evidente. É através do retrato que os monstros manifestam sua aparência discrepante e consolidam seus corpos monstruosos. Além disso, o retrato mantém uma estreita relação com a morte, pois ao presentificar o retrato, ele também indica um sua ausência.

Consolidado como gênero artístico a partir do século XIV, esta prática artística logo se difundiu pelas cortes europeias e, posteriormente, pelas camadas burguesas das grandes cidades. A partir das particularidades históricas, o retrato também se consolidou como insígnia social. Hans Belting (2019) também destaca a relação entre o retrato e a arte decorativa abstrata dos emblemas heráldicos. Corporizando os ausentes na forma de símbolos, os escudos ricamente decorados serviam para proteção e para trazer à “presença” para a genealogia familiar ou territorial. Nesta perspectiva, o gênero do retrato, além de um registro das feições de um indivíduo, dispõe também sobre aspectos antropológicos e formas de distinção social através da imagem.

Desta forma, no que concerne aos retratos, de forma eletiva ou convencional, os artistas sempre articulam em uma retrato acordos simbólicos e expectativas dos retratados. Por trás da aparência reconhecível de um rosto, o gênero do retrato

também materializa uma série de códigos, alguns mais explícitos, na fixação de consensos socioculturais e condicionantes. Nesse processo, os retratos podem pactuar, de forma consciente, artistas, modelos e seus observadores ideais. Este jogo de visibilidade e invisibilidade é cristalizado na imagem pela presença de alguns elementos, tais como as poses e expressões, roupas, indumentárias e pela existência ou ocultação de cenografias.

Essa compreensão é importante para inquirir as aproximações entre o terror e o gênero, pois os elementos grotescos, monstruosos e de estranhamento retratados constituem indícios de tensionamentos. Ao anuir ou rejeitar determinados modelos ou formas comuns de retratar, o artista opera inflexões que localizam o retratado dentro ou fora de um quadro coletivo. Caso o retrato não se harmonize às tipificações representativas admitidas dentro de um determinado lugar-comum, a escolha do retrato incide em um confronto que preza pela extrema particularização dos retratados.

O que é comum a todo retrato é que estes incorporam aspectos menos concretos da fisicalidade humana, pois se alicerçam igualmente em elementos ficcionais e, no limite, abertos até o sobrenatural. Um retrato pode “parecer vivo” ou remeter a morte, a doença e as figurações do absurdo. Retratos podem representar permanência, mas, também, em sentido diverso a decrepitude e até a morte do retratado. Nesse caso, a representação do outro, como figura monstruosa ou grotesca, pode tanto servir como depreciação e rebaixamento de indivíduos e grupos, como identificar o retratado dentro de outra comunidade dissidente de indivíduos. Inúmeras personalidades tiveram sua imagem social consolidada a partir de retratos que flertavam com o grotesco e o bizarro.

Como nos inúmeros retratos realizados por artistas, amigos e admiradores da excêntrica marquesa Luisa Casati (Luisa Adele Rosa Maria Amman, 1881 – 1957) cujas imagens flertam com aspectos fantásticos, grotescos e terríficos na fixação de uma identidade exótica, hedonista e idiossincrática. (Figura 45). No vasto conjunto de retratos de Casati, artistas como o estadunidense Man Ray (1890-1976) (Figura 46), os italianos Giovanni Boldini (1842 – 1931) e Arturo Martini (1889-1947) (Figura 47), e o francês Adolf de Meyer (Figura 48) criaram, ao seu modo, retratos

singulares que, se não fazem referência direta ao terror, ajudaram a alimentar parte de seu imaginário ao longo do século.



Figura 45 - *Marchesa Luisa Casati de Giovanni* com galgo de Boldini. (1908). Óleo sobre tela 253.4 x 140.4 cm. Coleção particular. Fonte: Het Rijksmuseum. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/pers/persberichten/high-society>. Acesso em 13 de maio de 2021.



Figura 46 - *Divine Marchesa Luisa Casati* de Man Ray (1922), Coleção Particular. Fonte: Daily Art Magazine. Disponível em: <https://www.dailyartmagazine.com/luisa-casati/>. Acesso em 13 de maio de 2021.



Figura 47 - *Retrato da Marquesa Luisa Casati* de Arturo Martini (1912), Milão, Coleção Particular. Fonte: (ECO, 2014, p. 231).



Figura 48 - Retrato de Marchesa Casati de Adolf de Meyer (1912). Fotogravura. 22.0 × 16.4 cm (imagem) 28.4 × 18.1 cm (Gravura).. Fonte: National Gallery of Victoria, Melbourne. Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/8744/>. Acesso em: 2 de maio de 2021.

Assim, o gênero do retrato se ancora em elementos terríficos quando artistas representam indivíduos ou grupos através da exibição de seus aspectos atípicos, vulgares, grotescos, disformes e feios. Nestas imagens, os aspectos figurativos deformam, desvirtuam o rosto, fixam expressões grosseiras. Reconhecendo na imagem do retrato uma fachada social, os retratos que dialogam com temas terríficos acolhem bem as máscaras, pois elas assombram, falseiam e fragilizam a

identidade comum; máscaras que indicam uma outra forma de permanência e sobrevivência.

A aproximação entre as artes visuais e o terror, através de retrato, serviu de argumento para o clássico literário “*O Retrato de Dorian Gray*” (1890) de Oscar Wilde. A obra, narrada em Londres do século XIX, apresenta o mistério de Dorian Gray, homem jovial e belo, mas moralmente monstruoso, que guarda, em segredo, um retrato de corpo inteiro de si. Temendo que um dia a beleza desaparecerá, Gray vende sua alma para garantir que o retrato envelheça em seu lugar. Com o desejo atendido, Gray vive uma libertina e amoral vida; enquanto sua imagem envelhece e se corrompe como um espelho da alma do personagem. O romance permite pensar no gênero do retrato como uma imagem móvel e animada, que se projeta sobre outros retratos, como o próprio corpo do personagem, que pode ser percebido como uma forma de representação. No romance, temos a descrição inicial do retrato que registra a beleza e juventude de Gray; é uma imagem idealizada que registra com naturalismo harmonioso e atraente. Esta imagem servirá de referência para a segunda imagem que é aquela fixada no corpo do personagem como sua ostensiva beleza e juventude hedonista. Contudo, resta ainda uma outra versão do retrato, aquela grotesca e vil, que representava seu espírito hedonista e se decompõem como monstruosa criatura, seu destino último, que regressará com a destruição da pintura.

Na adaptação cinematográfica do romance de 1945, dirigida pelo cineasta estadunidense Albert Lewin (1894-1968), os vários retratos de Dorian Gray estão presentes através do trabalho de dois artistas plásticos que desenvolveram, respectivamente, a versão inicial do retrato e seu decrépito espelho. No frame do filme, destacado a seguir, o personagem observa seu retrato e podemos ver o jogo de espelhamentos entre a imagem e o personagem. A pintura foi realizada pelo artista plástico português Henrique Medina (1901-1988) (Figura 49), um dos mais requisitados retratistas do século XX. Ela guarda características naturalistas em uma abordagem clássica, que dá os contornos típicos que concedem distinção ao modelo. O retrato fixado na pintura inverte a posição entre a representação e o

modelo, pois será a imagem que passará a viver as transformações do corpo, enquanto Gray se converte em uma idealização.



Figura 49 - Cena do filme *O retrato de Dorian Gray* de Albert Lewin (1945). Fonte: Filmow. Disponível em: <https://filmow.com/o-retrato-de-dorian-gray-t5789/>. Acesso em: 08 de julho de 2021.

No filme, o retrato degradado de Gray é explicitamente monstruoso e registra sua “verdadeira face”, e sua exibição é propositalmente dada na única cena em cores deste filme em preto e branco. Esta versão do retrato foi realizada por um artista de orientação estética totalmente diferente, o estadunidense Ivan Albright (1897-1983), conhecido pela estética grotesca de seus trabalhos (Figura 50). Esta outra versão acaba por servir como um retrato, em grande medida mais honesto, que representa o personagem. Nele, não é apenas o corpo e as feições de Gray que se deformam, mas toda a cenografia ilusionista que compõem as figurações do gênero, que se apresentam como artifícios pictóricos grotescos cujas cores e formas apontam para

o exagero e a ornamentação. A libertinagem de Gray encontra seu paralelo visual em uma pintura grotesca.



Figura 50 - *Retrato de Dorian Gray* de Ivan Albright (1943-44). Óleo sobre tela. 215.9 × 106.7 cm.
Fonte: Instituto de Arte de Chicago. Disponível em:
<https://www.artic.edu/artworks/93798/picture-of-dorian-gray>. Acesso em 14 de janeiro de 2021.

No embate entre as diferentes versões de Gray, o fim último do personagem é estabelecido com a trágica destruição de sua imagem. Destruído o meio que conservava sua figura idealizada, o monstro vil e decrépito retorna ao seu corpo de direito. Sem o retrato que lhe conservava a vitalidade e beleza, Gray só pode caminhar no sentido da finitude, sem, contudo, deixar de perceber, diante do espelho, sua condição como figura grotesca e inepta. Contudo, o cinema concede uma última oportunidade para a sobrevivência de Gray, desta vez, entre seu vasto repertório de monstros (Figura 51).



Figura 51 - Fotografia de produção do filme O retrato de Dorian Gray. Autoria desconhecida. Fonte: Jornal Feuilleton. Disponível em: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2009/06/02/the-real-basil-hallwards/> . Acesso em 12 de Março de 2021.

Este exemplo permite perceber os intensos trânsitos "interartes" do retrato. Do romance literário à pintura, e desta, para o cinema, o retrato descreve também um

corpo hediondo. Ao ser colocado no centro da questão, o rosto e o corpo são dispostos ao escrutínio do olhar que disseca suas partes, disjunções e polissemias. Neste labirinto, o corpo atesta terrores iminentes devido seu peso, suas imperfeições e processo de envelhecimento. Muitos artistas se aventuraram a explorar justamente esse aspecto. Como o artista irlandês Francis Bacon (1909 – 1992), cuja obra percorre toda a segunda metade do século XX e convida a pensar algumas dessas questões. Como *outsider*, Bacon transitou entre diferentes tendências pictóricas das vanguardas artísticas do século XX, como o cubismo e o expressionismo, mas sua obra resistiu a várias categorizações. Contudo, um padrão que se repete de forma insistente em suas imagens é a investigação multifacetada das formas plástica e pictóricas que encontram o corpo carnal, em grande medida grotescos e abjeto que, com frequência, foi indicativo de terror para vários críticos que se debruçaram sobre sua obra.

Ao conjunto disforme e aberrante de retratos, visualizados em massas de carne e bocas escancaradas, alguns autores não se furtaram em delinear elementos típicos do terrorífico (Figura 52). O crítico de arte David Sylvester (2007), por exemplo, destacou tais elementos em entrevista realizada com o próprio artista (que recusou qualquer interesse particular pelo terrorífico). Michael Peppiatt (2009) também procurou aproximar a obra de Bacon a elementos inerentes ao terror ao indicar que, apesar de toda sua recusa aos "misticismos" e religiões, a superstição e até os aspectos paranormais fascinavam o artista. Peppiatt sugere que Bacon recorria a tais elementos oportunamente; ele destaca que Bacon via as coincidências como 'sorte' ou 'acaso' se funcionassem a seu favor, ou como um 'azar' caso não funcionassem. Em *Lógica da Sensação* (2007), Gilles Deleuze via uma via terrorífica nos movimentos espasmódicos dos corpos representados por Bacon. Para o filósofo, sua obra era indicativa de uma resposta imagética à abjeção. Desta forma, a relação de sua obra com o terror não é um caminho a ser descartado. As figurações grotescas dos retratos de Bacon, se tomadas em conjunto com as tramas contextuais de sua época, indicam, por exemplo, a forma como a arte, na segunda metade do século XX, estava irremediavelmente atrelada a uma noção de terror, fruto dos horrores das guerras do século.



Figura 52 - *Sem Título* de Francis Bacon (1946). Óleo e pastel sobre tela. 198 x 132 cm. Fonte: Site do Artista. Disponível em: <https://francis-bacon.com/artworks/paintings/painting-1946>. Acesso em: 03 de março de 2021.

No diálogo entre cinema e pintura, as imagens de Bacon encontram ecos imprevisíveis que ligam sua exploração plástica a um corpo que provoca fascínio e abjeção. Sem o suporte convencional do retrato, sem seus códigos representativos e marcas de distinção, as imagens resultantes podem assombrar por evidenciar a crueza da condição carnal e animalésca do humano. É que o terror se exhibe nos próprios corpos comuns que, observados de muito perto, destacam uma superfície de crateras, pelos, cicatrizes e dobras. Desprovido de pele, despido de coloração, exagerado em suas formas, os retratos podem despertar o terror. E mesmo quando o corpo é organizado dentro de todos os pressupostos vulgares e convencionais de um retrato familiar, a simples percepção de que uma imagem está representando um

cadáver, eminentemente faz sua imagem converter-se em um retrato insuportável e aterrador, como nas populares fotografias póstumas do século XIX, em que os familiares registraram uma última pose dos parentes mortos, muitas vezes crianças, em uma tentativa de alusão e sobrevida pós-morte, ou na criação de um talismã visual. (Figura 53).



Figura 53 - *Foto Post mortem* de Alphonse Le Blondel (1850). Daguerreótipo. 9 x 12 cm. Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283105>

3.4 - *Vanitas*: terror e natureza-morta

A representação de objetos é uma prática pictórica que pode ser indicada desde a antiguidade, através da inserção em afrescos visíveis em ruínas, como por exemplo,

da cultura greco-romana. Na Idade Média, quando foi atrelada a valores religiosos, descrevia uma rica simbologia sobre as vicissitudes da vida. Contudo, é por volta do século XVI que o gênero adquire estatuto distinto e passa a se caracterizar como uma forma de representação com características próprias. Entre os artistas que ajudaram a consolidar o gênero, podem ser destacados Caravaggio (1571 – 1610), Pieter Aertsen (1507 ou 1508 – 1575), Jacopo Bassano (ca.1510 - 1592), Pieter Claesz (1597 - 1661), Giuseppe Arcimboldo (ca.1527 – 1593), Jacopo Ligozzi (1547 – 1627), entre outros.

A história do gênero da natureza-morta se liga ao desenvolvimento dos demais gêneros pictóricos a partir das chamadas pinturas de cavalete, entretanto, acaba assumindo seu próprio itinerário em uma vasta gama de simbolismos e traduções. Still-life, *Vanitas*, *déjeuner*, *fleurs*, constituem um rico manancial representativo em que mesas, flores, frutos e outros alimentos, bebidas, cerâmicas, instrumentos musicais, ferramentas, objetos decorativos diversos, animais abatidos e crânios humanos são dispostos como motivos representativos.

Ao longo do seu processo de consolidação, o gênero foi desenvolvido em versões naturalistas ou mesmo como lugar de investigação formal por artistas de vanguarda. A partir da modernidade, a cenografia transita de composições que, em grande medida, refletem os ambientes domésticos, com cenas cotidianas domésticas, aparatos técnicos e instrumentos artísticos representados por um naturalismo sofisticado. Com a arte moderna, progressivamente, o gênero abdica da simbologia em direção à exploração de uma poética profundamente particular que versa sobre a própria linguagem pictórica.

Dentre as diversas definições e abordagens do gênero, uma em especial flerta com aspectos terroríficos de forma evidente, as *Vanitas*. O termo latim que se traduz como vacuidades ou futilidades (HOUAISS, 2001) é expressivo em aproximar aspectos funerários de interpretações morais e de cunho religioso. Nestas imagens, a morbidez descreve aspectos do grotesco sombrio que corporifica a degradação da vida, a decomposição dos corpos e a finitude irremediável da vida.

Concha Loma Serrano (2018) destaca que a natureza-morta apresenta duas acepções ao longo da história. De um lado, alude simbolicamente à transitoriedade do tempo e à inexorabilidade da morte e, por outro lado, reflete na criação artística um paradigma metafísico sobre a passagem do tempo, as glórias e riquezas terrenas. Diferente em seu significado, um das concepções têm um evidente caráter religioso, em contrapartida, a outra concepção se ancora em um sentido profano. Para Serrano, é justamente esse caráter profano, representado pela máxima do *Memento mori* (expressão latina que significa algo como "lembre-se de que você é mortal", ou "lembre-se da morte") que teria servido de inspiração para as *Vanitas*, dos artistas modernistas e contemporâneos.

Ainda de acordo com Serrano, a natureza morta teria servido a muitos artistas como expressão dos horrores e repúdio da violência bélica. Como exemplo, a autora cita os pintores espanhóis: Goya (1746 - 1828) (Figura 54), Pablo Picasso (1881 - 1973) e Francisco Barrera (1595-1658), que recorreram ao gênero durante as guerras que assolaram o continente europeu. Nestas imagens, animais mortos, desmembrados, aludem ao horror dos violentos massacres, modernizando a linguagem que seus antecessores usavam.



Figura 54 - *Cabeça e costelas de cordeiro* de Francisco de Goya, 1806-1812, Paris, Museo del Louvre. Fonte: SERRANO, 2018, p. 204.

O pintor alemão Otto Dix (1891 – 1969), veterano da Primeira Guerra Mundial, também explorou a brutalidade e a violência da guerra. Na obra do artista, as *Vanitas* abordam a temática da morte não no sentido de evidenciar a finitude natural da vida, mas como miséria infligida de forma inconcebível, arbitrária e repentina. Assim como o espanhol Goya fez no passado, Dix recorre à arte como uma forma crítica de sensibilizar para os terrores e absurdos vivenciados em suas experiências. (Figura 55).



Figura 55 - *Natureza Morta com véu da viúva* de Otto Dix (1925). Óleo sobre tela. Dimensões: Não informadas. Fonte: The Online Otto Dix Project. Disponível em: <https://www.ottodix.org/catalog-paintings>. Acessado em: 24 de fevereiro de 2021.

Assim, o ponto de contato entre o terror e o gênero da natureza morta, através das *Vanitas*, indica também os aspectos sombrios, macabros e necróticos da experiência histórica e existencial humana. Joel-Peter Witkin, assim como fez com o gênero do retrato, também recorreu à tradição do gênero da natureza-morta para tratar temas sombrios. (Figura 56). Ao recorrer aos códigos deste gênero, Witkin aprofunda, de forma transgressora, os limites entre morte e estetização. Para Lilian Sagio Cezar (CESAR, 2003), as naturezas-mortas de Witkin substituí os elementos tradicionais da composição do gênero por corpos humanos sem vida; se apresentam como “Natureza-morta, per si”, desnudando o artifício do gênero de encobrir a morte através da exuberância plástica e visual. Imagens como as de Witkin instauram no observador um ponto de inflexão, uma auto-consciência profundamente impactante sobre vida e morte. Para a autora, a fotografia de Witkin, ao se apresentarem como constructos simbólicos, desvincula-se das fotografias cotidianas de violência, caracterizadas como “objetivas e transparentes”.



Figura 56 - *Face de uma mulher* de Joel-Peter Witkin (2004) Fotografia em papel de gelatina. 55,88 x 83,82 cm. Fonte: Jack Rutberg Fine Arts Inc. Disponível em: <http://www.jackrutbergfinearts.com/news/2014/april-huffpost-twinvisions-witkin.html>. Acesso em 07 de julho de 2021.

Na arte brasileira, Farnese de Andrade (1926–1996) é exemplo também de uma interessante aproximação. Em suas diversas assemblages, utilizando objetos fragmentários de cunho religioso ou memorialista depositados sobre uma caixa, o artista indica a criação de um ex-voto bizarro. As bonecas decapitadas, sem olhos, perfuradas, incineradas ou fundidas umas sobre as outras são fantasmagorias, espectros que criam um efeito de estranhamento que nos posiciona diante de aspectos oníricos e imaginários sobre a consciência e os terrores de nossa aptidão natural, por isso terrível, de morrer. (Figura 57).

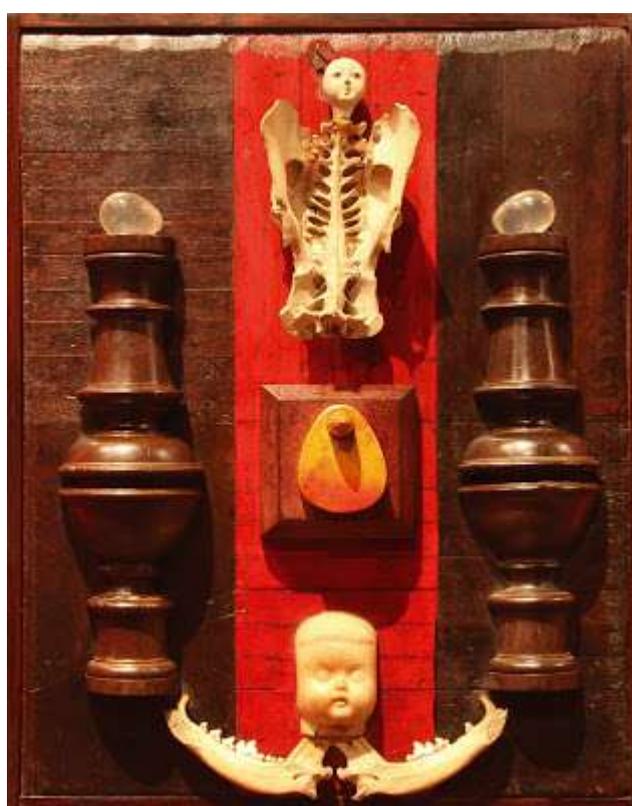


Figura 57 - *Angelus* de Farnese de Andrade (1966 – 1971). Assemblage, 51, 5 x 40, 5 x 12,5 cm. Coleção Particular. Fonte: Catálogo da Mostra “Farnese de Andrade: Arqueologia Existencial. Disponível em: https://issuu.com/andersonleoterio/docs/catalogo_farnese_de_andrade_-_pe. Acesso 13 de Março de 2021.

A artista espanhola María Cañas desenvolve trabalhos que ensejam a presença do terror através de passagens entre o cômico e o sensual. Em seus desenhos, vídeos e colagens, Cañas dirige o seu olhar para os usos do sobrenatural no Ocidente, repleto de seitas, facções místicas e fanatismos religiosos. Através da aproximação entre iconografias, a artista recorre à lógica da apropriação de imagens para

desconstruir os gêneros artísticos tradicionais. Em “*Vanitas Vanitatum*” de 2011, a artista referencia tanto o gênero do retrato, como as *Vanitas* através de uma fotomontagem que mescla imagens fotográficas, pictóricas e filmicas da iconografia da morte. (Figura 58).

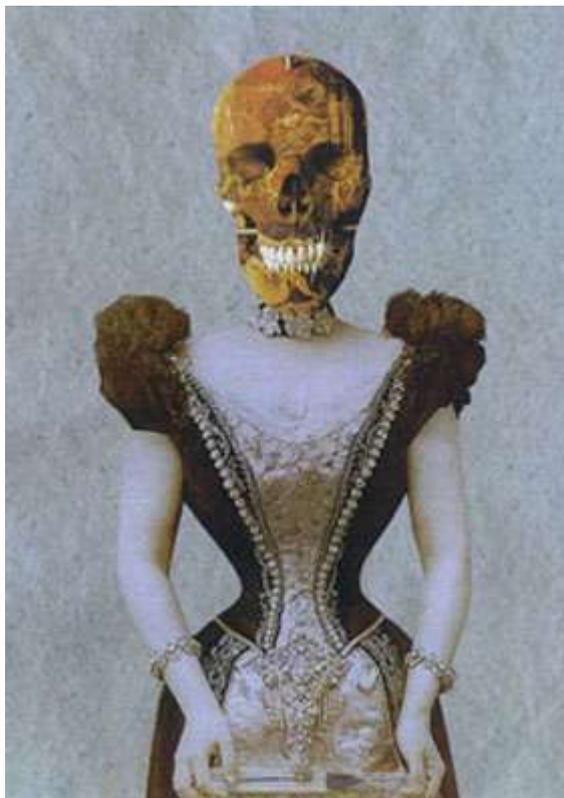


Figura 58 - *Vanitas Vanitatum* de María Cañas (2011), Fotomontagem em papel de seda, 110 x 70 cm. Ed.3 + 2 PA. Fonte: <http://www.isabelhurley.com/artistas.php?lang=esp&tipo=0&artista=4>. Acesso em 11 de Março de 2021.

O estranhamento diante dos objetos que constituem o universo cultural humano também serve para artistas que transitam entre o campo institucionalizado da arte e do design. O designer de produção e protótipos Thomas Kuebler é um escultor multimídia que apresenta em seu trabalho um mundo ficcional de estranhas figuras empregadas para concept art de filmes e produtos da cultura popular. Entre seus projetos, o artista cria uma série de falsas relíquias dialogando com o gênero da natureza-morta ao evocar os gabinetes de curiosidade, já tratados anteriormente, que figuravam com o interesse de curiosos e colecionadores. (Figura 59). Em sua exploração quimérica do estranho, animais, plantas, objetos e minerais, descrevem uma intrincada conjunção cartográfica do absurdo que, em grande medida, se serve

dos imaginários e estereótipos modernos sobre os aspectos desconhecidos dos exploradores viajantes do século XVI.



Figura 59 - Sereias de Fiji de Thomas Kuebler (1982). Escultura. Dimensões: Não mencionado.

Fonte: Douglas Kuebler: Sculptor of the Bizarre. Disponível em:
http://www.tskuebler.com/gallery/relics_remains/mermaids/index.htm

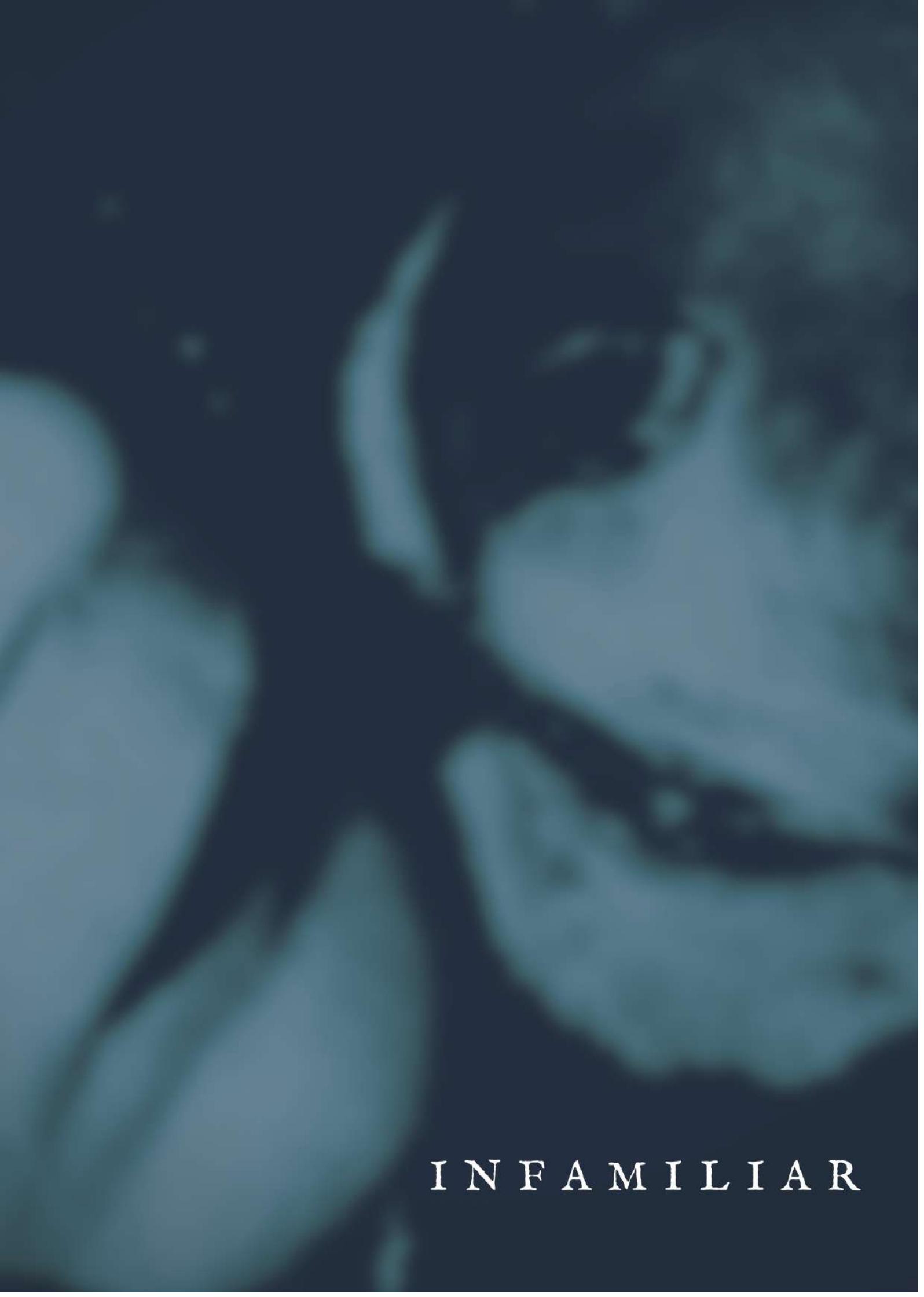
Objetivando aproximar o gênero do terror das artes visuais, este capítulo procurou estabelecer ligações entre os gêneros artísticos e o terror. Nesse sentido, a estratégia foi destacar elementos explícitos ou subterrâneos que conectam algumas obras de artes visuais ao terror; elementos específicos e generalidades que subjazem na lacuna sobre o terror nas artes visuais. Deste ponto de vista, procurou-se indicar artistas e obras, cuja abordagem nem sempre é ilustrativa de narrativas literárias e cinematográficas, o que, evidentemente, alguns trabalhos também se propõem. Neste panorama, o interesse era estabelecer nexos estéticos,

poéticos e criativos existentes nas lacunas sobre a compreensão entre o terror e as artes visuais.

Tomando o terror como uma estratégia poética, o que este mapeamento indicou foi como, mesmo entre os gêneros consagrados das artes visuais, é possível elencar alguns elementos e procedimentos que tipificam a presença do terror como um subgênero nas artes visuais. Ao perceber a presença destes elementos na paisagem, no retrato e na natureza-morta, o que se constata é o percurso criativo, nem sempre explícito, do terrorífico, o que explica sua sobrevivência e presença nas artes visuais contemporâneas.

A partir dos exemplos apresentados, sugiro um percurso por algumas categorias estéticas e imaginárias que permitam compreender as formas de penetração do terrorífico nas imagens artísticas. Essas categorias ajudaram a ampliar o escopo sobre a presença do terror e suas estratégias de assombro.





INFAMILIAR

4. O “INFAMILIAR”

4.1 - *Das Unheimlich* e artes visuais

Quando em 1919 Sigmund Freud (2010) manifesta-se sobre a relação entre psicanálise e estética, ele o faz, provocado por um gênero específico que regeria as manifestações artísticas e literárias sobre o terror e o sobrenatural: *Das Unheimliche*¹¹. O psicanalista vê na relação de estranheza, produzida por determinadas imagens e situações, uma manifestação de retorno do recalcado.

As artes visuais sempre deixaram vagas para as figurações bizarras, dúbias e propensas ao infamiliar. Sobretudo, a partir da investida surrealista sobre o corpo disforme e as imagens oníricas.

Em 1936, a fotógrafa Dora Maar apresentou “*The Simulator*” (Figura 60), uma de suas fotografias de rua em que um garoto está curvado para trás em um ângulo anômalo. Com um trabalho de pós-produção perspicaz, a artista reforça os efeitos do infamiliar retocando os olhos do menino para que eles rolem em nossa direção. O efeito distorcivo torvelinho, criado pelas lentes e trucagens da artista, deslocam nossa percepção para o plano onírico de onde a imagem parece submergir como uma colagem incongruente.

¹¹ (*Das Unheimliche* é traduzido para o inglês como *uncanny* e para o português como o “estranho”, o bizarro ou o estranhamente familiar. Neste trabalho, optamos pelo emprego de “o infamiliar”, adotada pelos tradutores Pedro Heliodoro Tavares e Ernani Chaves para a edição que comemora os 100 anos da primeira publicação de “*Das Unheimliche*” (FREUD, 2019).

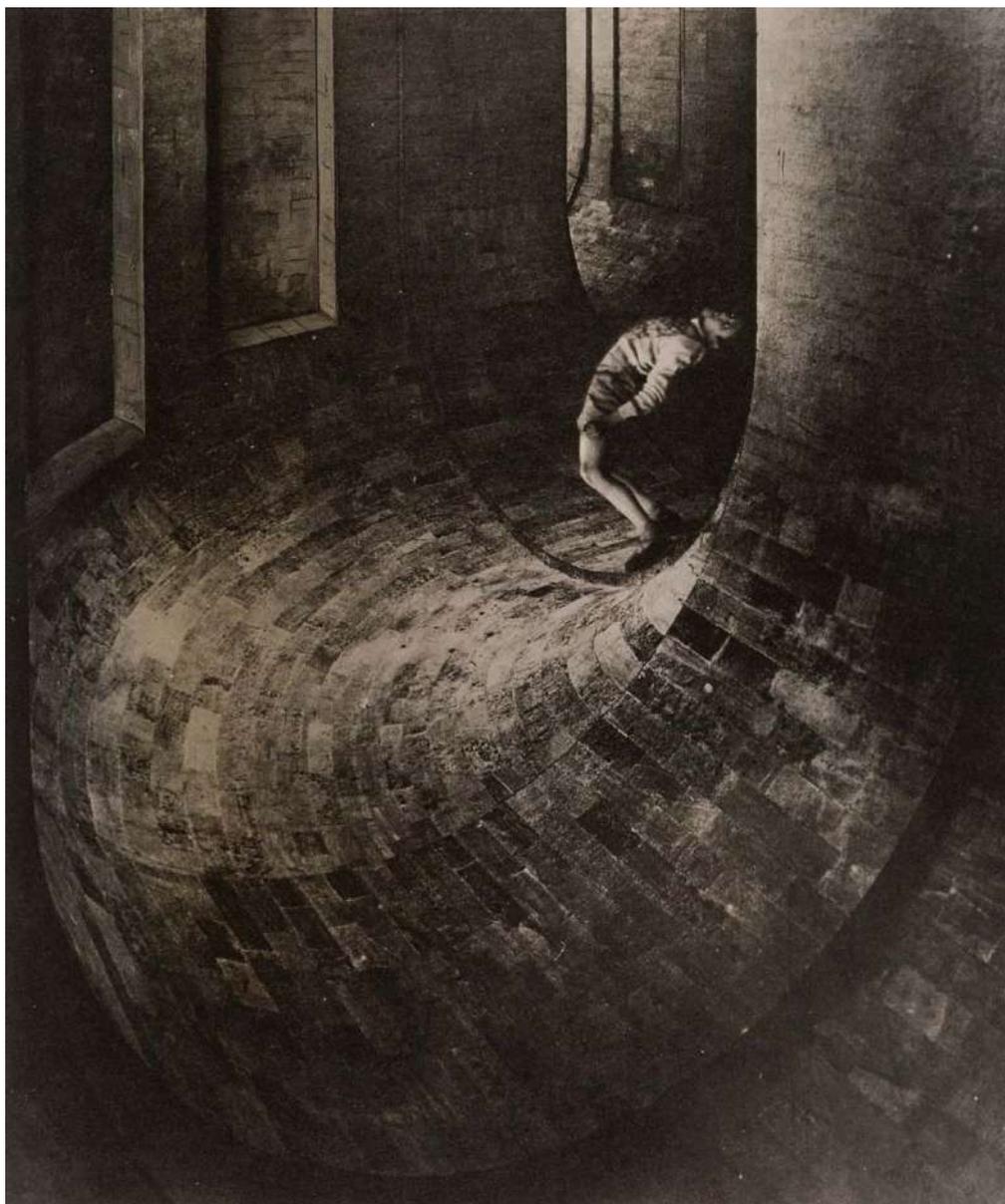


Figura 60 - *The Simulator* Fotografia de Dora Maar (1936). Local: Centre Pompidou / Philippe Migeat / RMN-GP. Fonte: <https://www.artforum.com/print/202004/phil-taylor-on-dora-maar-s-le-simulateur-1935-82461>. Acesso em: 08 de julho de 2021.

Entre os artistas contemporâneos, a estética do infamiliar é um tema comum desenvolvido através de imagens da presença de corpos disformes e situações absurdas. Um exemplo é a série "*Phototransformation*" do artista Lucas Samaras (Figura 61), executada entre 1973-1976, e que dialoga com o trabalho de Dora Maar ao apresentar o corpo de maneira bizarra, através do infamiliar. Nessa imagens, o

elemento terrorífico surge através de corpos anamórficos e disformes, que convertem o corpo do artista em figuras monstruosas.



Figura 61 - *Phototransformation* de Lucas Samaras (1976). Fotografia de Impressão de transferência, difusão de tinta instantânea (Polaroid SX-70). Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265052>. Acesso em: 08 de julho de 2020.

O fotógrafo canadense Jaff Wall (1946) desenvolve um trabalho fotográfico em que as imagens instigam a criação de narrativas por parte dos observadores. Um dos procedimentos do artista é registrar cenas urbanas casuais, mas que deslocadas e exibidas como um quadro, sugerem uma cenografia teatral ou um *still* cinematográfico. O infamiliar diante das imagens surge do descompasso entre o registro casual e a tensão narrativa das cenas. “*Transeunte*” (1996) é exemplar nesse sentido. (Figura 62). A fotografia, a princípio, parece um registro documental noturno, contudo, a imagem apresenta uma tensão visual que se dá através do infamiliar. Como em uma cena de um filme de suspense ou do cinema *noir*, o terror surge de forma sugestiva através da recuperação de um imaginário que sobrevive em nossa memória.



Figura 62 - *Transeunte* de Jeff Wall (1996). Fotografia. Fonte: (COTTON, 2010, P. 49).

4.2 - Duplos (*Doppelgänger*)

A fotografia (Figura 63) é de autoria do fotógrafo inglês Roger Ballen. A imagem, realizada em alto contraste de preto e branco possui um formato de 1:1. Nela, dois homens quase idênticos posam sobre um fundo de cor clara enquanto miram a objetiva¹². Seus corpos ocupam todo o espaço do quadro, extrapolando parcialmente as bordas da imagem. Suas roupas chamam a atenção pelas manchas de sujeira; apesar disso encaram o observador de forma sisuda e altiva.

¹² A imagem faz parte da série *Platteland* publicada como livro pela William Waterman Publications em 1994, sendo posteriormente revisada pela Quartet Books, Londres, em 1994; e pela St. Martin's Press, Nova York, em 1996.



Figura 63 - Roger Ballen - *Dresie e Casie*, gêmeos, Transvaal ocidental, 1993. Fonte: Roger Ballen Photography. Disponível em: <https://www.rogerballen.com/platteland/>. Acessado em: 22 de julho de 2018.

Existe algo que se sobrepõem na imagem provocando um grande impacto e desconforto pelo infamiliar. Os homens da fotografia têm microcefalia, uma condição congênita e neurológica rara que faz com que o crânio seja menor que de outras pessoas. À medida que observo o retrato, seu sentido se torna menos evidente, abrindo margens para especulações e uma inegável necessidade de olhar.

Conforme a legenda que acompanha a fotografia, os dois homens retratados são irmãos gêmeos: o da esquerda se chama Dresie, o da direita, Casie. Foram fotografados por Ballen em algum momento no ano de 1993 em Western Transvaal, uma província de Pretória, na África do Sul.

A contextualização permite estabelecer um marco geográfico e histórico para os indivíduos; a partir daí, estabeleço relações com o contexto racial conturbado de um país que viveu uma política de segregação. Os gêmeos são o resultado contraditório

do Apartheid, fazem parte da minoria branca privilegiada, mas são miseráveis e marginais no próprio sistema racista de sua cultura.

Contudo, a imagem não é tão objetiva, pois o arcabouço contextual e técnico, o *studium* de Roland Barthes (1984) é insuficiente para aplacar a imagem. É preciso lidar com o *punctum*, o elemento subjetivo variável de cada fotografia, aquele que diz respeito apenas ao observador. A economia visual da fotografia abre margens para especulações e ficções. Estamos sufocados dentro de um quadro limitado do retrato.

A escritora Susan Sontag (2004), ao analisar a obra da fotógrafa Diane Arbus, destacaria que algumas imagens servem como um teste voluntário de resistência, uma forma de encarar o terror sem melindres, um meio de suprir o mal-estar moral e sensorial da nossa cultura. Para Sontag, algumas imagens nos colocam diante do dilema de uma “arte elegíaca, uma arte crepuscular” e acrescentaria que:

A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de páthos. [...] Todas as fotos são memento mori. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa) (SONTAG, 2004, p. 26).

Assim como os modelos da fotografia, as imagens devolvem o olhar, porque já estão em nós como um “olhar-reencontro” (DIDI-HUBERMAN, 1998). Diante das fotografias de Roger Ballen, percebo a manifestação do infamiliar como um descolamento, uma distância incongruente e simultânea, próxima e familiar.

O infamiliar também se manifesta na impossibilidade de conseguir localizar um gênero apropriado para a fotografia. A imagem é muito “realista”, parece uma fotorreportagem. O problema é que a realidade se excede. Verdadeira demais, ele acusa sua encenação, quase uma caricatura. Para François Soulages (2010, p.79), a fotografia artística pode ser compreendida como uma imagem dúbia que se coloca em simultâneo, como documento e encenação. Os homens da imagem poderiam ser personagens de algum filme? Nesse caso, que gênero seria? Trata-se de uma comédia, drama ou terror? Os três gêneros distintos mostram-se contraditoriamente adequados à imagem.

Na memória cinematográfica, a figura dos duplos tem seu lugar. Aficionados por terror, lembram imediatamente das gêmeas do filme “O iluminado” (*The Shining*), terror dirigido por Stanley Kubrick em 1980, a partir do romance homônimo de Stephen King. (Figura 64).



Figura 64 - Still do filme *O Iluminado* (*The Shining*) de Stanley Kubrick (1980). Distribuição Warner Bros. Estados Unidos e Reino Unido. 1980, cor, 144 min. Fonte: <https://www.wbur.org/artery/2018/01/11/the-shining-stanley-kubrick>. Acesso em 11 de janeiro de 2021.

O infamiliar, manifesto diante dos duplos, é descrito na ficção como o *Doppelgänger* (algumas traduções adaptam para *alter-ego*). Trata-se de um tropo narrativo que indica a presença insólita de um sócia ou duplo não-biológico. No cinema de terror, essa figura pode ser indicativa de uma manifestação fantasmagórica ou sobrenatural. Em algumas histórias, o duplo surge como uma versão maligna de algum personagem, um “outro” que parece conspirar secretamente. No cinema de terror contemporâneo, o tema da duplicidade serviu de argumento para o filme *Nós* (*We*, 2009) dirigido por Jordan Peele, em que uma família é aterrorizada por seus *doppelgängers*. (Figura 65).



Figura 65 - *Still* do filme *Nós (Us)* dirigido por Jordan Peele (2019) Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt6857112/mediaindex>. Acesso em 13 de fevereiro de 2021.

No início do século XX, o pintor austríaco Egon Schiele (1890 — 1918) explorou sistematicamente o efeito do infamiliar através da figura do duplo (Figura 66). Em seus autorretratos, o duplo surge como um elemento inquietante em que duas versões do artista coexistem no mesmo plano pictórico. Podemos perceber tais figuras na pintura “Profetas - um duplo autorretrato”, realizado em 1911. Na imagem, observamos um retrato do artista e um segundo corpo, menos preciso, quase como uma máscara vazia. Aqui, a figura do duplo e da dualidade é sugestiva; as figuras se sobrepõem como que disputando uma forma ainda indefinida.



Figura 66 - *Profetas* de Egon Schiele (1911) Óleo sobre tela. Staatsgalerie Stuttgart. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/2799>. Acesso em 09 de janeiro de 2020.

Schiele volta ao tema na aquarela “Duplo autorretrato” (Double Self Portrait) de 1915. Nesta imagem, o artista apresenta duas versões de sua face, mas, diferentemente da primeira, aqui as duas cabeças do artista possuem contornos e formas mais definidas. As escolhas plásticas de Schiele criam um efeito representativo que concede às cabeças maior autonomia e independência, chegando mesmo a indicar duas personalidades divergentes. O rosto, à esquerda, repousa, suavemente, sobre o seu duplo na parte inferior e este se destaca por

possuir feições grosseiras e um olhar estrábico, evidenciando um caráter ainda mais grotesco para esta representação. (Figura 67).

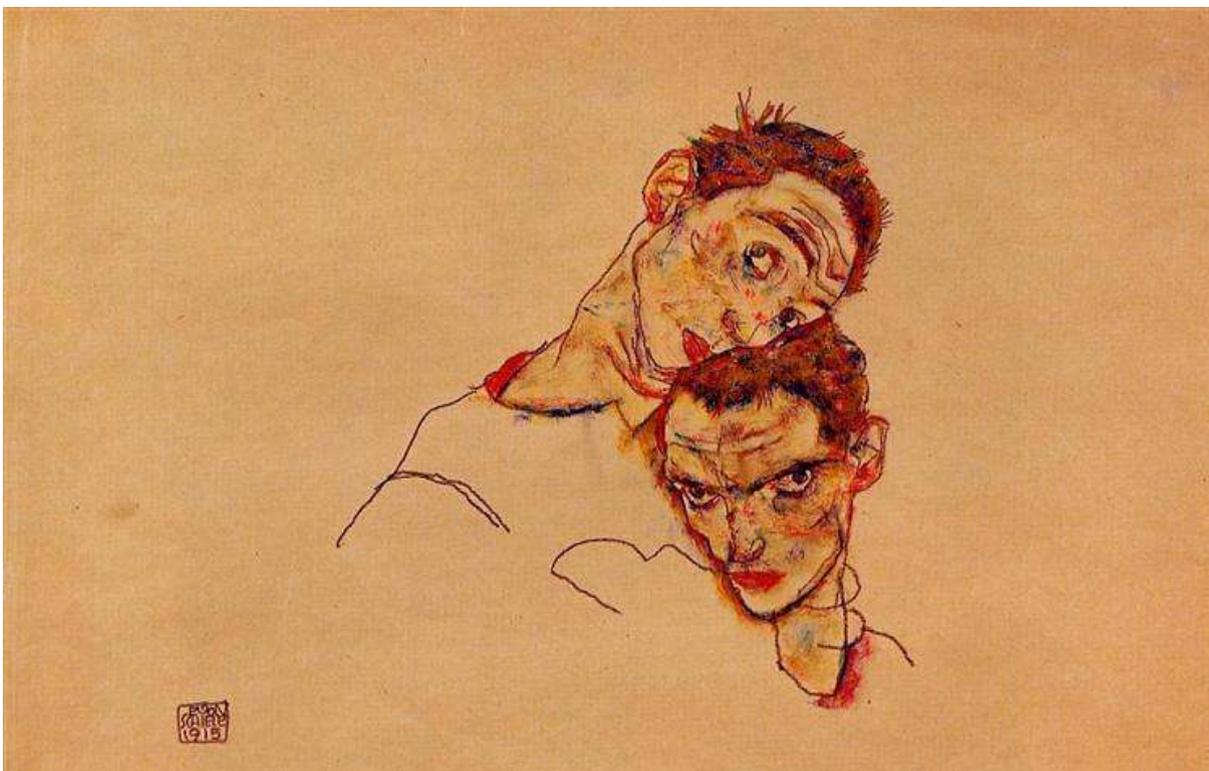


Figura 67 - *Double Self Portrait* de Egon Schiele (1915). Fonte: <https://www.egon-schiele.net/Double-Self-Portrait.html>. Acesso em: 12 de agosto de 2020.

Para além de um exercício casual, os retratos de Schiele apontam uma inclinação especial do artista pelos efeitos do infamiliar e da duplicidade. Os duplos o perseguem mesmo quando outro artista o retrata, como no retrato de 1916, realizado pelo austríaco Johannes Fischer, em que o artista está de pé diante de um grande espelho. (Figura 68). A fotografia planifica o corpo de Schiele e o coloca no mesmo plano bidimensional de seu reflexo. O duplo ganha força e, ao encarar a câmara, rouba-lhe a centralidade.



Figura 68. Egon Schiele em seu estúdio, fotografias de Johannes Fischer (1915). Fonte: <https://www.studiointernational.com/index.php/egon-schiele-self-portraits-and-portraits>. Acesso em: 02 de março de 2021.

O Duplo é uma temática recorrente na literatura do *fin-de-siècle*, sendo visível em obras como o “Retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde. O tema remonta à mitologia clássica, quando os deuses condenaram os homens à bipartição. Também na Roma antiga, o tema do Duplo se repetiria em comédias de Tito Plauto, protagonizadas por irmãos gêmeos que usurparam identidades dos anfitriões. No Renascimento, obras teatrais farsescas como “Comédia dos erros” de William Shakespeare (1592-1593), também narram as relações de conflito de identidade entre gêmeos. (Figura 69).

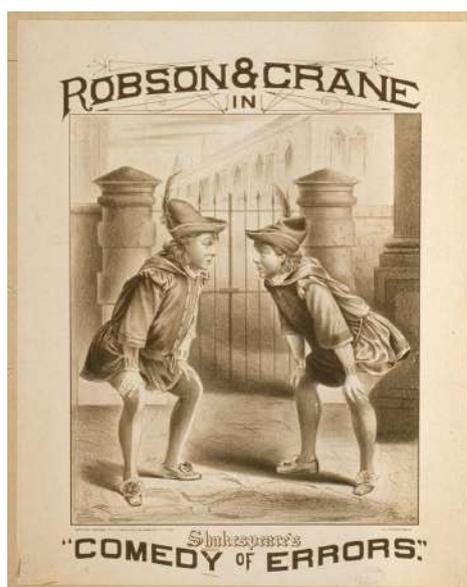


Figura 69. Cartaz de uma produção de 1879 na Broadway, com Stuart Robson e William H. Crane. Fonte: Livraria do Congresso. Disponível em: < <https://www.loc.gov/item/2014635993/>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2021.

Os duplos despertam o impasse do infamiliar por serem ambíguos e paradoxais, pois criam uma ambivalência diante de algo que é familiar e extravagante. O duplo, quase sempre, é uma réplica que transforma o “eu” em um “outro”. O outro pode se manifestar como uma contraparte malévola, equivalente na aparência mas com índole e ambições malignas. O artista inglês Dante Gabriel Rossetti (1828 — 1882), também explorou a figura da duplicidade e do espelhamento em *“How They Met Themselves”* de 1864. Na imagem, um casal do medievo caminha por uma floresta sinistra e se depara com seus sócias. (Figura 70). O homem se arma de espada enquanto a mulher vai perdendo os sentidos, atônita com seu duplo. Na imagem de Rossetti, os duplos surgem como aparições fantasmagóricas, luminosas e sobrenaturais. São entidades fragmentadas, desagregadoras e agourentas.



Figura 70. Dante Gabriel Rossetti. *How They Met Themselves*. Aquarela. (1864). 11 x 9 1/2 in. Fonte: Dante Gabriel Rossetti a Hypermedia archive. Disponível em: <http://www.rossettiarchive.org/img/s118.r-2.jpg>. Acessado em: 22 de fev. de 2021.

O espelhamento, como um efeito de mistérios na ficção, migra para os registros fotográficos. Contudo, mesmo nesse espaço pretensamente objetivo, o infamiliar articula-se ao imaginário do *Doppelgänger*. O fotógrafo alemão August Sander (1876 – 1964), nome fundamental do gênero retrato, realizou centenas de registros ao longo do século XX. Um dos fotógrafos precursores do retrato documental das pessoas comuns, Sander também capturou com sua câmera a singularidade insólita da imagem do duplo. No vasto repertório de indivíduos e grupos fotografados por Sanders, encontramos vários exemplos de irmãos gêmeos. Fotografias como “*Country Girls*” (Figura 71) de 1925 serviram de influência para fotógrafos posteriores

que, revisitando o trabalho do alemão, desenvolveram suas próprias versões icônicas de fotografias de irmãos gêmeos.



Figura 71. *Country Girls* de August Sander (1925). Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA). Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/193650>>. Acessado em: 22 de fev. de 2021.

Entre alguns dos exemplos mais conhecidos podem ser destacadas as gêmeas fotografadas na Times Square em Nova Iorque pelo fotógrafo estadunidense Louis Faurer (1916 – 2001). Publicada pela primeira vez na edição de setembro de 1950 da revista *Flair*, a imagem das irmãs gêmeas de Faurer é apresentada em um enquadramento diferente de Sander; no seu retrato, as irmãs surgem em primeiro plano, enquadradas na altura do peito contra o plano de fundo da famosa quadra. A imagem chama a atenção pela semelhança física das mulheres e pela semelhança de suas roupas, óculos e corte de cabelo. (Figura 72).



Figura 72 - *Twins, New York* de Louis Faurer (1948), Howard Greenberg Gallery. Fonte: Artnet. Disponível em: <https://www.artnet.com/galleries/howard-greenberg-gallery/inventory/5>. Acesso em 22 de fevereiro de 2021.

A fotógrafa estadunidense Diane Arbus (1923-1971), no final dos anos sessenta, criou uma das fotografias mais icônicas sobre gêmeos e a duplicidade. A imagem das irmãs, Cathleen e Colleen trajando pesados vestidos de veludo escuro e usando as mesmas tiaras brancas na cabeça, posam lado a lado contra uma parede branca, criando uma hipnótica imagem dupla. (Figura 73).



Figura 73 - *Identical Twins*, Roselle, New Jersey de Diane Arbus (1967)

Fonte: Disponível em: <https://publicdelivery.org/diane-arbus-twins/>. Acesso em: 08 de julho de 2021.

Frederick Gross (2012) destaca que a Arbus queria dar uma resposta ao pastiche de fotos de gêmeos idênticos de Sander e Faurer. O autor também chama a atenção para o elemento social e anacrônico suscitado pela imagem das Gêmeas de Arbus, visto que o registro teria sido feito em um inusitado clube para irmãos gêmeos. Esse seria indicativo da abordagem atípica dos retratos de Arbus, sensível em observar a emergência do infamiliar nas práticas culturais cotidianas. Além do contexto invulgar, o retrato produz impasses em detalhes quase imperceptíveis na superfície. Um olhar mais demorado demonstra diferenças na textura das meias e no sorriso discreto de uma das irmãs sorriso. Fragmentos de acaso e montagem que criam distúrbios no conjunto, demonstrando a dimensão fantástica do cotidiano.

O duplo na imagem de Arbus estabelece diálogos com seus precedentes, criando intercâmbios em uma comunidade de sócias. Como em uma sala de espelhos, a imagem é sempre um tipo de reflexo que deforma a realidade construindo outras duplicatas. Na arte contemporânea, a figura dos duplos também é explorada por fotógrafos que utilizam das tecnologias digitais para a pós-produção de suas imagens. Wendy Mcurdo, por exemplo, cria séries fotográficas explorando os duplos através de quadros vivos, como na imagem “*Helen, Backstage, Merlin Theatre*” de 1996. (Figura 74). Da mesma forma, Jeff Wall também utiliza as potencialidades pictóricas e narrativas da fotografia para criar o infamiliar diante da própria imagem, como em “*Double Self-Portrait*” de 1979. (Figura 75).



Figura 74 - *Helen, Backstage, Merlin Theatre (The Glance)* de Wendy Mcurdo (1996). Fotografia digital. Fonte: <https://wendymcurdo.com/text/wendy-mcurdo-salamanca/>. Acesso em: 12 de abril de 2021.



Figura 75 - *Double Self-Portrait* de Jeff Wall (1979). Fotografia. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/jeff-wall-double-self-portrait>. Acesso em: 14 de agosto de 2020.

A figura do duplo se inscreve no terrífico a partir da literatura, com obras que representam o desconforto diante do infamiliar criado pelos sócios. Nas artes visuais, sobretudo com a fotografia, a possibilidade de visualizar e reproduzir os duplos encontram um terreno fértil para se desenvolver ao colocar em xeque a própria realidade diante da objetividade da fotografia.

O fotógrafo húngaro-francês Brassai também encontrou alguns duplos. Em seus inovadores registros documentais da cidade de Paris, o fotógrafo conseguiu visualizar lapsos de uma realidade menos óbvia e objetiva. Brassai também registrou aspectos do infamiliar da cidade de Paris. L. Fritz Gruber (1964, p. 84) definiu da seguinte forma: um olhar aguçado para o que se passa entre as pessoas das sombras. [...] Brassai entrou nas entranhas da cidade e arrancou de lá destinos humanos que não conhecíamos”. Ao retirar imagens das sombras, o fotógrafo encontrou em um de seus temas preferidos, os felinos de Paris; o infamiliar surge como um *doppelgänger*. O inusitado intruso foi percebido por ambos, de maneira bastante terrífica. (Figura 76).



Figura 76 - *Sem título*, fotografia de Brassai (1938). Fonte: <https://gramho.com/explore-hashtag/grobgallery>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

G R O T E S C O

5. GROTESCO

5.1 - Grutas, criptas e mausoléus

Lendas murmuradas acerca de ritos exóticos e festins pagãos de épocas passadas, ocorridos dentro do vestibulo ancestral, despertaram em mim um novo e irresistível interesse pela tumba, em frente a cuja porta eu me sentaria durante horas diariamente. Um dia acendi uma vela diante da entrada obstruída, mas nada pude ver a não ser um lance descendente de degraus de pedra úmida. O odor do lugar me repelia e, ao mesmo tempo, me enfeitiçava. Sentia como se já o tivesse conhecido num passado remoto, anterior a toda lembrança, anterior mesmo à habitação deste corpo que agora possuo

(A tumba, H.P. Lovecraft)

Por fim, cagava, mijava, vomitava, arrotava, peidava, bocejava, cuspia, tossia, soluçava, espirrava, limpava eclesiasticamente o nariz e almoçava, para cortar o frio e o mau hálito, ótimas tripas fritas, churrascos, presustos cabritos assados e bastante sopa por cima. Ponócrates observava-lhe que não devia comer logo ao levantar-se da cama, sem ter feito antes um pouco de exercício, ao que Gargantua respondia: Hein?

— Não fiz bastante exercício? Rolei seis ou sete vezes na cama, antes de me levantar. Não é Bastante?

(Gargantua, Rabelais)



Figura 77 - U. A. *Play House* de Hiroshi Sugimoto (1978). Disponível em: <https://www.sugimotohiroshi.com/>. Acessado em: 14 de dez. de 2019.

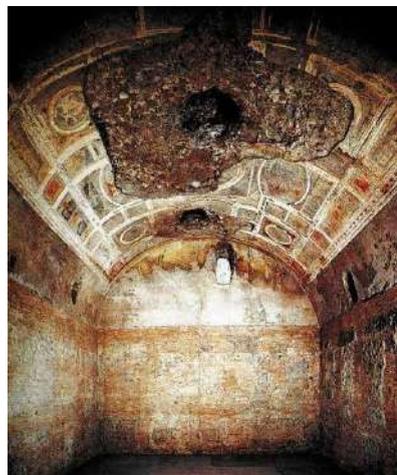


Figura 78 - Grutas de acesso às ruínas da Domus Aurea de Nero (64 d. C). Fotografia. Autoria: Desconhecida. Roma, Itália. Fonte: Grandes Edifícios da história. Disponível em http://www.greatbuildings.com/buildings/Domus_Aurea.html. Acesso em: 11 de nov. de 2019.



Figura 79 - *Lazarillo de Tormes* de Francisco de Goya (1808 - 1812). Óleo sobre tela. Coleção particular. Fonte: All Painting. Disponível em: <http://www.allpaintings.org/d/111669-2/Goya+-+El+garrotillo.jpg>. Acessado em 8 de nov. de 2019



Figura 80 - *Audrey Hepburn e Gregory Peck* em frente uma *Bocca della Verità* em cena do filme *Férias em Roma (Roman Holiday)* de 1953. Direção de William Wyler. Distribuição: Paramount Pictures

5.2 - Delírios grotescos antes do conceito

As figuras apresentadas anteriormente constituem imagens de campos distintos. No primeiro caso, (Figura 77), temos uma fotografia do fotógrafo e arquiteto japonês Hiroshi Sugimoto de sua série “*Theatres*”, de 1978, em que o artista fotografa antigos teatros, cinemas e *drive-ins*. Com uma câmera no formato 4 × 5 e um tripé, Sugimoto obtém, através de uma exposição extremamente lenta, toda a projeção de um filme através da incidência contínua da luz do projeto. A tela luminescente no centro da composição emite suaves ondas luminosas e percebemos sutilmente os detalhes arquitetônicos e os assentos do teatro. O registro mecânico se aproxima de uma fantasia surreal, que fala sobre a passagem do tempo na fotografia, mas, igualmente, sobre a caixa escura, onde os espectadores assistem, fascinados, o desenrolar de fantasias luminosas.

A segunda imagem (Figura 78) é a fotografia de um sítio arqueológico, as ruínas da *Domus Áurea*¹³, o antigo palácio de Nero. O registro, feito de forma totalmente objetiva, foi realizado por arqueólogos e arquitetos envolvidos no processo de restauração do prédio esquecido. É um registro mecânico e científico por onde percebemos as marcas das inúmeras alterações que o palácio sofreu durante milênios. Contudo, mesmo no registro a frio e técnico, outros sentidos e histórias escapam, não apenas aqueles relativos às mudanças arquitetônicas, mas os eloquentes *buracos* no teto por onde exploradores e curiosos entravam para explorar as grutas que davam acesso às pinturas de uma civilização do passado. As paredes de onde saíram as imagens *decorativas*, conhecidas como grotescas¹⁴, dialogam com as fotografias de Sugimoto na medida que em ambos apresentam

¹³ Dentre os palácios romanos de maior destaque a incorporar artificios pictóricos grotescos, o conjunto da Domus Aurea (Casa Dourada) de Nero em Roma é um dos melhores exemplos. Os sítios e ruínas da antiguidade, explorados por arqueólogos e eruditos (e por eventuais curiosos e artistas) foram objeto de fascínio e interesse ao longo de todo o Renascimento cultural e artístico europeu, em grande medida, devido o interesse no resgate da antiguidade clássica e da arte greco-romana.

¹⁴ Tais ornamentos compunham o chamado “quarto estilo romano” - caracterizado pela representação de figuras fantásticas e pelo hibridismo das formas. As imagens se destacam dentro de um conjunto representativo mais amplo, que visava criar, no interior dos prédios, uma arquitetura artificial com paisagens por meio do trompe l'oeil (Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica)

telas de exibição de fantasias e que, migrando do seu suporte original, incide como luz ou trevas.

A terceira imagem (Figura 79) é uma pintura a óleo de Francisco de Goya, conhecido por retratar, com o mesmo olhar perspicaz, a nobreza e cenas de empalações, guerra e *monstros*. Na imagem, observamos Lazarillo de Tormes na representação que Goya realiza sobre o romance espanhol *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* de 1554. A obra escrita em primeira pessoa, em estilo epistolar, é a autobiografia de Lázaro de Tormes, um personagem do século XVI. Por suas características realísticas e crueza descritiva, é uma caricatura ácida de um personagem grotesco. O grotesco surge *nauseante*, através da mão que vai de encontro a boca, representando o ato de forçar o vômito e projetando a repulsa no espectador.

A quarta imagem (Figura 80) é um *still* fotográfico da comédia romântica “*Férias em Roma*” de 1953 e dirigida por William Wyler. Ali, onde a imagem parece ser diametralmente oposta às demais, existe uma figura grotesca, uma *Boccas della Verità*¹⁵ medieval, esculpidas em mármore na entrada de bueiros em Roma. O buraco da boca recebia informações de nomes de hereges e sonegadores, mas servia, igualmente, como um detector de mentiras primitivo que, ao menor sinal de má-fé, fecha-se sobre a mão dos mentirosos.

No conjunto dessas imagens, percebemos a presença do grotesco. Escorregadio e heterogêneo, ele transita entre o antigo e o moderno, entre o riso e o terror. O grotesco se manifesta nas imagens híbridas, nos festejos e ruínas dos corpos, o qual a própria boca representa uma gruta primordial, um portal de gritos de prazer e ofensa. Nas crenças perdidas nos “tempos mágicos”, pré-históricos, o grotesco se relaciona e descrevia um mundo de criaturas com cornos, caudas e presas gigantes. Essas imagens primordiais demonstravam que o corpo dos homens e dos animais sempre estiveram próximos, tanto no plano físico como espiritual. (Figura 81).

¹⁵ A Boca da Verdade (Bocca della Verità) é uma enorme máscara de mármore de fama mundial e diz a lenda que mordida a mão de quem mentia. (Fonte: Civitatis Roma. Disponível em: <https://www.tudosobreroma.com/boca-verdade>. Acesso em: 24 de dez. de 2019.)



Figura 81 - Feiticeiro disfarçado de animal, Gruta de Trois-Frères, Conforme H. Breuil.
Fonte: HAUSER, 1972, p.17. Autoria desconhecida.

Um olhar em retrospecto demonstra traços do grotesco mesmo antes de ser uma tipologia decorativa. As imagens e seus efeitos desmedidos e de rebaixamento estavam presentes nos corpos como fator de integração dionisíaca na sociedade grega. O grotesco migra da antiguidade, apontando uma série de rituais em que reinavam os contrassensos e paradoxos do corpo, a festividade do prazer e o respeito aos cultos de morte. É o mito dionisíaco que consolida um imaginário de elementos de celebração e morte, em suas práticas rituais poderosas que induzem ao autossacrifício através de uma morte dolorosa em imitação a Deus. Terror e elementos trágicos se manifestam em uma forma de experiência que concilia atributos eufóricos e mortandade.

Trata-se do assombro em face do corpo e suas inúmeras possibilidades, inebriado, desmembrado e delirante. Como as bacantes descritas na tragédia de Eurípedes, o corpo grotesco é uma forma de atravessamento de um frenesi extático, cujas danças e prazeres do vinho teriam como consequência os limites dos desmembramentos de sacrifício:

No ritual, as mulheres passam a ser não apenas as Mênades levadas a um estado de paroxismo por Dionísio, mas também os Titãs que o despedaçam. E era isso, precisamente, o que faziam. As adoradoras de Dionísio não só se acreditavam possuídas pelo deus, mas também se identificavam realmente

com os protagonistas, da divina tragédia primeva. Além disso, um dos adoradores, que se convertia (grifo do autor) no próprio deus encarnado, era despedaçado pelas mulheres delirantes, como o fora Dioniso pelos Titãs. (PATAI, 1972, p. 77)

No contraluz e na penumbra das luzes e cores das fantasias festivas do carnaval, o grotesco também descrevia um outro movimento. Ele escorregava por entre as tumbas, cemitérios sombrios e as sombras de gárgulas nas abadias e mosteiros, e ouvia os lamentos e martírios da culpa e do pecado. Como imagem terrorífica, o grotesco coaduna bárbaros e beneditinos. Podem ser percebidos na arte cristã e nas diversas escolas regionais influenciadas pelo Renascimento italiano, articulando uma linguagem híbrida que se chamou maneirista (BELTING, 1997, p. 449-453).

O grotesco é descrito e conceptualizado às luzes de luminárias de humanistas no século XVI; a princípio como tipificação pictórica e decorativa. No futuro, sob a intensidade cada vez mais potente da eletricidade e de motores de vapor, ele será revisitado. Dessa vez, aliado às monstruosidades de máquinas e aos terrores da guerra.

5.3 - O grotesco como categoria estética

O grotesco enquanto categoria estética descreve corpos e suas possibilidades de fusões e inversões de valores, em que as contaminações e excrescências, das mais escatológicas, são realçadas na configuração de imagens ambíguas, que despertam terror e comicidade.

Como fenômeno labiríntico, o grotesco é atravessado por um emaranhado de noções e temporalidades que foram sendo assinaladas e expandidas, de maneira gradual, durante toda a modernidade. Portanto, a compreensão das origens do grotesco incidem sobre uma dupla investigação, a do vocábulo e a do conceito. No primeiro caso, o grotesco é estudado de uma perspectiva genealógica que determinaram sua conceituação em um contexto específico, e de outro, analisado

quanto à trajetória do conceito e sua expansão como um vasto e complexo domínio conceitual (LIMA, 2016).

Como categoria estética, o grotesco opera como centro gravitacional, agregando um emaranhado de fenômenos relacionados a abjeção, monstruosidades, feiuras, desvios normativos, deformidades, hibridismos, rebaixamentos, escatologias e imagens macabras. Desse modo, a diferença do grotesco para outros conceitos próximos como monstro, bizarro, abjeto ou estranho é, sobretudo, na amplitude de seus contornos, ultrapassando o seu sentido estritamente lexical.

Como um grande conjunto de imagens, tipologias, efeitos e formas visuais e narrativas, o grotesco pode ser caracterizado como a estética das excentricidades, rebaixamentos e hibridizações. Esses efeitos são criados através de elementos corporais, simbólicos e fantasiosos que se conectam em infinitas combinações. Sua familiaridade com as imagens terroríficas operam-se no trânsito com o cômico, o obscuro e a corporeidade monstruosa.

Grandes nomes das artes do período renascentista, incluindo os italianos Rafael Sanzio, Michelangelo Buonarroti e Leonardo Da Vinci, bem como renascentistas alemães como Albrecht Dürer, teriam descido através de cordas os buracos nos tetos dessas ruínas para estudar os afrescos do palácio de Nero (BINNIE, 2014). Tal aventura arqueológica acabaria revelando um imaginário esquecido, em que as antigas fantasias e formas híbridas davam forma aos antigos mitos daquela civilização.

As estranhas quimeras e monstros, desenvolvidos nas fusões de formas humanas, animais e vegetais, se destacam, também, pela disposição física, uma vez que parecem “suspensas” no espaço pelos tetos ou intrincadas entre as paredes dos edifícios. É provável que os arabescos grotescos constituíssem um poderoso artifício de imaginação, utilizado pelos artistas da antiguidade para rememorar narrativas míticas e fabulosas. Como consequência, acabaram intrigando os exploradores e estudiosos modernos por sua deliberada liberdade imaginativa e composicional. (Figura 82). Naquelas pinturas, elementos díspares coexistiam sem uma coerência aparente, e suas configurações formais criavam inusitadas associações que

provavelmente não visavam tanto a coerência do conteúdo, mas criavam uma impressão de riqueza, oferecendo numerosos estímulos da imaginação (ZANKER, 2010).



Figura 82 - Pinturas decorativas da Domus Aurea de Nero (Salão da Esfinge). Figuras mitológicas suspensas nas paredes. Fonte: Opera Mundi. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/arqueologia/58403/arqueologos-descobrem-sala-escondida-ha-2-000-anos-na-mansao-de-nero>>. Acessado em: 22 de dez. de 2019.

Considerando o contexto histórico do Renascimento, no sentido que lhe atribuiu Aby Warburg (2013), como o momento fundamental onde embates entre a tradição e a experimentação fundamentam a arte moderna, o ressurgimento do paganismo na conflagração com a tradição da arte cristã apresenta metamorfoses cujas formas grotescas somam-se em uma heterogeneidade de abordagens que vão do estudo naturalista à magia. A partir dessas relações de ambiguidade é que se dariam grande parte das experiências artísticas modernas.

No contexto renascentista, as imagens grotescas representavam as fantasias de pintores da antiguidade e, como tal, provocavam reações diversas que se alternavam entre a curiosidade, fascínio e muita especulação. A grande relevância do tema para as transformações da arquitetura e da arte pode ser assinalada pelo impacto de encomendas do período. Um exemplo é uma encomenda oficial do Vaticano, feita pelo próprio Papa Sisto IV que, entre as diretrizes, solicitava um afresco sobre o juízo final para a cidade de Orvieto. O artista que recebeu a honraria, concedida para seletos artistas, foi Luca Signorelli.

Objetivamente, o emprego das formas grotescas se verifica nas obras tanto pela presença dos elementos decorativos que emolduram a imagem como pela distribuição de figuras monstruosas em um sistema compositivo muito semelhante às pinturas romanas. Ao observarmos o painel, sobretudo na representação do círculo infernal com sua imagem do flagelo dos condenados pela legião de demônios, podemos imaginar os efeitos que a figuração deveria ter provocado nos aterrorizados fiéis.

As figuras monstruosas ainda são representadas com grande naturalismo anatômico, mas ali percebemos a incorporação de formas hibridizadas na fusão entre o humano e o animalesco, proeminentes chifres, asas de morcego e caudas. As peles dos humanóides demoníacos são de um tom cadavérico, transitando entre o azul e o verde. A danação e a expiação dos pecados irrompe em um caos emaranhado de corpos que se aglomeram, se contorcem e se convulsionam, contrastando com figuras de anjos que pairam sobre o espaço vazio e monótono, que divide o céu do inferno. (Figura 83).



Figura 83 - “Os Condenados no Inferno” de Luca Signorelli. Afresco (1500–02); na capela de São Brício, Orvieto, Itália. Fonte: Enciclopédia Britânica. Disponível em: <https://www.britannica.com/>. Acesso em: 05 de janeiro de 2020.

A partir dos exemplos citados, confrontando as exigências do patrono com as escolhas dos artistas, percebemos como a definição às noções sobre o grotesco são fronteiriça e atravessada por nomenclaturas e categorias contíguas como, por exemplo, aquelas relacionadas às representações do feio, da comicidade, o terror e a fantasia.

A análise de algumas obras Renascentistas fornecem exemplos que podem ser relacionados ao contexto cultural e os embates entre a tradição e a modernidade. Nesse sentido, o grotesco surge, direta ou indiretamente, como elemento de caracterização, em simultâneo, de noções modernas e estilísticas em vigor na arte e na arquitetura e formas primitivas de hibridização na representação da feiura, da monstruosidade e do mal.

Para além das fronteiras das cidades italianas, em países vizinhos como Alemanha, Espanha e França, as imagens grotescas apresentam o mesmo potencial de “contágio”. Apontando, obviamente, uma história própria, cujas raízes e processo formativos se aderem a outras referências da cultura da antiguidade pagã, anglo saxãs ou do norte da África, bem como incorporando sua leitura da arte clássica e do misticismo cristão.

Na medida que o grotesco vai sendo assimilado na modernidade, suas noções passam a designar experiências muito distintas, expandindo ainda mais seus sentidos e se configurando como um gênero de grandes possibilidades criativas.

5.4 - Pensadores do grotesco

O grotesco foi tema de interesse de pensadores e artistas ao longo da modernidade e até os dias atuais. Sensibilizados pelo estranhamento, face um mundo que se transformava, alguns pensadores modernos observaram, tanto na literatura quanto nas artes visuais, aqueles elementos insólitos, quiméricos e abjetos que caracterizavam as imagens grotescas. Nesse percurso, o termo foi sendo ampliado, incorporando novas formas de hibridismo e rebaixando de corpos, situações e qualquer tentativa de normatização.

O substantivo que antes indicava um tipo específico de decorativismo foi convertido em adjetivo, qualificando as experiências estéticas dos novos tempos. Como forma de subversão, o grotesco foi investido de sentidos e ampliou seu repertório, passando a ocupar um estatuto privilegiado. O grotesco foi convertido em categoria estética, uma sensibilidade que, no limite, passava a representar uma forma de ver, interpretar e interagir com o mundo e suas formas de representação.

O francês Victor Hugo (2014) foi um dos nomes fundamentais na valorização do gênero na literatura. No Prefácio de Cromwell (1827), o autor desenvolve uma reflexão sobre as características fundamentais do grotesco no programa cultural moderno. Ao destacar as relações de contraposição estabelecidas entre o grotesco e o sublime, Hugo demarca o grotesco entre os elementos ativos das revoluções artísticas e estéticas em curso. O grotesco surgia como uma forma que, promovendo o rebaixamento de toda ordem e tradição do passado, acolheria a melancolia como essência da nova poesia. Sua “teoria das três idades” compreende o processo histórico numa sucessiva disputa entre civilizações em que “o cadáver de uma civilização decrépita” (HUGO, 2014, p.21) serve de origem e concede lugar a uma nova. Nesse embate, a estética romântica resolveria a disputa entre o naturalismo idealizado e mimético das sociedades antigas “a musa da antiguidade” e a espiritualidade “melancólica” e encarnada da sociedade cristã (Idade Média), adubos de onde germinaria um novo espírito humano. É pelo confronto dessas duas bases culturais europeias, os “dois demônios” que a assombram, o da “análise e o da controvérsia” que Hugo (2014, p. 77) compreende o surgimento de uma nova sensibilidade que “semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual” sob os seguintes termos:

Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo como a alma, o animal com o espírito, pois de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. Assim, eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia, E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte, Este tipo, é o grotesco. Esta forma, é a comédia. (HUGO, 2014, p.27)

Nesse sentido, Hugo destaca a heterogeneidade criativa do grotesco “tão variado nas formas, tão inesgotável nas suas criações” e “bem oposto à uniformidade do gênio antigo”. Na destituição da tradição e do classicismo literário, o grotesco seria a expressão de uma nova relação com a natureza, não mais no sentido de uma idealização de suas formas, mas naquilo que ela teria de energético e criativo. O grotesco nas definições de Hugo representaria o surgimento de uma nova relação com a natureza, amparado na heterogeneidade, na impureza e na imperfeição. Para moderar o sublime, o grotesco agiria por contraste, um momento de pausa comparativa, a partir de onde, o olhar para baixo, permite uma nova elevação; desta vez, rumo a uma beleza, mais fresca e excitada. Ao sublime, caberiam os princípios purificadores, encantadores, graciosos e elevados da alma. Ao grotesco, restariam as bestialidades, os ridículos, as enfermidades e a feiura em um “transbordamento” das formas ridicularizadas e desprezíveis que atravessaram o passado.

As influências do grotesco na cultura europeia também foram perceptíveis ao leste. O russo Mikhail Bakhtin (2010) também empreendeu um célebre estudo do tema ao tratar das relações do grotesco com a experiência do riso e da corporeidade na cultura popular na Idade Média e no Renascimento. A partir da análise da obra François Rabelais, Bakhtin se deteve sobre o grotesco nas numerosas manifestações do riso, da carnavalização e da cultura popular com seus bufões, tolos, gigantes anões, palhaços e monstros multiformes.

Para o autor, os elementos díspares, as heterogeneidades, abundâncias, exageros e excessos que caracterizam o grotesco é próprio de uma ação de rebaixamento promovido pela cultura popular em suas três experiências do riso: a bufonaria, o burlesco e o grotesco. Contrapondo a abordagem crítica que separou os três fenômenos, Bakhtin sustenta a própria ambivalência hiperbólica do grotesco que ultrapassa tais limites. Para ele, tais divisões seriam representativas da limitação crítica da estética idealista que não conseguia dar conta das possibilidades do grotesco de ultrapassar a si mesmo e fundir-se com o objeto.

Para Bakhtin, portanto, trata-se de três formas de rebaixamento das relações entre o corpo físico e social, ou de rebaixamento dos fenômenos sociais em relação ao leitor, e que se inserem no grotesco. Buscando as razões objetivas para as variadas

formas do grotesco, Bakhtin observa suas bases folclóricas e destaca o grotesco como uma topografia da inversão de hierarquias, em que o corpo estaria às avessas em relação ao espiritual. Como destaca: “A atmosfera licenciosa específica” (2010, p. 271) do grotesco estaria na inversão de romper os limites entre o “baixo”, o material e corporal; corporificam e rebaixam coisas elevadas, misturando-as ao corporal. Em outras palavras, os elementos baixos, corporais e materiais ocupariam o lugar daqueles valores altos e elevados espiritualmente (2010, p. 270), em uma interpretação muito próxima a de Victor Hugo sobre as relações entre o grotesco e o sublime.

O autor ainda aponta certa tendência ao universalismo do grotesco, entre outros, por seu apelo ao corpo humano e a “corporização das palavras no mundo”. Essa tendência à universalidade explicaria a profusão de sua manifestação nas mais variadas culturas, sempre no sentido da busca de uma fusão entre o corpo e o mundo à sua volta. Ao destacar as raízes folclóricas e cômicas do grotesco na Idade Média, Bakhtin aponta um caminho interpretativo que segue seus rastros para além dos maneirismos pictóricos que teriam marcado o surgimento do termo; apresenta uma possibilidade de interrogar o grotesco a partir das imagens que viviam nas experiências corporais populares e retornam nas imagens modernas não como simples sátira, mas como contraponto ao tipo clássico da pintura do corpo humano estabelecido como natural. Nesse aspecto, o bufo, o burlesco e o grotesco guardam características em comum. Na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas.

A própria anatomia do rosto na cultura popular da Idade Média e do Renascimento apresentaria as tentativas de ultrapassar os limites estabelecidos para o corpo. Todas as excrescências e ramificações teriam para o grotesco um valor especial, tudo o que prolonga o corpo e reúne-se em outros corpos e objetos, sobretudo a boca escancarada como uma figura do abismo corporal e devorador. Por isso, também a tendência à hibridização, sobretudo a mistura entre o humano e o animal como umas das características fundamentais do grotesco. Para Bakhtin, o corpo

grotesco é um corpo em movimento, nunca pronto ou acabado, sempre em estado de construção, re-criação na construção de outros corpos. Um corpo grotesco absorve o mundo e a ele se funde. De acordo com o autor, o corpo grotesco apela para as partes do corpo que ultrapassam ou entrelaçam seus limites, por isso sua predileção para o ventre, orifícios ou o falo. Partes que podem inclusive sair do corpo de origem e passar a ter uma vida independente, sobrepujando o restante do corpo. Sobre as excrescências e orifícios, Bakhtin afirma:

Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal - o comer, beber, as necessidades naturais (e outras e excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo - efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimento do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados. (2010, p. 277)

O corpo abjeto do grotesco é destacado por Bakhtin a partir de sua topografia simbólica que revelam um relevo de torres e subterrâneos. Nesse sentido, “[...] a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo.” (Bakhtin, 2010, p. 277). Por tais princípios é que o corpo grotesco se contrapõe ao corpo clássico em sua tentativa de fechamento, individualização como algo isolado ou acabado em uma superfície sem falhas. Em sentido oposto, o corpo grotesco seria caracterizado pela busca de sua expansão, de contaminação e fusão com o mundo. Na desconstrução de uma ordem pré estabelecida, o corpo grotesco se desfigura, externalizando elementos internos como sangue e as entranhas que, de forma incessante, podem eventualmente se fundir em uma única imagem.

A afinidade do grotesco com o cósmico e universal, a bicorporeidade na relação do interno e do exterior, o apelo à sensualidade seriam, a partir da leitura de Bakhtin, uma das razões da sobrevivência e poder de suas formas grotescas que justifica sua difusão e permanência. De outra forma, o grotesco também sobrevive na linguagem

dos povos graças ao rebaixamento dos valores na experiência do riso e das injúrias consagradas pelas culturas populares. O essencial a partir da análise da Bakhtin é que o corpo grotesco é mais que um receptáculo de repressões, mas um corpo político, que excede os limites e fronteiras que procuram contê-lo, para fazê-lo se comportar e se conformar.

O alemão Wolfgang Kayser (2013) também se deteve sobre o tema do grotesco, em especial, em sua manifestação na pintura e na literatura. Seu estudo, quase contemporâneo às análises empreendidas por Bakhtin, segue o grotesco a partir de sua presença nas obras de arte da cultura erudita. Em sua análise, Kayser retoma a materialidade objetiva que teria originado a palavra “grotesco” no dicionário especializado da pintura. Em seguida, o autor observa as ampliações do conceito no romantismo e, ao longo de todo século XIX, ensaia o que seria “a natureza do grotesco”. Diferente de Bakhtin, que empreende sua análise a partir da experiência do riso e do rebaixamento na cultura popular, o autor se interessa pelo grotesco a partir de sua presença na arte europeia oficial, ou seja, aquela consagrada pela historiografia da arte. Para Kayser, o interesse pelo grotesco surge através de uma curiosa experiência de “inquietação desconcertante”, durante uma visita ao Museu do Prado, na Espanha. Ali, diante de algumas obras de pintores, como Francisco Goya, Diego Velázquez, Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, Kayser se sente compelido a pesquisar as estranhezas e desconfortos do grotesco.

Na busca por uma definição mais precisa do termo, o autor discorre sobre suas origens e destaca alguns dos percursos já mencionados que levaram as pinturas decorativas para sua expansão na experiência de riso, angústia e perplexidade. Da mesma forma que Bakhtin, o alemão também destaca que o grotesco ultrapassa a simples sátira e tragicidade cômica, e o posiciona no plano de uma verdadeira categoria do pensamento, presente na literatura, nas artes plásticas, na tipografia, na música e até na ciência. O grotesco seria representativo de uma experiência abismal de terror frente às imagens. É esse assombro que destaca ao percebê-lo em uma gravura da série dos Desastres da Guerra de Goya:

Trata-se ainda de um ser humano? Os dedos terminam em garras, os pés em patas e, em vez de orelhas, lhes cresceram

asas de morcego. Mas tampouco é um ser pertencente a um mundo onírico, puramente fantástico: no ângulo direito da gravura, grita e se contorce o desespero das vítimas da guerra - é nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante. Muita coisa nas estampas de Goya é apenas caricatura, sátira, tendência amarga - mas tais categorias não bastam para sua interpretação. 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 fugisse debaixo dos pés, e se continuarmos [...] (KAYSER, 2013, p.16).

Esse relato é representativo da variedade de formas e recepções do grotesco e da dificuldade de determinar as suas estruturas determinantes. Apesar de parte dos argumentos de Kayser coincidirem com os de Hugo e Bakhtin, sobretudo no destaque ao potencial satírico e imanente do riso grotesco, o alemão trilha o caminho de outras formas de sensibilização do grotesco como o terror, a obscuridade e a monstruosidade. Buscando as estruturas determinantes que configuram e geram os sentimentos de perplexidade frente ao grotesco, o autor assinala as relações de ambiguidade dessas imagens; o que significa que elas descrevem, ao mesmo tempo, efeitos cômicos e de horror, e relações de familiaridade e estranhamento em uma multiplicidade de efeitos do grotesco, tanto no processo criativo quanto nas próprias obras e, afinal, nas próprias formas de recepção.

É essa abrangência que permitiria determinar o grotesco como uma noção estética fundamental da criação artística. Uma estética do absurdo que destrona as certezas e une domínios que supunham separados e promove a suspensão da categoria das coisas, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica. Como destaca:

O mundo do grotesco é o nosso mundo - e não o é. O horror, mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que o nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve sem suas ordenações. (Kayser, 2013, p. 40).

Por fim, a leitura do grotesco na perspectiva de Wolfgang Kayser apresenta o grotesco como uma poética do mundo alheado (tornado excêntrico). Neste lugar, ele surge como uma “vida perigosa” ao nos aproximar do mundo visto como abismo e loucura. Nessa condição, o grotesco não se furta a criar fusões e quimeras entre o humano, o animal, o vegetal e, com o advento do mundo moderno, com o mecânico e o maquínico.

No contexto contemporâneo, Mary Russo (2000) traz uma contribuição para desdobramentos nas concepções do grotesco. Inserindo a discussão do grotesco feminino, a autora destaca as noções bakhtinianas em relação às mutações do corpo grotesco em seu processo de metamorfose e renovação. Ao mesmo tempo, a autora problematiza a forma como o conceito clássico de grotesco ignora a questão do feminino. Como destaca Russo (2000, p. 45):

Nas teorias do grotesco, o ponto de partida etimológico que associa o grotesco com o grotta-escuro, ou caverna, passa rapidamente a ser mais uma identificação da grotta com o útero, e com a mulher-como-mãe. Este movimento [...] é certamente regressivo, tanto no registro psíquico quanto no político.

Assim, a autora destaca que a compreensão do grotesco pode se esquivar de qualquer tentativa de fixação, inclusive, aquelas que descrevem algumas tipificações femininas para as figuras grotescas.

A presença familiar do grotesco na cultura brasileira é analisada pelos professores Muniz Sodré e Raquel Paiva (SODRÉ; PAIVA, 2002). Localizando uma afinidade inerente entre suas formas e as “mestiçagens” de nossa cultura, os autores procuram compreender como essa categoria estética tem sido cada vez mais utilizada nas mais variadas mídias. Os autores penetram na genealogia desta categoria, associando a atitudes e práticas culturais mais amplas, de modo a compreender o seu papel cada vez maior nas sociedades de massas. Eles relacionam o grotesco à figura do rebaixamento ou o *bathos* clássico que opera em uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos e deslocamentos de sentido. Seriam comuns a esta postura as situações absurdas, animalidades, baixezas do corpo e toda sorte de dejetos que, em distintas conformações culturais, suscitam reações que vão do riso ao terror e a repulsa.

Diferente do meramente feio, os autores destacam o grotesco como uma criação atemporal que, às vezes, “se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos fazem rir.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 18). Relacionam o grotesco a variedades de fenômenos e manifestações históricas da cultura como uma mentalidade, morfologia, episteme, configurando uma categoria estética capaz de operar redes complexas de relações estéticas não apenas entre objetos culturais, mas, na mesma medida, os fenômenos existenciais.

Destacando o percurso histórico da tradição clássica que rejeita o inverossímil e a transgressão da natureza e da proporção na poética, os autores relembram que também são antigas a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, referência que muitas vezes perpassa o excremento e o rebaixamento de valores elevado ao grau zero da condição humana. Em outra perspectiva, tal analogia é destacada na própria relação com a moral, como destaca a Fisiognomonía das faces na Idade Média.

Assim, os autores destacam a forma como a relação do corpo humano e animal povoam os imaginários sobre seres lendários e híbridos, gerando figurações que transgridem as fronteiras entre natureza e cultura, e entre os reinos humanos e animais. É esse imaginário que em grande medida irá povoar representações grotescas de artistas do Renascimento e, de forma especial, o Barroco. Para os autores, o Barroco toma transgressão e a sensualidade como traço fundamental e assume a contradição entre aspectos materiais e abstratos com a rebeldia, o antimecanicismo e a sensualidade numa verdadeira heterogeneidade chocante, como uma verdadeira variante barroca do grotesco.

Outro elemento importante destacado pelos autores na caracterização do grotesco é a relação com o mundo onírico. Por meio desta abordagem, o grotesco estabelecerá uma ligação entre o visível e o oculto, e de forma paralela entre o exterior e interior do corpo. Os autores ressaltam também a relação inerente entre o grotesco e o corpo na inversão dos valores morais e espirituais, uma vez que o grotesco funcionaria como catástrofe em uma mutação brusca, da quebra insólita das formas canônicas. O grotesco é uma deformação inesperada que antes de uma reorganização entre as relações do corpo com o elevado (moral ou espiritual) age

por uma dissonância que não se resolveria em nenhuma forma de conciliação. Daí decorreram os seus efeitos imprevisíveis de espanto, riso, horror e abjeção.

Essa deflagração colocaria o grotesco ao lado do maneirismo, como figura de transição e expressão de crise entre o Renascimento e o Barroco. Alheio a rigidez programática, os autores destacam que o maneirismo seria representativo de motivos híbridos que, assim como as imagens das grutas italianas, operam quimERICAMENTE a ligação entre fenômenos desencontrados.

Nessa abordagem, as imagens transitam livremente entre os seres absurdos numa labiríntica relação de reversibilidade entre o humano e animal, criando outros mundos de forma inquietante que se expressam na hibridização desordenada. Na combinação heterogênea de elementos, o grotesco seria uma estética “crítica” das manifestações artísticas tradicionais atreladas a programas e modelos normativos. Os anacronismos e desvios do grotesco criam situações absurdas que constroem a cerimônia e as convenções e promovem a inversão das ordens axiológicas no sentido das “baixeiras” e do vulgar.

É no sentido do disforme, do onírico, das conexões irrealis que os autores destacam as ampliações do conceito do grotesco quando o substantivo, usado para designar uma pintura decorativa, torna-se adjetivo e passa a qualificar tensões e um “equilíbrio precário das formas, comportamentos e posturas, à medida que a palavra figura nos dicionários especializados da arte vai ganhando novos sentidos ou mesmo usada como sinônimo de termos próximos como burlesco e arabesco. Os autores ainda destacam como no século XIX, influenciado pela *Commedia dell'arte*¹⁶, passa a representar uma categoria estética, lembrando a forma como Victor Hugo relaciona o grotesco à própria natureza e ao mundo comum.

Como categoria estética, os autores destacam a transformação do grotesco em um sistema coerente de exigências específicas para sua realização, ocasião que o grotesco responde tanto a produção, a estrutura, e pelo próprio afeto do espectador. Na definição do grotesco como categoria estética, os autores localizam na

¹⁶ A *commedia dell'arte* é uma forma de teatro popular que aparece no século XV, na Itália, e se desenvolve posteriormente na França, permanecendo até o século XVIII, quando da reforma goldoniana da comédia.

paraskópen pollá, uma relação com a mitologia grega que assinala o trânsito entre artistas e contempladores como sujeitos da percepção que o grotesco comunica-se.

É no trânsito entre o campo social e o sensível que os autores retomam Bakhtin para destacar a sensibilidade espontânea da cultura popular carnavalesca como riso comunitário e heterogêneo a margem das autoridades eclesiásticas e diretamente ligada ao corporal em metamorfoses simbólicas, e destacam que o grotesco seria, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida.

5.6 - O grotesco terrorífico nas artes visuais

O terror e o grotesco mantêm afinidades evidentes que se estabelecem a partir da forma como a imagem investe na corporeidade e as diversas transgressões da ordem do corpo, através dos alargamentos de seus limites ou da fusão com outras formas da natureza e da máquina.

Sophia Siddique e R. Raphael (2016) compreende o terror em sua relação com o corpo grotesco, sobretudo na forma como o terror investe sobre o corpo cultural em uma operação de evidência pelo excesso. Através das operações de expansão de seus órgãos, o corpo grotesco explora, por meio do terror, as bases rígidas de personificação de gênero, raça e compreensão do mundo.

Filmes históricos como os do expressionismo alemão apresentam um universo narrativo e visual de sombras que se projetam sobre a história das imagens, resgatando as figuras grotescas da memória e convidando outros novos monstros e demônios, mas o que o cinema de terror demonstra é a afinidade entre estas imagens e o corpo em suas infinitas manifestações. O terrível conde Orlock (Figura 82) caracterizado por Max Schreck em *Nosferatu* de F. W. Murnau surge para uma plateia massiva com seus alongados dedos como pungentes navalhas, o que só o grotesco poderia propiciar como uma experiência compartilhada do assombrado. Através do grotesco, os monstros modernos ganham um espaço privilegiado de criação para desenvolvimento de imagens terroríficas, pois através do grotesco

são os excluídos que configuram com protagonismo, mesmo que sejam os inimigos a serem combatidos.



Figura 84- Evocação de espíritos (1899) Direção de Georges Méliès. Fonte: Enciclopédia Britânica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Georges-Melies>. Acesso em: 01 de dez. De 2019.

Em 1926, o cinema mudo começa a se preparar para entrar em declínio, como O Mágico (The Magician) de Rex Ingram. No filme, em que um mágico procura sangue de uma donzela para realizar seus rituais de criação de vida, o grotesco terrorífico demonstra seu poder da corporização no silêncio do cinema mudo. O grotesco nunca observou tantas possibilidades de desdobramento como a partir do novo dispositivo cinematográfico. Figuras clássicas do imaginário grotesco como o Pã podia, a partir de filmes como esse, migrar das pinturas estáticas para as luzes e sombras da nova era. (Figura 85).



Figura 85 - Cena de surgimento do Pã no filme O Mágico de Rex Ingram. Fonte: Silent Era. Disponível em: <http://www.silentera.com/PSFL/data/M/Magician1926.html>. Acesso em: 14 de dez. de 2019.

Um dos atores desse mesmo filme, Paul Wegener merece ser destacado por trazer as velhas lendas judaicas, quando em 1915 apresenta o filme *Der Golem* (1915, hoje perdido). Ambientado em Praga, no século XVI, em uma pequena vila de judeus oprimidos pelo kaiser, o cientista Rabbi Lowe recupera do passado as antigas lendas e feitos dos alquimistas para criar seu Golem, um gigantesco ser de cera cuja força é insuperável. A criatura que a princípio apenas obedece seu mestre, passa a ter consciência da própria existência e decide tomar os rumos de suas ações e assombrar por sua monstruosidade. (Figura 86). Esse filme anuncia o que será, em breve, a criação de todo um universo visual terrorífico baseado em monstros. Assim, junto ao grotesco, o monstro terá um lugar de destaque nas imagens cinematográficas, recorrendo a estratégias grotescas e outras que serão tratadas no segundo capítulo.



Figura 86 - Paul Wegener e Lyda Salmonova em still fotográfico para publicidade do filme "Der Golem" em 1915. Fonte: Culture.PL. Disponível em: <http://culture.pl/en/article/the-trail-of-the-polish-golem>. Acesso em: 11 de dez. de 2019.

“Beleza Grotescas” (2019) é um jogo narrativo de terror inspirado nas obras do escritor de horror Junji Ito. Desenvolvido pela produtora Digital Bento, a produção, em formato serial, explora o terror através de uma abordagem grotesca (Figura 87). A produção demonstra como o terror tem prosperado na contemporaneidade sob a forma da arte do videogame. Nessas produções, os criadores descrevem mórbidas imersões audiovisuais. Esse jogo acompanha Anitta em seus pesadelos noturnos. Todas as noites a garota fica sozinha e, em uma dessas ocasiões, ela convida uma amiga que concorda em lhe fazer companhia. Contudo, à medida que a trama avança, eventos bizarros começam a acontecer em torno de uma pintura assustadora que adorna a sala. O jogo descreve uma narrativa de terror com caminhos bifurcados e finais distintos. Essa categoria audiovisual merece destaque pelo caráter multimidiático formulado em um misto de romance visual e gamificação. Nessas produções, os autores criam uma atmosfera misteriosa que recorre a elementos visuais grotescos e assustadores romances de terror. Como jogo,

Grotesque Beauty transita entre a lógica racional da jogabilidade e a experiência estética do grotesco.

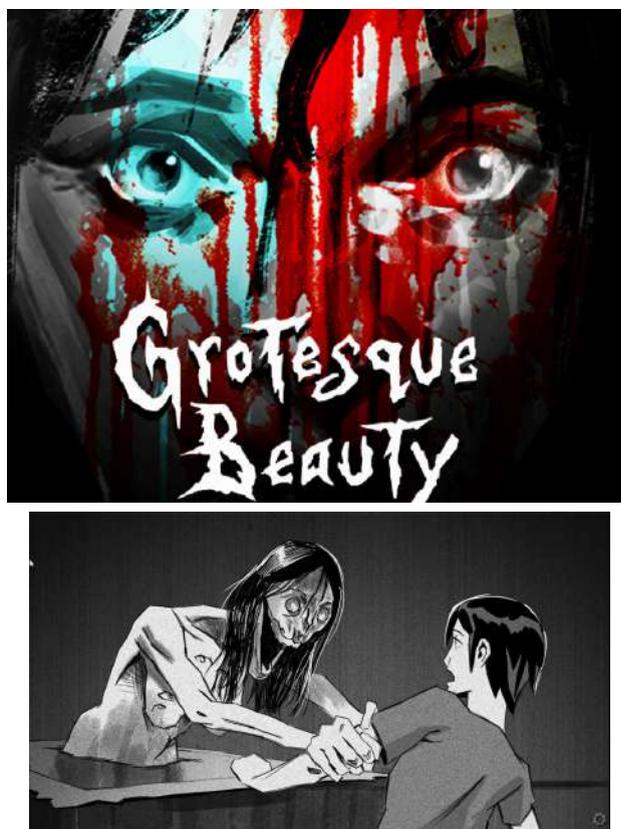


Figura 87 - Frame do Jogo Grotesque Beauty desenvolvido por Digital Bento (2019). Fonte: https://store.steampowered.com/app/1056280/Grotesque_Beauty_A_Horror_Visual_Novel/. Acesso em 06 de julho de 2021.

Tony Matelli é um escultor americano contemporâneo que desenvolve figurações hiperrealistas grotescas de corpos e objetos misteriosos e cômicos. Em alguns trabalhos, o artista cria justaposições inusitadas entre formas arquitetônicas, animais e plantas. Em obras como “*Double meet Head*” (2008), o artista explora o grotesco através de uma escultura feita de carne, indicando uma materialidade precível que remete, em simultâneo, ao gênero do retrato e da natureza morta. (Figura 88).



Figura 88 - *Double Meat Head 3/3* de Tony Martelli, (2008). Cast aluminum, cast bronze, urethane, paint Notes: Fresh: 122 x 86 x 76 cm - Rotten: 86 x 122 x 76 cm. Fonte: <https://www.tonymartelli.com/>. Acesso em: 14 de agosto de 2019.

Michael Otto Albert Kvium (1955) é um artista dinamarquês que desenvolve trabalhos que envolvem pintura, desenho, escultura e artes performáticas. O grotesco entra na produção do artista através de figuras aberrantes representadas com grande realismo e descreve personagens que remetem ao cinema de terror como em “Short Story”. (Figura 89).



Figura 89 - *Short Story* de Michael Kvium, Aquarela, (25 × 25 cm). Fonte: <https://www.michaelkvium.com/>. Acesso em 03 de março de 2021.

A heterogeneidade do grotesco descreve uma estética que transita entre diferentes linguagens e formas de manifestação. Hibridizando corpos e temporalidades, o grotesco representa uma categoria estética de corpos em suas possibilidades de fusões, inversões, contaminações e excrescências. O tema foi central na reflexão de alguns dos mais importantes artistas e pensadores do mundo moderno; e na arte contemporânea surge ligada à produção de vários artistas. Neste recorte, o foco se concentrou naqueles artistas cujo grotesco se reinveste também de uma aspecto terrorífico em suas figurações, aproximações e narrativas.



MONSTROS

6. MONSTROS

6.1 - Hibridizações, monstruosidades e corpos alienígenas no cinema

As raízes do termo hibridismo localizam-se no latim "*híbrida-ae*", designando os animais, frutos de cruzamento interespecies. Em outro sentido, representa algo que, ultrapassando os limites do concebível, constitui uma violação das leis naturais (FERREIRA, 1986, p. 892). A raiz etimológica aponta uma visão hostil sobre o fenômeno da miscigenação. A linha divisória que separa aquilo que uma cultura define como "natural" ou "absurdo", muitas vezes, coincide com seus contornos geográficos e étnicos.

O imaginário clássico foi cercado de mitos sobre criaturas fantásticas, cuja aparência era descrita pela fusão entre partes de diferentes feras, ou mesmo, entre animais e seres humanos. Entre as criaturas que permeiam o panteão grego, pode-se destacar a Hidra de Lerna, a Medusa, o Minotauro, o Fauno, As Harpias, Centauros e a Quimera. Geralmente, esses mitos encerram aspectos negativos, como violência e morte, por isso, o extermínio dessas criaturas constituem parte dos trabalhos heróicos de vários personagens lendários. Apresentam como antagonistas nos relatos mitológicos, quase sempre, as criaturas híbridas que despontam em uma dupla posição: são prodígios com habilidades e poderes extraordinários, mas se apresentam como força hostil bestial.

O fascínio e o receio dos híbridos está diretamente ligado a outro conceito: o monstro. É por meio desse fenômeno que o hibridismo é investido de sentidos fantásticos atrelados a uma experiência de assombro e singularidade. As noções de monstro e monstruosidade são fundamentais para compreender a estética grotesca que, invariavelmente, recorre aos seus atributos para corporificar e amplificar seus hibridismos, rebaixamentos e estranhamentos.

Por isso, ao tentar compreender a figura e os conceitos do monstro, percebe-se algumas das próprias operações e formas da estética grotesca, especialmente, no cinema, em que os monstros fizeram sua morada e vivem de forma privilegiada.

6.2 - *Freak shows*: Gabinete de curiosidade, circo de horrores e estigma

Alguns fenômenos marcam as subjetividades com relação à arte, a estética e as imagens do grotesco e do monstruoso na era Vitoriana: O gabinete de curiosidade, as diferentes formas de taxonomia, os circos de horrores ou *freak shows* e a imagem fotográfica.

Alicerçados no gosto exótico de alguns aristocratas e burgueses, esses elementos se tornaram na Era Vitoriana, marcada pela rigidez e moralismo social, sexual de costumes e pela exploração capitalista, um lugar de encontro com o passado e seus mistérios, o misticismo e o ocultismo. De forma não menos contraditória, com certo espírito pseudo (ou proto) científico e arqueológico para os novos tempos.

O colecionismo está vinculado ao ato de reunir objetos e imagens sob critérios diversos e, ao longo do século XIX, esteve fortemente voltado para a reunião de acúmulo de bens das mais variadas culturas. O hábito de colecionar esteve diretamente vinculado à construção de patrimônios a serem transmitidos aos herdeiros e, progressivamente, com o surgimento das primeiras experiências museográficas ao longo do século XVIII, sua materialidade passou a representar uma forma de intervenção dos Estados na conservação e preservação de sua cultura ou daquelas que descrevem a humanidade. Contudo, um aspecto muito relevante na história do colecionismo e da própria museografia é a sua articulação com os gabinetes de curiosidade. (Figura 90).

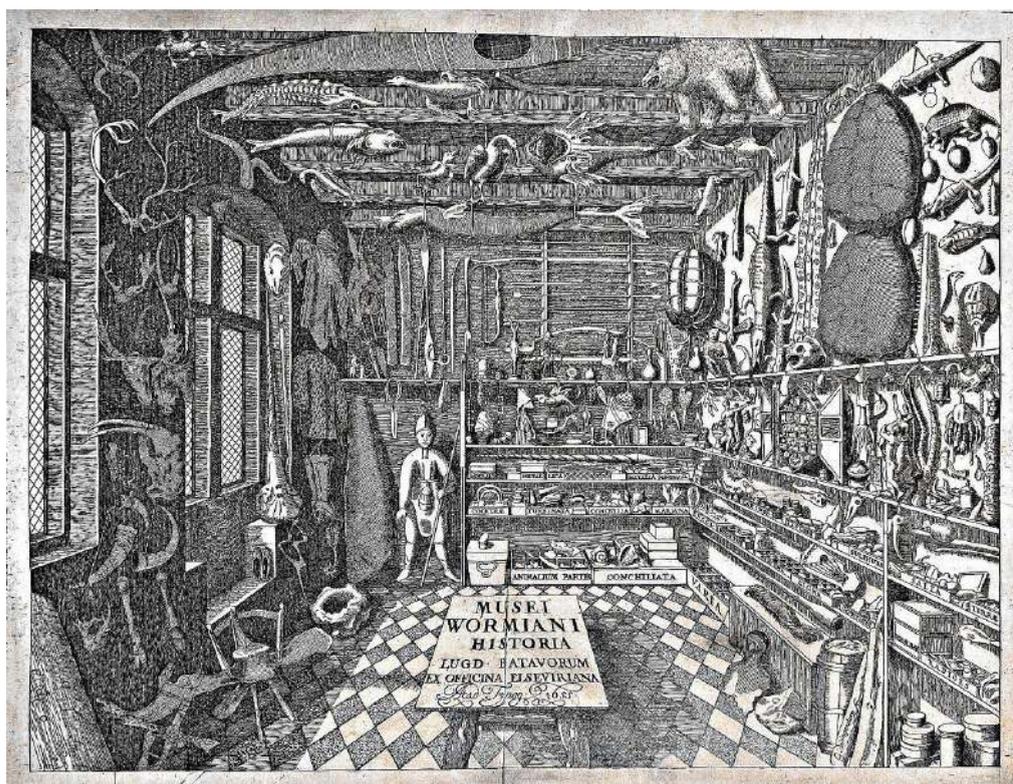


Figura 90 - Frontispício do livro *Museum Wormianum Historia* mostrando o quarto das maravilhas de Worm (1655) - Artista anônimo. Xilogravura. Fonte: <https://www.okeyeffmuseum.org/cataloging-a-cabinet-of-curiosities/>

O gabinete de curiosidade era um espaço físico, mas ele também pode ser compreendido como uma forma de relação dos homens com o mundo, seus objetos e imagens. Fisicamente, representava o lugar reservado para armazenar as aquisições, escambos ou espólios das grandes explorações e descobrimentos dos séculos XVI e XVII. Ali ficavam guardados os achados raros e estranhos que formavam o universo biológico, mineral e humano dos mais variados lugares do planeta. O agrupamento das coleções era profundamente subjetivo e insólito, mas as diferentes categorias de classificação ainda refletiam uma determinada tentativa de ordem e sistematização. Esse sistema classificatório e a constituição específica desses gabinetes podem mostrar como o erudito humanista dos séculos XVI e XVII percebia o mundo a sua volta e como o classificava. (Figura 91).

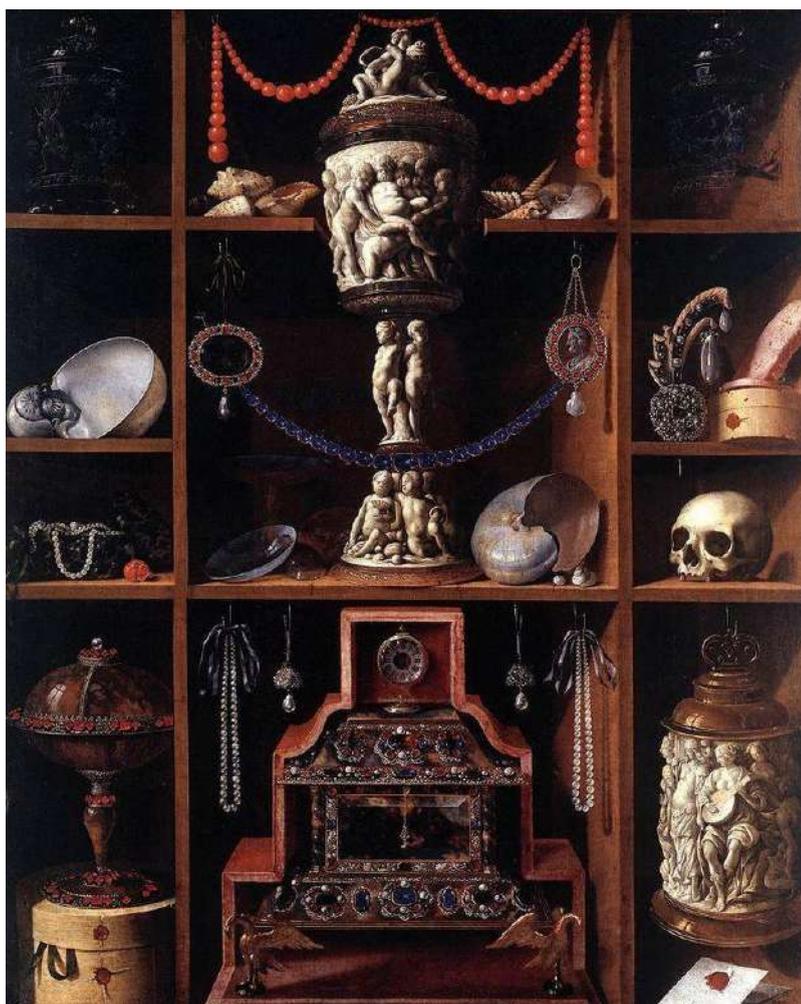


Figura 91 - Gabinete de curiosidades pintado por Georg Hainz em 1666. Óleo sobre tela Height: 115 cm x 93 cm. Coleção: Collection Hamburg Kunsthalle. Fonte: Hamburg Kunsthalle. Disponível em: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/>. Acesso em 29 dez de 2019.

Será, contudo, no momento do progressivo abandono de suas práticas, entre o século XVIII e XIX, com a sistematização dos museus, que os gabinetes de curiosidades nos interessam em particular. Parece sugestivo que à medida que se formalizam os critérios históricos e técnicos de organização de acervos e museus, algo do espírito extravagante e inusitado dos colecionistas migram para as imagens e determinadas práticas culturais.

Esses espaços continuam existindo de formas subterrâneas, abrindo seu acesso a um público popular e menos abastado, que procura nos objetos e imagens inauditas uma dúvida especulativa sobre criaturas grotescas. Os chamados museus de dez centavos representavam locais onde com poucos centavos os populares poderiam

conhecer toda sorte de elementos bizarros. Diferente dos museus tradicionais e institucionalizados, esses espaços eram abertos a todos de objetos e figuras absurdas que, além do preço acessível, não se prendiam a tradições, códigos e condutas inerentes ao público de elite intelectual e econômica.

Ainda hoje é possível visitar museus com esse perfil pelo mundo. O Museum of The Weird (Figura 92), localizado em Austin no Texas (EUA), reúne uma diversidade de materiais curiosos e bizarros, como animais de duas cabeças empalhados, múmias de procedência duvidosa, corpos de sereias e alienígenas, relíquias de personalidades famosas entre outras.



Figura 92 - Híbrido de coelho de Carneiro. Fotografia de divulgação do Museum of The Weird- Austin -Texas (EUA)

No contexto do desenvolvimento técnico e científico verificados a partir do século XIX, os grandes centros industriais assistem o crescimento exponencial das cidades em intrincados aglomerados urbanos, cuja dinâmica social e as trocas intersubjetivas são igualmente transformadas. As cidades se tornam um espaço impessoal, onde as identidades tendiam a ser suprimidas pela multidão que, presa entre o fascínio e as inseguranças diante das novas possibilidades técnicas, procura alguma coisa a que se prender, seja no presente ou nas memórias de um passado que vai se vendo superado. Cada vez mais fugidia e dispersa em um mundo de imagens e trabalho, as pessoas anseiam “ver para crer”, acreditar nas maravilhas do

futuro ou naquilo que se supunha superado e esquecido; os mistérios das vilas e campos.

Nesse mundo em transformação, o desenvolvimento das ciências médicas e urbanísticas acompanha uma crescente preocupação com as condições precárias de vida da classe trabalhadora. A proliferação de doenças infecciosas como a sífilis e a tuberculosa ou de má alimentação como o escorbuto, foram eventos importantes para compreensão do surgimento de uma medicina social que Rudolf Virchow procura estabelecer a partir da associação entre medicina, política e antropologia no contexto do século XIX. Várias noções perpassam essas novas ciências, mas também é crucial perceber a inserção de questões estéticas na discursividade dessas abordagens, pois, por meio delas, novas figuras monstruosas serão criadas e desenvolvidas na corrente de taxonomias que define grupos com características comuns.

Um dos casos mais emblemáticos dessas visões é o da fisiognomia, que procurava estabelecer uma interpretação dos aspectos morais e comportamentais a partir das feições dos indivíduos. A raiz dessa abordagem está na Antiguidade, que descrevia a conduta de homens a partir de seus traços mais característicos. Um dos artistas a criar algumas das imagens mais expressivas e instigantes (cientificamente fantasiosas) no cruzamento entre as expressões humanas e animais foi o francês Charles Le Brun, prodigioso conferencista da Academia Francesa sobre as Expressões em Geral e Particulares no estudo da fisiognomia. Em 1806, Le Brun apresenta seu álbum de gravuras, reproduzindo sua série de fisionomias em um fabuloso conjunto de desenhos que comparavam o rosto de seres humanos com os de animais. (Figura 93).

Le Brun estudou as linhas faciais pertencentes aos humanos e estabeleceu relações com as formas dos animais. Essa concepção não era novidade e, é possível que venha desde a antiguidade. Leonardo da Vinci realizou uma série de estudos de fisiognomia com os mesmos princípios. O que chama a atenção no caso de Le Brun é a relação entre sua filiação à vanguarda do pensamento científico e racional da época (afinal, era um artista acadêmico). Um exemplo é a crença que nutria, de que a face humana, ao se parecer com a de algum animal, eram indícios da

personalidade do retratado. Para o homem de traços felinos, esperava-se atos de ferocidade. Para as pessoas de traços antílopes, tenderiam à aventura e diligência.



Figura 93 - Charles Le Brun. Tografia ilustrando a relação da face humana com a face do gato e de um bovino. século 17. Da “série de desenhos litográficos que ilustram a relação entre a fisionomia humana e aquela da criação bruta”; Litografia; S. & R. Bentley para I. P. Blanquet, e publicada por J. Carpenter, London 1827 (Welcome Images).
(Imagem:Reprodução/Internet,io9https://culti-e-popi.blogspot.com.br/2014/06/as-fisionomias-animalis-dos-humanos-na.html)

Na esteira desse pensamento, Giovan Battista Della Porta, autor do tratado *De Humana Physiognomia* (1586), havia fixado paralelos entre diferentes tipos de homens e os animais. O absurdo pseudocientífico era de tal ordem que Della Porta chegava a estabelecer traços de comportamento e personalidade típicos para cada animal e depois projetava esses no rosto de tipos humanos, incorporando um componente racista nas escolhas fenotípicas dos indivíduos. Dessa forma, Della Porta transpôs ao itinerário dos monstros os “homo-ovelha”, homem-leão ou homem-asno, entre outros. Ao partir sempre de uma convicção filosófica de que a potência divina manifestava sua sabedoria reguladora, também, nos traços físicos, estabelece analogias entre o mundo humano e mundo animal. Para essa corrente de pensamento existiriam harmonias sutis entre corpo e alma, e os sentimentos de virtude embelezam os indivíduos fisicamente, enquanto os vícios e imoralidades degradam a aparência.

A perversão das ciências taxonômicas e da medicina social terá como consequências atrocidades filosóficas, médicas e políticas ao longo do século XIX e XX. A Eugenia, termo criado em 1883 por Francis Galton, propunha uma investigação sistemática e intervencionista em busca de indivíduos geneticamente "bem-dispostos" para servirem de agentes de controle social sob o risco de uma nação "melhorar ou empobrecer" as características sociais das futuras gerações (Figura 94). O racismo evidente de tal prática levou à adoção ideológica e "pureza racial", e tiveram um efeito nefasto na história.

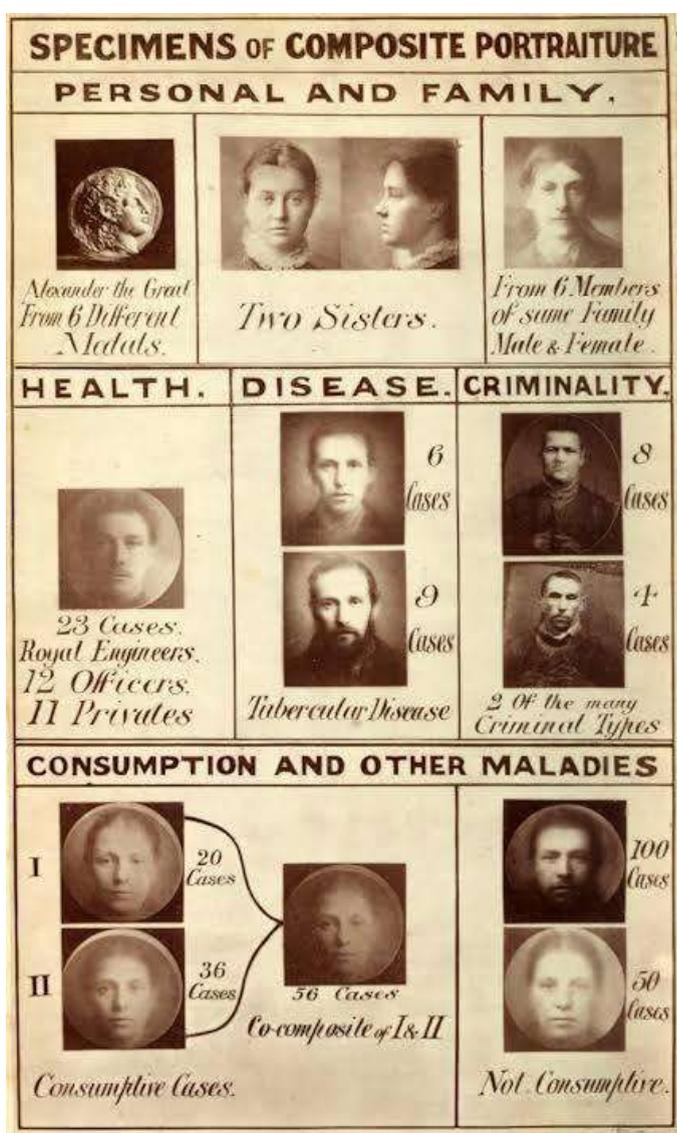


Figura 94 - Retratos em Composite de Francis Galton (1883). Ilustrações de Inquéritos à Faculdade Humana e seu Desenvolvimento. Fonte: Biblioteca do Congresso Americano. Disponível em: <https://archive.org/stream/inquiriesintohu00galt/inquiriesintohu00galt#page/n7/mode/1up>. Acesso em: 15 de dez. 2019.

O que nem sempre fica evidente é como a estética tem uma influência na construção dessas percepções. O discurso pseudocientífico se alicerça em elementos discursivos estéticos e artísticos para consolidar a figura dos estigmatizados e monstros. Mediante a intervenção dos dispositivos técnicos a partir do século XIX, novos monstros são criados na ficção e na vida social.

Para além do aspecto ficcional e artístico, a ciência positivista do século XIX procura em, grande medida, resgatar a humanidade negada pelo pensamento religioso aos indivíduos com deficiência, que passam a ser considerados *Homo sapiens*, mas uma categoria específica, conhecida como *Homo monstrosus*. Nesta nova teratologia são construídos inúmeros estudos de casos que divulgados na comunidade científica se relacionam a fenômenos próprios daqueles novos tempos.

Aliados a esse contexto, vive-se nos grandes centros urbanos uma invasão de informação nunca vista, devido à proliferação de novos meios comunicacionais impressos. Jornais, revistas e toda sorte de anúncios gráficos promovem uma grande circulação de informações, curiosidades, e novos mitos e monstros vão surgindo a partir dessa popularização da informação. O mundo como imagem e informação passa a atrair as pessoas e, evidentemente, os casos atípicos de “anormalidades humanas” interessam um público ávido por toda forma de novidade.

As imagens são forjadas em um permanente processo dialógico entre diferentes saberes; as concepções científicas e seus discursos ao se tornarem vulgares acabam alimentando ou desenvolvendo novas formas de ver os itinerários representativos tradicionais. Os monstros, agora, não alimentam apenas os contos e mitos, mas a rotina das grandes cidades com todos os habitantes desconhecidos em meio a multidão.

Os discursos taxonômicos sobre os tipos humanos tornam-se visíveis também nas imagens artísticas e na ficção. A partir dessa inserção dos monstros no itinerário representativo das ciências, pode-se compreender a noção de monstros humanos ou daqueles indivíduos que, por motivos de desvio das normas estabelecidas, são relegados à margem do sistema cultural vigente.

A exibição pública de pessoas com deficiências ou anomalias genéticas, com fins de lazer ou pretensamente científicos, sempre atraiu um público muito grande e, seu registro em imagens não é uma exclusividade a partir do advento da fotografia. Os anões da corte retratados pelo pintor espanhol Diego de Velázquez, bem como “A Mulher Barbada” e o “Pé Torto” do espanhol José de Ribera ocupam um lugar funcional nas cortes monárquicas. Em troca de algum privilégio, compensação financeira ou social, esses indivíduos ofereciam seus corpos e imagens para a bufonaria e diversão de corte. (Figura 95).



Figura 95 - (esquerda) José de Ribera. A mulher barbada (Magdalena Ventura e seu marido) (1631) - Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Hospital Tavera, Toledo. Fonte: Louvre data base. Disponível em: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=614. Acesso em: 07 de janeiro. 2020. (Direita) José de Ribera. O pé torto (1642) - Museu do Louvre. Fonte: Plateforme Ouverte du Patrimoine, França. Disponível em: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE022906>. Acesso em: 07 de jan.2020.

Nos casos destacados anteriormente é notável a forma como o artista se apressou em descrever literalmente informações relevantes sobre cada caso. Esse dado é sugestivo, pois aponta que mais que um exercício artístico de observação da

natureza, o interesse era registrar as anomalias desses indivíduos para os observadores ou compradores da imagem, como que dialogando com os tratados de prodígios do passado e antecipando a espetacularização dos folhetins sobre curiosidades grotescas acerca de deficiências físicas dos séculos seguintes.

No contexto do século XIX, os chamados *Freak Shows* ou *freaks of nature* (Show de aberrações) formavam com os dime museums¹⁷ e os espetáculos circenses que representavam personagens prodigiosos como a mulher barbada, o engolidor de facas, o homem mais forte do mundo, entre outros. Estes se inserem em uma longa tradição de apresentações populares de saltimbancos e trupes circenses que atraem um público grande interessado em se espantar e gargalhar com as diferenças e monstruosidades do outro. (Figura 96).



Figura 96 - Grande exibição dos *freaks* mais famosos do mundo. Phineas Barnum era um dos principais produtores do ramo e, em 1881, fundiu seus negócios com James Bailey, criando o “Barnum e Bailey”. Chegando a ter mais de mil artistas contratados, esse foi o maior circo do mundo por muito tempo. Fonte: Amino. Disponível em:

https://aminoapps.com/c/terroramino_pt/page/blog/o-famoso-freak-show-e-seus-artistas/g03J_8e2C6uGqpdKpBbMGwW1awg8rLbv4qY. Acesso em 13 ago. de 2019.

¹⁷ Os museus da moeda de dez centavos eram instituições que eram populares no final do século XIX nos Estados Unidos. Concebidos como centros de entretenimento e educação moral para a classe trabalhadora, os museus eram distintamente diferentes dos eventos culturais da classe média alta.

O termo *freaks*¹⁸ refere-se a sensação de “arrepio”, indica a ocorrência de algo incomum ou irregular que, causando estranhamento ou desconforto, produz no corpo uma reação de estados físicos alterados. O termo passou a referir-se a fenômenos e eventos marcadamente incomuns ou irregulares como os organismos anormalmente formados considerados como uma curiosidade. Na amplitude de suas definições, incorpora também aqueles indivíduos neuro e psico-diverso, bem como viciado em drogas, pessoa excêntrica ou não-conformista, especialmente um membro da contracultura, entusiasta do rock, personalidades altamente incomuns ou irregulares.

Através da amplitude do termo, é possível perceber sua penetração na cultura anglófona, pela qual penetra no cinema e na esfera popular e se configura como uma forma de identidade cultural ao longo do século XX. Diversos exemplos de figuras que se notabilizaram como expressões do universo *freak* podem ser destacados; os irmãos xifópagos do Sião, que originaram o termo “gêmeos siameses”, Chang e Eng (Figura 97), e que no século XIX foram levados aos Estados Unidos e Europa, popularizando o uso da terminologia.

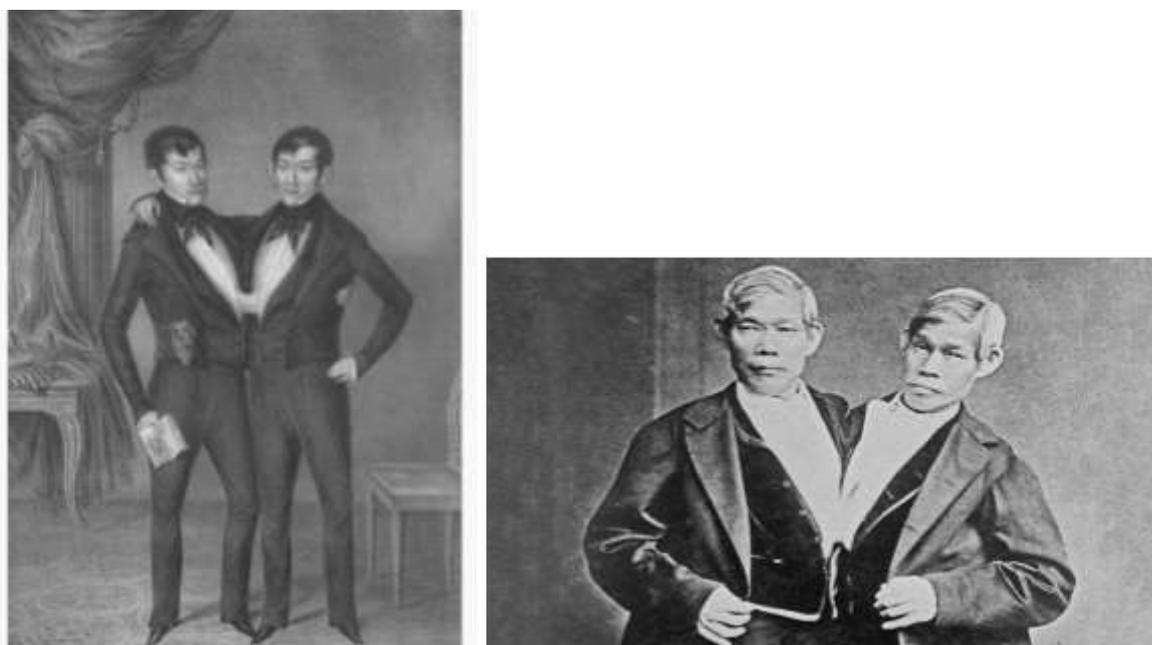


Figura 97 - Fonte: American Heritage Dictionary. Disponível em: <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=fREAK>. Acesso em: 10 de jan. 2020.

¹⁸ Fonte: American Heritage Dictionary. Disponível em: <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=fREAK>. Acesso em: 10 de jan. 2020.

Um dos empreendimentos mais conhecidos no ramo dos *freak shows* eram os projetos do empresário e apresentador estadunidense Phineas Taylor Barnum, que no final do século XIX havia notabilizado e feito fortuna como um grande embusteiro e criador de espetáculos circense, como o Grande Teatro Científico e Musical de Barnum e, posteriormente, o Ringling Brothers Circus em 1834. (Figura 98).



Figura 98 - Cartazes de divulgação dos *Freak Shows* pelo mundo. Fonte: Revista Super Interessante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/blog/turma-do-fundao/as-atracoes-humanas-do-8220-circo-dos-horrores-8221/>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

O entretenimento promovido por Barnum era baseado na promoção de trotes e curiosidades humanas, como a sereia de Fiji e o General Tom Thumb. (Figura 99). No primeiro caso, tratava-se de um primata empalhado com uma cauda de peixe que Barnum apresentava como sendo o corpo de uma sereia real. No segundo caso, temos aquele que talvez seja uns dos primeiros indivíduos a se notabilizar como artista *freak*. Charles Sherwood Stratton, mais conhecido por seu nome artístico "General Tom Thumb" (General Tom dedão), era um anão que alcançou grande fama após suas apresentações no circo de Barnum. As performances de Tom

Thumb eram apresentações cênicas em que interpretava de Cupido a Napoleão Bonaparte, bem como canto, dança e brincadeiras cômicas com outros artistas.



Figura 99 - (esquerda) Charles Sherwood Stratton “General Tom Dedão” como Napoleão Bonaparte final do século XIX. Imagem sem autoria. Fonte: Sonofth South (Arquivos da Guerra Civil nos EUA). Disponível em: <http://www.sonofthesouth.net/>. Acessado em 12 de dez. 2019. (direita) General Tom Thumb, com doze anos Litografia de Baugnet. (1844). Impressão litográfica 30.7 x 23.9 cm. Fonte: Wellcome Collection gallery. 11 de dez. 2019.

John Eckhardt Jr, conhecido como Johnny Eck, também foi um artista de espetáculos de aberrações, tendo atuado em shows paralelos e no cinema. Nascido sem a metade inferior do tronco, Eck é hoje mais conhecido por seu papel no filme *Freaks*, tendo recebido a alcunha de "*King of the Freaks*". No longa, Eck contracenava com Schlitzie Surtees, um americano de pouco mais de um metro de altura que possuía microcefalia e teria sido adotado depois de ter sido abandonado pelos pais, após ter participado de diversos espetáculos de circo de horrores, algumas vezes apresentado como o “elo perdido” ou “o último dos astecas”. Schlitzie era homem, mais provavelmente para evidenciar ainda mais a excentricidade de sua figura, era apresentado em vestido feminino. (Figura 100).



Figura 100 - (esquerda) Johnny Eck em fotografia autografada na estréia do filme *Freaks* de Tod Browning em 1932. Fonte: *Classica Monsters Magazine*. Disponível em:

<https://www.classic-monsters.com/johnny-eck-the-famous-half-boy-from-freaks/>. Acessado em: 22 de dez. 2019 (direita) Schlitzie em still do filme *Freaks*.

Ao observar tais imagens, pode-se recorrer a Nicholas Mirzoeff (2016). Tratam-se de acontecimentos visuais que atravessados pelo “direito de olhar” relacionam-se com uma tentativa de compreensão humana em sua subversão permanente das condições de existência. Resgatando uma citação de Paolo Pasolini, o autor destaca:

“talvez devêssemos, com toda a humildade e, nos apoiando num neologismo audacioso, definir a realidade como ”aquilo-de-onde-se-deve-extrair-sentido”.

Um exemplo de como aqueles indivíduos *freaks* são retomados na atualidade, por meio de relações empáticas de identificação, pode ser visto em *“Nobody’s Fool”*, uma graphic novel sobre a história e carreira de Schlitzie, o garoto que sofria de microcefalia. O projeto, realizado a partir de documentos primários sobre o jovem, apresenta uma interpretação narrativa visual sobre seu processo de abandono, a adoção, as exposições públicas, viagens em caravanas por pequenas cidades do interior, nos shows e feiras de curiosidades e sua participação no filme *Freaks*. O autor do projeto, Bill Griffith, procura reencontrar, mediante relatos daqueles que

trabalharam e cuidaram de Schlitzie, os traços íntimos de uma personalidade que, da maneira como podia, respondia a sua realidade como "aberração".

Nesse sentido, procurou-se restituir a humanidade daqueles que foram consagrados como monstros dentro de nossa cultura, uma vez que monstros são ótimos espelhos que trazem à tona o que deveria estar escondido. Schlitzie poderia ter sido esquecido, todavia, hoje, faz parte da cultura popular. (Figura 101).



Figura 101 - Capa da Graphic Novel (Nobody's Fool: The Life and Times of Schlitzie the Pinhead) de autoria de Bill Griffith. 2019.

6.3 - Monstros e híbridos nas artes visuais contemporâneas

Monstros e criaturas bizarras compõem o universo das artes visuais em definitivo. No contexto contemporâneo, os monstros surgem no cruzamento entre a realidade humana e o corpo animal como monstros híbridos. Entre esses monstros também são visíveis criaturas grotescas que migram da imaginação dos artistas como forças reprimidas. Igualmente, encontramos também os monstros consagrados pela literatura, pelo cinema e pela televisão. Seres viventes em nossa memória que afloram como um espelho deformador. A hibridização de seres humanos, animais,

plantas e aparelhos mecânicos descrevem um universo de novas monstruosidades no cruzamento de fronteiras.

Nicolas Lampert é um artista multimídia cujo trabalho descreve uma horda de híbridos entre animais e aparatos mecânicos. Sua ecologia fabulosa biomecânica dialoga com o terrorífico da monstruosidade. (Figura 102). No mesmo sentido, Joan Fontcuberta e Pere Formiguera em sua série “*Fauna*” (1999), apresentam, através de manipulação digital, um itinerário de animais híbridos e fantásticos que fragilizam a objetividade da fotografia e da prófia lógica cientificista dos dioramas de museus naturais. (Figura 103).



Figura 102 - *Canguru* de Nicolas Lampert. (2006). Fotografia. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/>. Acessado em 20 de junho de 2021.



Figura 103 - *Alopex Stultus* de Joan Fontcuberta e Pere Formiguera, 1985-88. Fonte: (KLEIN, 2012, p. 21)

Nos relatos da antiguidade que sobreviveram até nossos dias, a figura dos monstros é uma constante e mediam a própria experiência do homem frente ao mundo natural. Não raro, os monstros da antiguidade apresentam atributos relacionados ao fascínio das formas da natureza. O naturalista romano Plínio, o Velho, por volta de 77 a.C, em sua *Naturalis Historia*, se detém sobre a zoologia dos animais, enumerando suas tipologias e acrescentando reflexões sobre os tipos exóticos. Sua *mirabilia* separava os animais entre aqueles que possuíam virtudes e os que

repugnam os homens, bem como aqueles possuidores de propriedades terapêuticas. Muitas das observações de Plínio podem ser analisadas pela ciência moderna como os relatos de sexualidade ambígua, a relação empática entre homens e animais em uma etologia primitiva. Contudo, são notáveis as caracterizações dos monstros como fenômenos da natureza. Os mirabilia são uma forma de conquistar a admiração de um público ávido por novidades que lhes causem espanto. Os monstros compilados por Plínio vêm do imaginário helênico e relacionavam animais e grupos humanos dos ditos mundos bárbaros. Sua descrição de uma raça mítica de pessoas, os “*Panotti*” (com orelhas gigantes), que cobriam toda a extensão do corpo, ou os “*Cinocéfalos*” (do grego significa: "Monstro Híbrido com cabeça de Cachorro"), que segundo os mitos gregos habitavam a Índia. (Figura 104).



Figura 104 - Os Panotti e os Cinocéfalos do livro *As Crônicas de Nuremberg* (1493). Disponível em. Biblioteca Mundial Digital. Fonte: <https://www.wdl.org/pt/item/4108/>. Acesso em: 14 de agosto de 2020.

O artista brasileiro Walmor Corrêa cria imagens que flertam com estudos de anatomia botânicas e animais. Contudo, os seres dissecados pelo artista são criaturas fantásticas. (Figura 105). Em alguns trabalhos, o artista descreve uma anatomia que vislumbra formas hipotéticas que remetem às ilustrações fantásticas dos artistas viajantes (CORRÊA, 2004). Cynthia Consentino também cria esculturas, desenhos e peças decorativas grotescas que descrevem monstros híbridos. Nesses trabalhos, a artista recorre a estética *kitsch* e *naïff* para montar colagens e

montagens que reconfiguram de maneira absurda e monstruosa peças decorativas vulgares. (Figura 106).

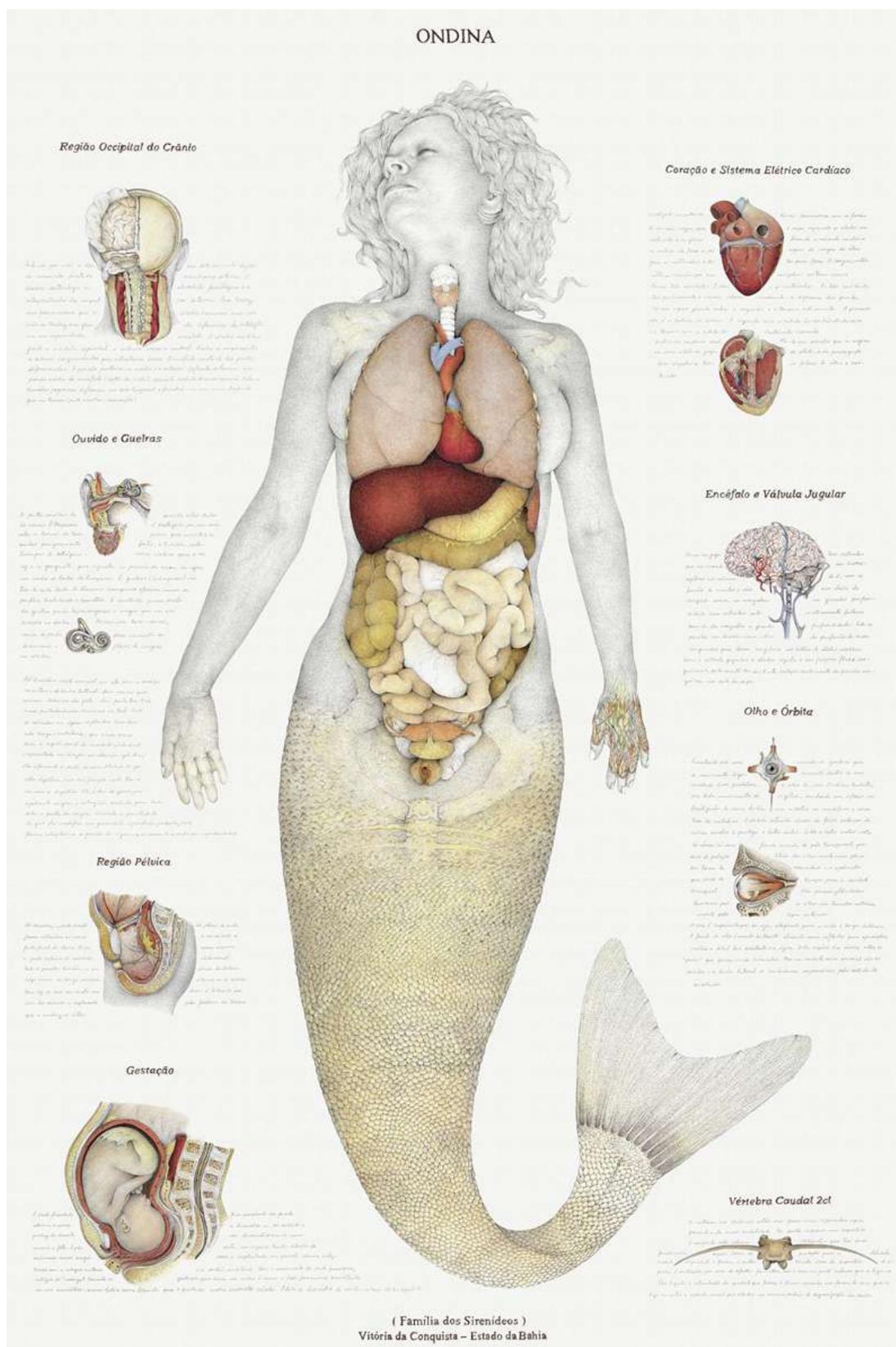


Figura 105 - Ondina de Walmor Corrêa (2006). Fonte: <https://interartive.org/2010/12/walmor-correa>. Acesso em 12 de março de 2021.



Figura 106 - Birdie IV, 2013, altered commercial figurine, sculpted stoneware head and bird, glaze, 7.5" x 6.5" x 3.5". Fonte: <https://cynthiaconsentino.com/about/>

Os monstros também são visíveis nas ilustrações do dinamarquês John Kenn Mortensen, que no livro *Sticky Monsters* (2014), *Post-it Monster* (2012) e *Monstres Pense-Bête* (2014) apresenta uma coletânea de suas série de desenhos de monstros feitos em nanquim. As imagens do ilustrador incorporam traços

característicos de ilustração de livros infanto-juvenil, mas nelas os seres humanos convivem com toda sorte de criaturas monstruosas, grotescas e *freaks*. (Figura 107). Da mesma forma, o artista argentino Antonio Berni, no conjunto de suas obras realizadas durante os anos 1964-1971, criou uma série de monstros escultóricos em uma estética brutalista. (Figura 108).

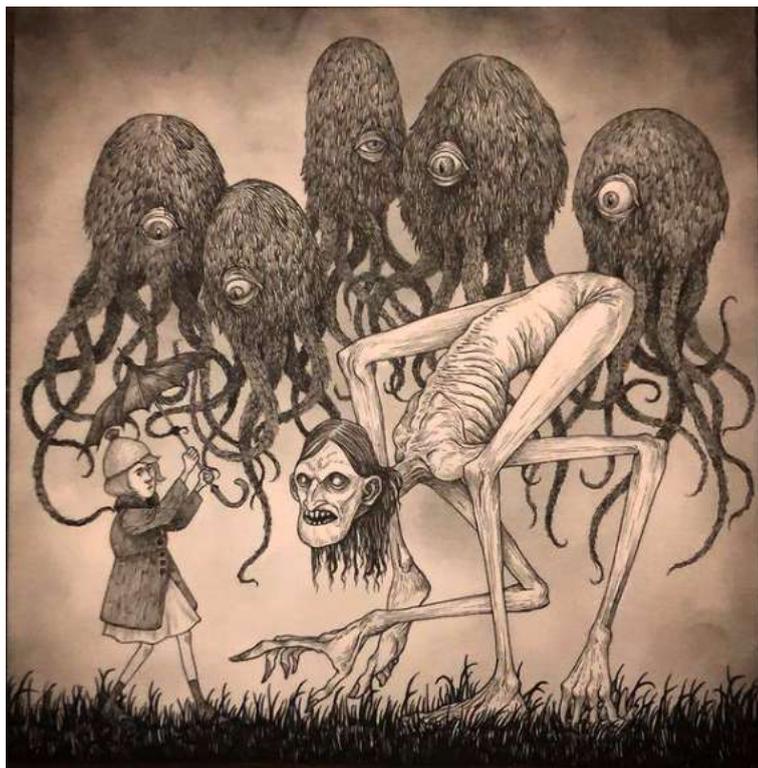


Figura 107 - "We need it more than you!" de John kenn Mortensen, Fonte: <https://www.instagram.com/p/CI3HP4jnXOS/>. Acessado em 06 de julho de 2021.



Figura 108 - Monstro do artista Antonio Berni. Escultura mix media (1970).Fonte: <http://www.latinart.com/exview.cfm?start=2&id=88>. Acesso em 08 de julho de 2021.

Os monstros consagrados pela ficção também são visíveis na arte contemporânea. Por volta dos anos de 1970, A Fábrica (*The Factory*), o estúdio de artes fundado pelo artista americano de pop art Andy Warhol, localizado em Manhattan, recuperou a figura de alguns monstros clássicos. Através de filmes experimentais e de filmes com estética do Cinema-B, alguns filmes de terror foram produzidos em articulação com as proposições da arte pop de aproximar alta e baixa cultura através de imagens de forte apelo popular. Naquela ocasião, dois filmes produzidos pelo cineasta Paul Morrissey, *Frankenstein de Andy Warhol* e *Drácula de Andy Warhol* (1974) apresentam uma proposital confusão entre os monstros e o artista. (Figura 109).

O filme sobre o Conde Drácula narra a chegada, na década de 1920, de um moribundo Conde Drácula que deve beber sangue virgem para sobreviver. De acordo com Joan Hawkins (2000, p. 170 - 171), o filme discute questões de autoria e a natureza colaborativa da produção, e Warhol teria começado a fazer filmes porque era mais fácil que pintar.

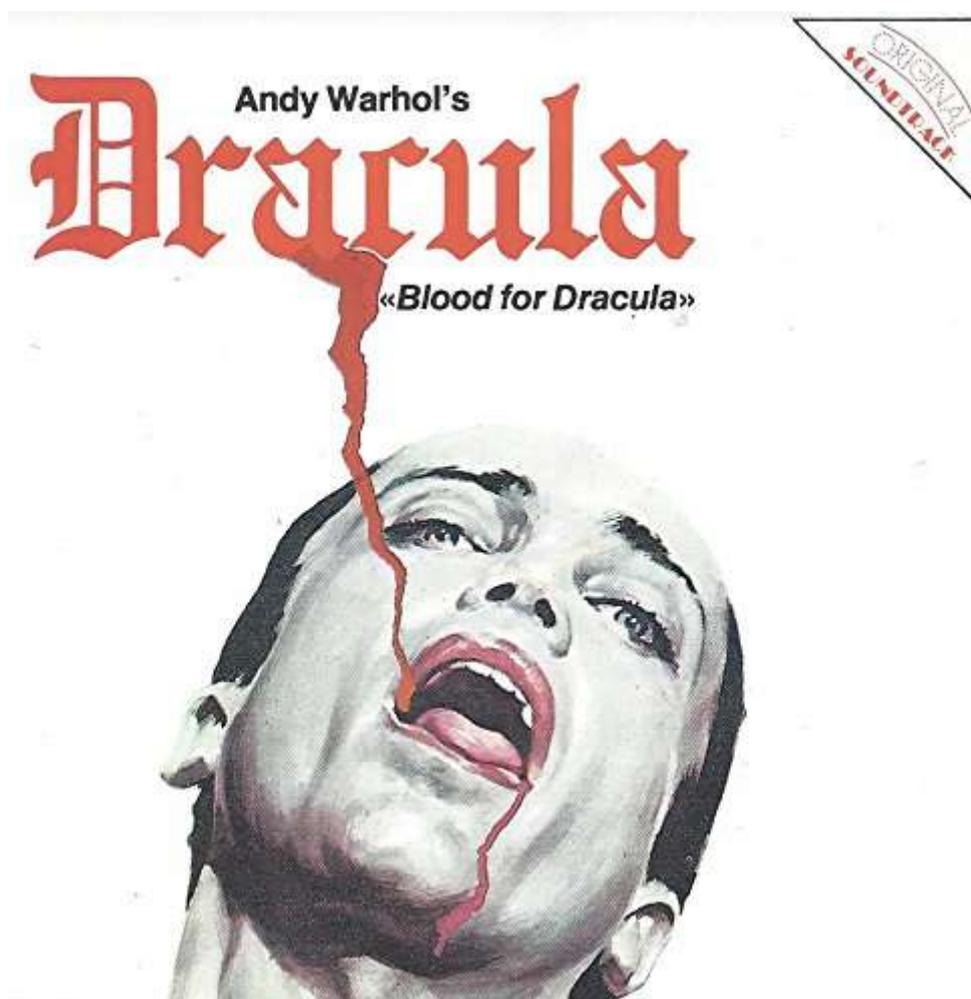


Figura 109 - Capa da versão em língua inglesa de Blood for Dracula (Drácula de Andy Warhol).
Fonte: <https://www.amazon.com/Andy-WarholS-Dracula-bof/dp/B00004VDD5>

O artista brasileiro Vik Muniz criou em “Divas e Monstros” uma série de 12 fotografias que representam monstros e divas do cinema. As imagens são criadas a partir de diamantes e caviar, estabelecendo uma oposição material em relação à figura das divas e dos monstros grotescos. (Figura 110).



Figura 110 - Vik Muniz (né em 1961) Frankenstein (Caviar Monsters), 2004. 150 x 120 cm. Fonte: https://www.piasa.fr/fr/products/vik-muniz-ne-en-1961-frankenstein-caviar-monsters-2004_5cc0177af2aba. Acesso em: 06 de julho de 2021.

Através de suas hibridizações e rompimentos de fronteiras, os monstros fascinam pela sua capacidade de transformação e sobrevivência. Seja através de imaginárias criaturas híbridas ou pelos monstros clássicos da literatura e do cinema, os monstros sempre voltam adaptados em uma nova forma. Nas artes visuais contemporâneas não é diferente. Neste espaço eles se multiplicam indefinidamente.

6.4 - *Movie Stills*: Ficção e realidade nas monstruosidades humanas

Os stills cinematográficos do artista Charlie White são criados através de um complexo processo de encenação que envolve atores e profissionais de cenografia. Em suas narrativas, personagens fictícios se relacionam com figuras reais da história dos Estados Unidos. Um exemplo está na série fotográfica *Everything is American*,

cuja imagem Tate-LaBianca é ilustrativa dessa relação. A foto ficção (Figura 111) encena o julgamento das acusadas pelo massacre de Tate-Labianca, assassinatos em série promovidos pelos membros da família Manson, nome pelo qual ficou conhecido o grupo formado por Charles Manson e seus seguidores na Califórnia, em agosto de 1969. O artista recria o famoso julgamento em que Susan Atkins e suas amigas, com os cabelos raspados após um período na detenção, têm suas sentenças proferidas.

Articulando histórias, memórias e ficcionalização de um evento, White representa sentimentos de assombro, perplexidade e sensacionalismo que circulam uma trágica história de monstros contemporâneos. A expressão das personagens, transitando entre a insegurança, a indiferença e a determinação, encontram no sorriso de Atkins a imagem de um tipo de monstruosidade que assombra o imaginário ocidental. A peça fictícia de Charlie White, porém, só não parece mais absurda e excessiva do que as próprias imagens fotográficas do dia do fatídico julgamento, divulgadas nos jornais da época. (Figura 112).



Figura 111. "Tate-LaBianca" de Charlie White (2006). Fotografia em impressão cromogênica 120 x 132 cm. Ghebaly Gallery, Los Angeles. Disponível em: <http://ghebaly.com/work/charliewhite/>. Acesso em 02 de junho. 2020.



Figura 112 - Susan Atkins, Patricia Krenwinkel e Leslie Van Houten, após a prisão pelos crimes de Tate-LaBianca em Los Angeles, EUA, em agosto de 1969. Fonte: BBC Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-42058094>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

Os monstros existem e estão à nossa volta. Se pensarmos neles como criaturas sobrenaturais e fantásticas, parece pouco provável. Entretanto, se considerarmos monstros as figuras dos assassinos em série, dos genocidas e dos terroristas, sua presença se torna concreta e o conceito é largo o suficiente para incorporar qualquer indivíduo. Essas figuras provocam relações díspares, que vão desde a sedução, compaixão e êxtase, até atitudes de ridicularização e rebaixamentos grotescos.

Como categoria do grotesco, os monstros ganham uma nova centralidade no mundo moderno ao incorporarem as escatologias e fantasias do imaginário. Para Mikhail Bakhtin (1987, p. 17), os monstros acompanham um “realismo grotesco”, cujo traço marcante é o rebaixamento daquilo que estava elevado, de todo o espiritual, ideal e abstrato que se transforma em entranhas e desejos. Na transferência do plano ideal para a materialidade do corpo, da terra e na destruição da unidade do ser, os monstros são heterogeneidades que expõem as contradições e os desvios. Com uma ultrajante liberdade de configuração corporal, sua forma une aquilo que deveria ficar separado, tanto na natureza como nas condutas de comportamento, e atenta de forma quimérica contra toda tentativa de ordenamento e sacralização.

O grotesco como uma “experiência do mundo alheio” que Wolfgang Kaiser (2013, p. 39) destaca, irrompe nas monstruosidades como uma “mistura aterradora de elementos mecânicos, vegetais, animais e humanos [...]” e nos apresenta uma versão estranha do mundo conhecido.

No trânsito entre o individual e o cultural, concreto e imaginário, o autor acredita que os monstros são uma oposição à nossa própria humanidade, pois criamos monstros através de um “tratamento plástico do exagero”. Monstros possuem um grande poder de reconfiguração. Daí sua presença massiva em contextos culturais tão distintos. Como seres de intromissão e desordem, instauram o absurdo e a instabilidade onde antes reinava uma fachada de estabilidade e ordenamento. Na irrupção da apatia, os monstros expõem hipocrisias e violências veladas, apontando que somos nós os verdadeiros algozes.





CONSIDERAÇÕES
FINAIS

Considerações Finais

Os desvios imagéticos aqui circunscritos, descrevem experiências subjetivas e imaginárias, mas, também, vivências concretas sobre o terror. Nesse sentido, a ficção não se opõe à realidade, mas oferece um espaço de ressignificação, em que os terrores do mundo podem ser vistos como curiosas criaturas em uma parede de estuque no interior de uma gruta.

Quando a realidade histórica e política se apresenta absurda e despojada de sentido, quando os mais ignóbeis entre os homens são alçados ao estatuto mitológico, as imagens terroríficas se fazem necessárias para proceder por iconofagia. A tese que procurei defender ao longo desse trabalho era a centralidade do terrorífico nas produções artísticas de um número considerável de artistas visuais contemporâneos. A partir do delineamento desse elemento em diversas produções, o objetivo paralelo era destacar algumas categorias estéticas e conceituais que se articulam ao terror no campo das artes e da cultura visual. Valendo-se do grotesco, do monstruoso e do infamiliar, as imagens manifestam o terror como estratégia de subversão, crítica, comicidade e, sobretudo, como um tipo de afeto pelo espanto.

A estética grotesca, ao destruir valores e tornar os corpos permeáveis, exagerados e híbridos, demonstra a afinidade entre a subjetividade humana e nossas experiências como corpos de carne e osso no mundo. Quando as imagens do cotidiano já não conseguem suprir as demandas do corpo, este hibridiza-se em formas aberrantes, grotescas e monstruosas, apontando que o conflito, o estranhamento e a inadequação também são formas de habitar o humano e construir sua identidade.

Em relação aos monstros nas artes visuais, o comentário mais significativo é aquele que assinala sua sobrevivência ao longo do tempo. A grande valorização do monstro na cultura visual contemporânea faz ressurgir lendas, mitos e criaturas cujos corpos refletem os medos e anseios de nosso tempo. O monstro, hoje, é ressignificado e assume o protagonismo das narrativas como uma vingança tardia contra todos paladinos e ordens sacralizadas do passado.

Em seu conjunto, as imagens terroríficas constituem um espaço fundamental de questionamento e contestação da vida e de nossas possibilidades de permanência.

Os artistas que investem no terrorífico e seus diferentes aspectos, antes de tomar o mundo como um anteparo neutro e passivo, demonstra as fraturas e as contradições do vivido. No confronto do humano com o mundo, adotamos uma relação que transita entre a simbiose e a disputa pela sobrevivência. O terror nos fascina justamente por ativar constantemente aquilo que julgávamos passivo, seguro e superado.

Por fim, como toda pesquisa, também se encerra abrindo novas questões. Ao final da jornada, tive alguns vislumbres sobre possibilidades de desdobramentos de algumas das reflexões provocadas pelo caminho. Minha investigação se centrou nas imagens artísticas e nos percursos do terrorífico nas produções dos artistas, contudo, a forma com que os observadores tomam as imagens terroríficas parecem indicativas de um modo de olhar. Ao rever meus próprios interesses visuais e caminhos investigativos, as imagens parecem sussurrar que o terrorífico também se abriga no olhar do observador.

O que vemos nos olha de volta! Será que as imagens também são tomadas de espanto?



REFERÊNCIAS

ABREU, N. C. P. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006

AGÊNCIA REUTERS, EUA, 24 de out. de 2014. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-italy-palace-idUSKCN0ID1WJ20141024>>. Acessado em: 22 de dez. 2019.

ANJOS, A. **Eu & outras poesias**. 35. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARKER, C. **The Hellbound Heart**. New York: Editora Harper, 2007.

_____. **Hellraiser**, vol 2. Los Angeles: Boom Studios, 2012.

_____. **Human Remains**. In.: Books of Blood, vol 3. Hertford: Crossroad Press Digital Edition, 2013, p.142-184;

BAROLSKY, P. **Michelangelo's Nose: A myth and Its Maker**. Pennsylvania State. Pennsylvania State University Press, 1990.

_____. **Naturalism and the Visionary Art of the Early Renaissance**. Gazete des Beaux-Arts. n. 129. Pennsylvania State University Press, 1997. p. 141-48.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BECKER, H. S. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Tradução: Maria Luiza X. de Borges. 1.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

BELTING, H. **Antropologia da Imagem**, trad. A. Morão, ed. J. F. Figueira, V. Silva, Lisboa, KKYM+EAUM, 2014.

_____. **A Verdadeira Imagem**. Porto: Dafne Editora: Dafne Editora, 2011.

_____. **Faces: uma história do rosto**. Lisboa: KYYM, 2019.

_____. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1997, p. 449-453.

_____. **O Fim da História da Arte**, trad. R. Nascimento, São Paulo, Cosac Naify, 2012

BENJAMIN, W. **Estéticas do Cinema**, ed., apres. e notas Eduardo Geadá, trad. Tereza Coelho, Lisboa: D. Quixote, 1985.

_____. **Obras Escolhidas, v. I**, Magia e técnica, arte e política, trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras Escolhidas, v. II**, Rua de mão única, trad. de R.R. Torres F. e J.C.M. Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras Escolhidas, v. III**, Chrales Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo, trad. de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGER, J. **Modos de ver**. 2a ed, Barcelona: Editira Gustavo Gili, 2014.

BINNIE, I. **Nero's buried golden palace to open to the public** - in hard hats. Agência Reuters Internacional. Estilo de Vida, 24 de Outubro de 2014. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-italy-palace-idUSKCN0ID1WJ20141024>. Acesso em: 25 de Novembro de 2020.

BESSE, J.M. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIRKHEAD, E. **The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance**. Londres (UK): University of Liverpool - London Constable &Company Ltd, 1921.

BOEHM, G. O Lugar das Imagens: aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, E. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Antêntica Editora, 2015.

BOTZ, C. M. **Haunted Houses**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2010.

BRONSON, A.A; HOBBS, P. **Queer Spirit**. Nova Iorque: JRP Ringier, 2011.

BURKE, E.. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**; tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP : Papyrus : Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BURKEMAN, O. **Artist held after 'boxes of fear' spread chaos on New York subway system**. The Guardian, sem local, 18 de dezembro de 2002. Word News. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2002/dec/18/arts.usa>>. Acesso em: 07 de julho de 2021.

BURKERT W.; GIRARD, R; SMITH, J. Z. **Violent Origins: Ritual Killing and Cultural Formation**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1987.

CARROL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

CASSIRER, E. **A Filosofia das formas simbólicas**. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CESAR, L. S. **Fotografias de Joel-Peter Witkin: The Glassman – I**. In: TACCA, F. Revista STUDIUM. N. 14. Capinas, Inverno de 2003. Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/14/4.html>>. Acessado em: 23, junho de 2021.

CHAUVEAU, S. **Leonardo da Vinci**: Biografia. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

CHERRY, B. **Routledge Film Guide Books: Horror**. Londres, (UK): Routledge, 2009.

CLARK, D. **Nicolas Roeg**: the director who took the familiar and made it strange. The Irish Times. 24, novembro de 2018. Film Reviews. Disponível em:

<https://www.irishtimes.com/culture/film/nicolas-roeg-the-director-who-took-the-family-r-and-made-it-strange-1.3709649>. Acessado em: 14 de dez. de 2019.

COLE, B. **Narrow Windows**: A restricted selection of Andrew Wyeth's art. *The Wall Street Journal*, Nova Iorque, 18 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/narrow-windows-onto-andrew-wyeths-career-1405374427>>. Acessado em: 23, junho de 2021.

CORRÊA, W. **Natureza Perversa**. (Catálogo de Divulgação da Obra do Artista). Porto Alegre, 2004.

COTTON, D. **The civilized imagination**: A study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott. Londres: Cambridge University Press, 1985.

COTRIM, M.; RIBEIRO, R. A. C. **Monstros de Brinquedo**: O design e a infância contemporânea. In: 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2016, Belo Horizonte. Blucher Design Proceedings, 2016.

CRARY, J. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro, RJ: Editora Contraponto, 2012.

DAMIÃO, C. O Sentido, Sentimento e Natureza: pressupostos para a constituição do gosto na estética pré-moderna. In: FREITAS, V. [et al.]. **Gosto, Interpretação e Crítica**. Belo Horizonte:Relicário, 2014.

_____. O que esperar das imagens? In: GUIMARÃES, B; KANGUSSU, I. COSTA, R. (Orgs.). **Estética Moderna e contemporânea**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2007.

DEBRAY, R. **Vida y muerte de la imagen**: Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Paidós, 1992.

DELEUZE, G. **Francis Bacon**: Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____, G. **O rosto e a terra**: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução de Sonia Taborda. Porto Alegre: Porto Alegre, v.9, n. 16, 1998, p. 61-82.

DUARTE, R. (Org.). **O Belo Autônomo**: Textos Clássicos de Estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papius, 1999.

EAGLETON, T. **Holy Terror**. Oxford, USA. Oxford University Press, 2005.

ECO, U. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2014.

ELE MATAVA QUANDO TINHA RAIVA. **Revista Veja**. São Paulo: Editora Abril, N. 184, p.32-34, março, 1972, Disponível em: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/184>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

ELKINS, J. **Pictures of the body**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1999. p. 91.

_____. **R. Renaissance Theory**. Nova Iorque, NY: Routledge, 2008.

EMISON, P. **Creating the "Divine" Artist: From Dante to Michelangelo (Cultures, Beliefs and Traditions Medieval and Early Modern Peoples)**. Londres, UK: Brill Academic Pub, 2004.

FABRIS, A. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 892.

FIGUEIREDO, L. **Imagens Polifônicas: corpo e fotografia**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.

FONTCUBERTA, J. **Fauna**. Madrid: Photovision, 1999.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 47-93.

FREUD, S. **Obras completas**, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2010.

_____. **O infamiliar** (Das Unheimliche) seguido de O homem da Areia / E.T.A. Hoffmann (1856-1930). Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares (O homem da areia, tradução de Romero Freitas). Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Obras incompletas de Sigmund Freud, 8).

FUSS, A. **My Ghost**. Santa Fe, New Mexico: Twin Palms, 1999.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIAS, G. L. **De monstros e outros seres humanos: pequena história sobre defeitos congênitos**. Pelotas: Educat, 2002.

GIL, J. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GONÇALVES, D.F. **O Fantasma de Strawberry Hill: pseudotradução e a proposta estética de Horace Walpole**. TradTerm, São Paulo, v. 21, julho de 2013, p. 31-50.

GROSS, F. **Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience**. Minneapolis, MN: Published by the University of Minnesota Press, 2012.

GROTESCO. **Dicionário on-line Michaelis**, 20 jul. 2018. disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/GROTESCO/>>. Acessado em 20 jul. 2018.

GRUBER, L. F. **Grandes fotógrafos do nosso século**. Darmstadt: Scientific Book Society, 1964.

HÉRNANDEZ, F. **¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual?**. Revista Educação e Realidade, São Paulo, V. 30(2):9 - 34 jul/dez 2005.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, V. **Do grotesco e do Sublime**: Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JOHNSON, T.; DEL VECCHIO, D. **Hammer Filmes**: an exhaustive filmography. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., 1996.

KAYSER, W. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KITSCH. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3798/kitsch>. Acesso em: 15 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia.

KLEIN, J. **O que é arte contemporânea?**: do Museu de Arte Moderna de Nova York. Tradução André Czarnobai. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

KNAUSS, Paulo. **Aproximações disciplinares história, arte e imagem**. Anos 90. Porto Alegre, v. 15, n. 28. p. 151-168. dez, 2008.

KOERNER, J. **Caspar David Friedrich**: and the subject of landscape. 2ª Edição. Londres: Reaktion Books Ltd, 2009.

LAWLESS, S. **The making of a monster** – Mary Shelley's Frankenstein. Three Monkeys Online, Sem local, 2021, Disponível em: <https://www.threemonkeysonline.com/the-making-of-a-monster-mary-shelleys-frankenstein/2/>. Acesso em: 07 de jul. de 2021.

LIGOTTI, T. **The Conspiracy against the human race** – A Contrivance of Horror. New York NY: Hippocampus Press, 2012.

_____. "Thinking Horror" in MACKAY, Robin (Ed.). **Collapse: Philosophical Research and Development**. Volume IV. Falmouth: Urbanomic, 2008 (uma edição digital encontra-se disponível no site <http://blog.urbanomic.com/urbanomic/archives/2007/08/downloads>. html). Acesso em: 15 de mar, 2021.

LIMA, F. Do Grotesco: Etimologia e Conceituação Estética In. **Revista InterteXto**. v. 9, n. 1, 2016.

MALLORY, M. **Universal Studios Monsters**: A Legacy of Horror. Los Angeles: Universe Publishing, 2009.

MASCARELLO, F. (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2008

MCCARTHY, E.; MURPHY, B. M. **Lost Souls of Horror and the Gothic**: Fifty-Four Neglected Authors, Actors, Artists and Others. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.

MERYMAN, R. **Andrew Wyeth**: First impressions. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1991.

MIRZOEFF, N. **O direito à olhar**. In: EDUCAÇÃO TEMÁTICA DIGITAL. Campinas, SP: ETD – Educ. Temat. Digit. v.18. n.4. p. 745-768. out./dez.2016.

MITCHELL, W. J. T. Não existem mídias visuais. In: Diana Domingues (org.). **Arte, Ciência e Tecnologia**. São Paulo: Editora Unesp – Itaú Cultural, 2009. p. 167-177.

_____. **Showing seeing**: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, Volume 1 (2), 2002. p. 165-181.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**: a arte da felicidade. 3.ed. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 1986.

MONTEIRO, R. H. "Do I have clouds inside me too?" Imagens médicas e experiências estéticas. In: MARQUETTI, F. R.; FUNARI, P. P. A. **Sobre a Pele**. Imagens e metamorfoses do corpo. Campinas, SP: FAPESP, 2015.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: neurose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORRALL, A. **The Essential Dürer**. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2010.

MORTENSEN, J. K. **Sticky Monsters**. Londres: Penguin Books, 2012.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, **Transfigurações**: fotografias 1968-2012, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012. (Catálogo de exposição).

NAZARIO, L. **Da natureza dos monstros**. (2 edição). Belo Horizonte. Editora Arte e Ciência, 1998.

NAZARIO, L. **Da natureza dos monstros**. Belo Horizonte. Editora Arte e Ciência, 1983.

OPERA MUNDI. **Arqueólogos descobrem sala escondida há 2.000 anos na mansão de Nero**. Agência EFE, Roma (Itália), 8 de mai. de 2019. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/arqueologia/58403/arqueologos-descobrem-sala-escondida-ha-2-000-anos-na-mansao-de-nero>>. Acessado em: 22 de dez. de 2019.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PATAI, R. **O Mito e o Homem Moderno**. São Paulo, SP: Editora Cultrix LTDA, 1972.

PAZ, O. **Os Filhos do Barro**. Do Romantismo a Vanguarda. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.

POE. E. A. **Contos do arabesco e do grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Manole, 2018.

RANCIÈRE, J. **O destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

RUSSO, M. **O grotesco feminino**: excesso e modernidade. Tradução de Talita Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. **Joel-Peter Witkin**: Fortu Photographs. São Francisco: George Rice & Sons, 1985.

SCHAMA, S. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia DAS Letras, 1996.

SCHWARZER, M; WEIL, B; BLAKE, J. **Jeremy Blake**: Winchester. São Francisco: Museum of Modern Art, 2005.

SERRANO, C. L. Vanitas en vanguardia: Meditación y violencia. In: CHOCARRO, A C. _____, MUGA, M. P. P. **El tiempo y el arte: Reflexiones sobre el gusto IV**. Vol. 1. Simposio Internacional. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) y Fondo Económico Social Europeo, 2018. p. 183 – 213.

SERVER, L. **Encyclopedia of Pulp Fiction Writers**. Nova Iorque: VB Hermitage, 2002.

SIDDIQUE, S.; RAPHAEL, R. **Transnational Horror Cinema: Bodies of Excess and the Global Grotesque**. E-book. Editora: Palgrave Macmillan, 2016.

SODRÉ, M; PAIVA, R. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro, RJ: Mauad, 2002.

SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. - Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

STERBA, R; STERBA, E. **The anxieties of Michelangelo Buonarroti**. International Journal of Psycho-Analysis 37: 325-330. 1956.

_____. **The personality of Michelangelo Bounarroti**. Some reflections. American Imago. n. 35, 1978. p. 158-177.

STERNHEIM, A. **Cinema Boca do Lixo: Dicionário de Diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

SUGIMOTO, H. **Hiroshi Sugimoto: dioramas**. Bologna: Damiani, 2014.

SYLVESTER, D. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TAUNAY, A; DEL PRIORI, M. (orgs.) **Monstros e monstregos no Brasil: ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII E XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TAUNAY, A; DEL PRIORI, M. MATOS, O. N. **Zoologia Fantástica do Brasil (Séculos XVI e XVII)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.

THACKER, E. **In the Dust of this Planet**. [Horror of Philosophy, v. 1]. Washington, USA: Zero Books, 2011.

_____. **Starry Speculative Corpse**. [Horror of Philosophy, v. 2]. Washington, USA: Zero Books, 2015.

_____. **Tentacles Longer Than Night**. [Horror of Philosophy, v. 3]. Washington, USA: Zero Books, 2015.

THE EBAY HAUNTED PAINTING, **BBC**, EUA, sem local, 24 de set. de 2014. Disponível em:<http://www.bbc.co.uk/derby/unexplained/2002/haunted_painting/ebay_haunted_painting_01.shtml>. Acesso em: 22 de dez. de 2019.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

WEAVER, T.; BRUNAS; MI; BRUNAS, J. **Universal Horror: The Studio's Classic Filmes, 1931-1946**. 2 Edição. Washington (USA): McFarland & Company, Inc., Publishers, 2007.

WHITE, C. And **Jeopardize the Integrity of the Hull**. Paris, França: TDM Paris, 2003.
_____. **Everything is American**. Salamanca, Espanha: Editora Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2006.

_____; WEISSMAN, B. **Monsters**. New Jersey, EUA: Powerhouse Books, 2007.

ZANKER, P. **Roman Art**. Los Angeles, Califórnia: Getty Publications, 2010.

Filmografia

MULHOLLAND Drive. Direção: David Lynch. Estados Unidos; França: Les Films Alain Sarde Asymmetrical. Production, 2001. 1 DVD.

