

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais- PPGAV- UFPB/UFPE
Mestrado em Artes Visuais

Atração e repulsa: o grotesco na arte de Rodrigo Braga

CLÁUDIA REGINA BADARÓ CRUZ ROMEIRA

Recife
2014

CLÁUDIA REGINA BADARÓ CRUZ ROMEIRA

Atração e repulsa: o grotesco na arte de Rodrigo Braga

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, ligada à linha de pesquisa História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Newton Júnior.

Recife
2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

- R763a Romeira, Cláudia Regina Badaró Cruz
Atração e repulsa: o grotesco na arte de Rodrigo Braga / Cláudia Regina Badaró Cruz Romeira. – Recife: O Autor, 2014.
197 p.: il.
- Orientador: Carlos Newton de Souza Lima Júnior.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Teoria da Arte, 2014.
Inclui referências.
1. Braga, Rodrigo – Crítica e interpretação. 2. Arte. 3. Arte moderna – Séc. XX. 4. Grotesco na arte. I. Lima Júnior, Carlos Newton de Souza (Orientador). II. Título.
- 700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-170)

CLÁUDIA REGINA BADARÓ CRUZ ROMEIRA

**ATRAÇÃO E REPULSA: O GROTESCO NA ARTE DE
RODRIGO BRAGA**

Aprovada em 15 de dezembro de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Doutor Carlos Newton de Souza Lima Júnior - orientador (UFPE)

Profa. Doutora Ângela Freire Prysthon – Membro Titular Externo (UFPE)

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino – Membro Titular Interno (UFPE)

Aos meus pais Paulo Jardel Cruz e Luzia Neide Badaró Cruz (in memoriam), a Fernando e a meus filhos Paulo Fernando e Aloysio.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV UFPB/UFPE, pela oportunidade em desenvolver meu trabalho, em especial, à profa. Betânia, sempre disponível a ouvir, com cordialidade e atenção, as demandas e dúvidas que por ventura surgissem.

Ao prof. Carlos Newton Júnior, pela orientação sábia e generosa, bem como pela disponibilidade, cobrança e pelas importantes sugestões que foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

À profa. Ângela Prysthon, por sua orientação no Curso de Especialização em Jornalismo e Crítica Cultural que me motivou a aprofundar a pesquisa no Mestrado e, especialmente, pelo carinho, disponibilidade, amizade e bem querer construídos nesses anos em que tive o privilégio de sua convivência.

À profa. Maria do Carmo Nino, pela forma generosa e amiga com que sempre me acolheu, por nossas conversas, pelas sugestões e pelos conhecimentos compartilhados desde o Curso de Especialização em Jornalismo e Crítica Cultural.

Aos professores e pesquisadores do PPGAV – Carlos Newton Júnior, Madalena Zaccara, Marcelo Coutinho, Maria Betânia e Silva, Renata Wilner, Roberta Ramos – com quem tive o privilégio e a satisfação de conviver nessa jornada acadêmica e que, de forma generosa e competente, compartilharam seus conhecimentos durante as aulas das disciplinas que cursei neste Programa.

A Rodrigo Braga, pela disponibilidade e pelos trabalhos instigantes que despertaram o meu interesse nesta pesquisa, bem como pela pessoa delicada, sensível e gentil que tive o prazer de conhecer.

Aos funcionários Fernando e Laudicéia, pela atenção e pela forma carinhosa e acolhedora de nos atender.

Aos meus colegas de turma, pela alegre e valiosa convivência.

À Luci, amiga querida que apesar de ter deixado um vazio enorme no meu ambiente de trabalho, deixa o meu coração cheio de alegria e afeto por seu carinho, amizade e pela irmã maravilhosa que encontrei nesta vida. Muito obrigada, também, pela disponibilidade em fazer a revisão deste trabalho, Lulu!

A José Carlos, amigo querido e insubstituível, agradeço pelo carinho, companheirismo, incentivo, pelas nossas conversas e pelas contribuições dadas para a realização deste trabalho. Sabemos que podemos contar um com o outro, sempre. Te guardo do lado esquerdo do peito!

A cada um dos meus amigos e familiares que dão aconchego e colorido especial a minha vida.

A Fernando, meu amor e companheiro de todas as horas, por todo amor, carinho e cumplicidade. É muito bom sentir que tenho você comigo nos caminhos da vida!

A Aloysio e Paulo Fernando, filhos maravilhosos, que só dão alegria e orgulho. O amor que sinto por vocês não cabe em mim. “Forte, sorte na vida, filhos feitos de amor”.

Aos meus irmãos Márcio, Paulo Frederico e Luciana, pelo afeto que nutrimos uns pelos outros.

Aos meus pais, Paulo Jardel Cruz e Luzia Neide Badaró Cruz (in memoriam), por todo incentivo e amor demonstrado em cada cuidado, cada gesto e cada olhar. Saudade enorme, mãe!

A Deus.

RESUMO

No decorrer da história da arte, o homem vem demonstrando seu interesse ambíguo pela categoria estética do grotesco. A atração e a inquietação que o grotesco exerce nas pessoas, como ele se reinventa, assume novas formas e invade vários meios lhe confere um poder de instigação e de subversão que revela, diversas vezes, até mesmo, um teor ideológico. A reflexão sobre as manifestações do grotesco na arte contemporânea gerou o interesse por essa pesquisa, tendo em vista a necessidade de estudos acerca dessas expressões que, embora possam causar polêmicas, são cada vez mais utilizadas por artistas da atualidade. Este trabalho se propõe a analisar se algumas representações imagéticas do artista plástico contemporâneo Rodrigo Braga, que dialogam com vários meios e expressões, apresentam a estética grotesca em suas estruturas, bem como se esse tipo de criação pode ser reflexo da contemporaneidade e de seus conflitos e tensões em esferas sociais, políticas e econômicas. Os trabalhos emblemáticos de Rodrigo Braga saltam o olhar diversificando, amplamente, nosso repertório imagético e trazem à tona as inquietações da relação entre arte e vida/cotidiano. A importância que a pesquisa atribui à história da arte, especialmente ao estudo do percurso histórico do feio e do grotesco, aos aspectos da arte contemporânea e seus abrangentes processos criativos (tradicionais e campos mais expandidos) também deram suporte epistemológico para a realização do trabalho. No mundo contemporâneo, encontra-se o grotesco cada vez mais presente, em diversos campos da arte, sobretudo nas artes visuais, na literatura e no cinema.

Palavras-chave: Rodrigo Braga, arte contemporânea, grotesco, feio.

RESUMEN

En el transcurrir de la historia del arte, el hombre ha demostrado su interés ambiguo por la categoría estética de lo grotesco. La atracción y la inquietud que el grotesco ejerce en la gente, como se reinventa, adquiere formas nuevas e invade diversos medios dándole un poder de instigación y la subversión que revela, varias veces, incluso un contenido ideológico. Una reflexión sobre las manifestaciones de lo grotesco en el arte contemporáneo ha generado un gran interés en esta investigación, en vista de la necesidad de estudios acerca de estas expresiones, aunque pueden causar controversia, son cada vez más utilizadas por los artistas en la actualidad. Este estudio tiene como objetivo analizar si algunas representaciones imagéticas del artista plástico contemporáneo Rodrigo Braga, dialogan con diversos medios y expresiones, asumen la estética grotesca en sus estructuras, así como este tipo de creación puede ser un reflejo de la contemporaneidad y sus conflictos y tensiones en las esferas sociales, políticas y económicas. Las emblemáticas obras de Rodrigo Braga saltan la mirada diversificando ampliamente nuestro repertorio imagético y sacar a la luz las inquietudes de la relación entre el arte y la vida /cotidiano. La importancia que la investigación asigna a la historia del arte, sobre todo el estudio de los antecedentes históricos de, lo feo, lo grotesco, los aspectos del arte contemporáneo y sus amplios procesos creativos (tradicional y campo más expandido) también dio apoyo epistemológico para llevar a cabo el trabajo. En el mundo contemporáneo se encuentra el grotesco cada vez más presente en los diferentes campos del arte, en especial el de las artes visuales, la literatura y el cine.

Palabras clave: *Rodrigo Braga, arte contemporáneo, grotesco, feo.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A ESTÉTICA E AS CATEGORIAS DA BELEZA.....	22
1.1 Os impulsos apolíneos e dionisiacos e o uso do corpo em categorias estéticas	37
1.2 O belo e o feio.....	48
2 O GROTESCO E SEU PERCURSO HISTÓRICO.....	60
2.1 O Romantismo e o grotesco	76
2.2 O grotesco no expressionismo e no surrealismo.....	85
2.3 O grotesco e a sensação em Francis Bacon - um paralelo com Rodrigo Braga.....	103
3 A PRESENÇA DO GROTESCO NA ARTE DE RODRIGO BRAGA.....	111
4 CONCLUSÃO.....	165
REFERÊNCIAS.....	173
ANEXO.....	176

INTRODUÇÃO

As formas de representação da arte contemporânea estão cada vez mais complexas, intrigantes e, em alguns casos, acabam gerando polêmicas. Diversos trabalhos artísticos deixaram de pertencer unicamente aos gêneros clássicos como a pintura, a escultura e a gravura.

Com o surgimento das novas tecnologias e mídias, houve uma grande transformação que influenciou diretamente as artes visuais, principalmente, a partir da segunda metade do século XX. No envolvimento com essa evolução tecnológica que, cada vez mais, está presente no cotidiano contemporâneo, interferindo incisivamente nas imagens, as expressões artísticas se tornaram híbridas, mestiças, pois há o diálogo com vários meios e expressões. Diante disso, a arte contemporânea se torna intensamente rica e as possibilidades de criações e interpretações são múltiplas. Ela se revela dinâmica e inacabada, parecendo se reinventar constantemente. É ousada, inovadora e pode se expressar de diversas maneiras. Transmite uma realidade muitas vezes absurda, conflitante, mas surpreendente. Pode se tornar efêmera e multidisciplinar. O tempo pode aparecer como seu elemento estético, o corpo pode ser o seu sujeito e o seu objeto. As inovações tecnológicas ampliam as suas possibilidades e são aplicadas como meio para obtenção de resultados artísticos surpreendentes. É intrigante e instigante. Se o público muitas vezes a rejeita e não a compreende é porque aprecia, na maioria das vezes, linguagens e formas de expressão que sejam usadas para exaltar a beleza mais tradicional. Percebe-se que esse tipo de reação ao novo, ao diferente, aconteceu em várias épocas, entretanto, no decorrer da história, diversos artistas buscaram, com afinco, tentar representar sentimentos inerentes à sociedade, tais como: conflitos, angústias, medos e anseios que, não raro, se transformavam em apreciadas representações artísticas com características grotescas.

A razão desta pesquisa é a capacidade atrativa que o grotesco exerce na vida das pessoas. Tornou-se, portanto, relevante a necessidade de se aprofundar uma reflexão e uma discussão sobre obras de arte consideradas grotescas, contribuindo, assim, para uma visão mais aprofundada e abrangente dessa categoria estética a qual parece estar presente em várias expressões artísticas da humanidade, dando margens para diversas investigações.

É desafiador buscar investigar o grotesco para tentar entender mais sobre essa atração e expressão secular. O levantamento histórico apontou que a origem do termo se deu em fins do século XV, mas seu caminho através dos séculos se revela controvertido.

Na atualidade, o termo grotesco é abrangente, tornando-se até banalizado, pois, pode ser usado para se referir a diversas coisas. Tratar desse assunto pode trazer à tona reflexões sobre as manifestações da categoria do grotesco na arte da contemporaneidade, tendo em vista a necessidade de estudos acerca desse tipo de expressão que embora possa causar polêmicas, é cada vez mais utilizado por artistas contemporâneos. A pesquisa refletirá, ainda, sobre a atração e a inquietação que o grotesco exerce nas pessoas e como ele se reinventa, assume novas formas e invade vários meios, dentre eles, as artes visuais.

O entusiasmo em estudar sobre esse tema nasceu, especialmente, durante a minha participação no IV Curso de Especialização em Jornalismo e Crítica Cultural da UFPE. Quando assisti às aulas dos módulos Teoria e Crítica das Artes e Crítica e Cultura Contemporânea, ministrados pelas professoras Maria do Carmo de Siqueira Nino e Ângela Freire Prysthon, respectivamente, fui apresentada a trabalhos de vários artistas que utilizam ou utilizaram esse tipo de categoria estética, como Francis Bacon, Terry Richardson, Mark Ryden, Damien Hirst, David LaChapelle, Rodrigo Braga, dentre tantos outros.

Ao me deparar com essas obras me senti instigada pelo assunto, especialmente quando vi a obra *Fantasia de Compensação*, de Rodrigo Braga. A princípio, senti certa repulsa e indignação, mas depois percebi que obras dessa natureza também me atraíam muito, pois são instigantes, fascinantes e revelam, muitas vezes, um caráter crítico e perturbador. Na verdade, elas tanto podem causar espanto e repulsa como atração, admiração e, em alguns casos, até mesmo o riso. Foi essa inquietação que me motivou a fazer minha monografia voltada para o estudo do grotesco. Acredito que esse tema, cada vez mais, dá margens para diversas investigações e está longe de ser estagnado, pois o grotesco é inerente à natureza humana.



FIGURA 1: *Auto-retrato*, 1971, Francis Bacon.

FONTE: <http://tribodejacob.blogspot.com.br/2010/10/28-de-outubro-de-1909-nasce-o-pintor.html>. Acesso em 23 fev.14



FIGURA 2: Terry Richardson

FONTE: <http://www.theempressofdress.com/2010/08/22/the-meat-market-uncle-terry-richardson-by-nav/> Acesso em 22 abr.14

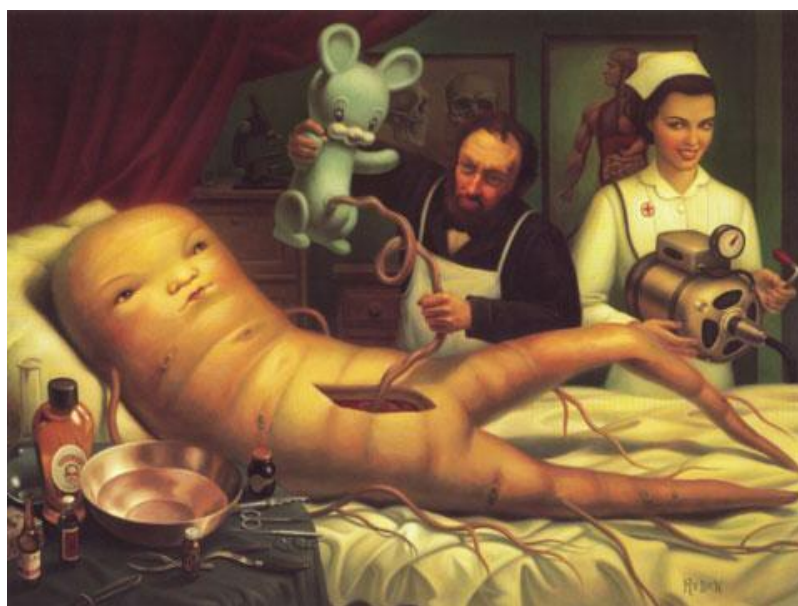


FIGURA 3: *O nascimento*, 1994, Mark Ryden.

FONTE: <http://thevintagegallery.blogspot.com.br/2011/04/mark-ryden.html>. Acesso em 23 fev.14



FIGURA 4: *Encarnação*, 2009, Mark Ryden.

FONTE: <http://thevintagegallery.blogspot.com.br/2011/04/mark-ryden.html/>. Acesso em 23 fev..2014



FIGURA 5: *Away from the Flock divided* (ovelha no formol dividida), Damien Hirst, 1995

FONTE: <http://www.damienhirst.com/away-from-the-flock-divided>. Acesso em 22 abr.14



FIGURA 6: *Em nome do Pai*, Damien Hirst

FONTE: <http://mol-tagge.blogspot.com.br/2011/01/artista-plastico-damien-hirst-polemico.html>. Acesso em 15 abr.14



FIGURA 7: *Amanda como Marilyn* (Andy Warhol), 2002, David LaChapelle

FONTE: http://www.askart.com/askart/1/david_lachapelle/david_lachapelle.aspx. Acesso em 28 mai.2013



FIGURA 8: *Fantasia de Compensação*, Rodrigo Braga, 2004

FONTE: <http://www.select.art.br/article/critica/provocacoes-nas-margens-do-real---o-digital-nas-artes?page=unic> /Acesso em 28 mai. 2013

A categoria estética do grotesco, presente nas expressões artísticas no mundo pós-moderno, parece ser influenciada pela turbulência econômica, política e social vivida. A diversidade humana, a violência, as injustiças sociais presentes, especialmente, no mesmo contexto urbano, afligem e chocam a maioria das pessoas, além de serem instrumentos geradores de uma enorme insegurança interior e exterior, alimentando as possibilidades, a imaginação e a criatividade de alguns artistas que, em determinados momentos, demonstram não ter limites em suas criações. Os recursos usados podem ser absurdos, causando, algumas vezes, indignação e até repulsa, talvez por não se conhecer o objetivo do artista. Para Durand (apud Barbosa, 2005), “o homem tem necessidade de se alimentar das imagens oníricas, irracionais e poéticas para dar sentido à sua existência”. Essa necessidade faz parte da história do ser humano.

Há uma proliferação de trabalhos artísticos que se afinam com o tema proposto. São criações que revelam a categoria do grotesco, na contemporaneidade, de diversas maneiras e com variadas abordagens. Esses tipos de trabalho estão cada vez mais próximos e muitas vezes chegam a interagir com o público. Com isso, os paradigmas de percepção da arte vão sendo permanentemente modificados. O público começa a perceber que o objetivo maior dessa produção é, ao se aproximar das pessoas, fazê-las refletir sobre a existência do homem. Não há dúvida de que as mudanças, em todas as áreas, no primeiro momento, causam impacto e provocam estranheza. O impacto é inevitável e necessário para que algumas mudanças

sejam, posteriormente, de fato, assimiladas e incorporadas ao cotidiano. Não há mudanças sem impacto, sem estranheza. Com as obras de arte não poderia ser diferente, uma vez que elas podem causar várias emoções, positivas ou negativas; depois do primeiro contato, podem ser decifradas, assimiladas ou não.

A morbidez revelada pelo grotesco parece demonstrar a inquietação do homem e seu fascínio e desprezo pela vida moderna, sentimentos que se encontram caminhando juntos. Não há apenas a presença do mundo onírico e fantasioso; o mundo real, o cotidiano, a sociedade com seus conflitos e absurdos se revelam nessa categoria da beleza ligada ao campo da desarmonia. J. Guinsburg (Kayser, *apud*, 2009, contracapa) enfatiza essas questões da seguinte forma:

Em nossos dias o termo grotesco adquiriu valor de moeda corrente, continuamente manipulado no pregão estético da filosofia da arte e da crítica. A razão disto, é que a criação artística tem encontrado nele uma das formas mais expressivas das tendências do espírito contemporâneo, dos problemas que o assaltam e das significações que suas linguagens pretendem transmitir. Para as moldagens do grotesco parece haver convergido às angústias e as contradições de uma época que se vivencia e se concebe com a de um apocalipse absurdo. Tal confluência o converteu numa categoria estética exponencial da modernidade. É, de fato, somente os recursos desta arte poderiam dar configuração sensível a este nosso universo de existência, na dinamicidade frenética, alucinatória e infernal de suas transformações, e o seu modo específico de captar a sua experiência histórica e humana. Pois como nenhuma outra, a arte do grotesco desestabiliza e movimenta tudo quanto toca, desfazendo conformações simétricas, desequilibrando relações harmônicas, justapondo, no mesmo plano axiológico, o elevado e o baixo, o refinado e o grosseiro, o belo e o monstruoso, o trágico e o cômico. Pela mescla, sem dúvida calculada, do radicalmente contraditório gera os climas fantasmagóricos em que a obra fala do indizível e nos introduz – através do estranho, do inusitado, do paradoxal – no senso do contrassenso, no sentido do inverossímil.

As criações do artista plástico Rodrigo Braga, principal foco de análise deste trabalho, parecem estar inseridas nesse contexto, pois o familiar e o conhecido se modificam em suas obras e se revelam estranhos e perturbadores, podendo causar espanto e perplexidade. Ele utiliza a criação de novas possibilidades, distorcendo, desorientando, transformando a realidade. As obras desse artista podem provocar várias sensações e sentimentos, pois resultam em imagens curiosas, intrigantes e incomuns.

Acreditando na importância de estudos que abordem a relação entre a arte e a categoria estética do grotesco, e entendendo ser fundamental tratar desse assunto contextualizando-o com a arte da contemporaneidade, será analisado, através de vídeos e especialmente de fotografias de algumas performances e body arts de Rodrigo Braga, como a categoria estética do grotesco se reflete nas suas representações imagéticas. Para isso foram utilizados como *corpus* da pesquisa os seus seguintes trabalhos que apontam uma provável

presença do grotesco: *Unha e carne*, 2000/2001; *Risco de desassossego*, 2004; *Fantasia de compensação*, 2004; *Da compaixão cínica*, 2005-2007; *Da alegoria perecível*, 2005; *Comunhão*, 2006; *Leito*, 2009; *Desejo eremita*, 2009; *Mais força do que o necessário* 2010; *Mentira repetida*, 2011. Pretende-se buscar, nessas obras, elementos que se identifiquem com os conceitos de grotesco estabelecidos durante a pesquisa. Os trabalhos citados oferecem possibilidades para uma análise rica e curiosa, pois aparentam revelar recursos geradores de imagens grotescas, demonstrando que Rodrigo Braga acaba, de certa forma, expondo e refletindo certas inquietações da sensibilidade pós-moderna em sua arte. Tais recursos envolvem sensibilidade, dedicação e criatividade.

A aparição desse fenômeno estético, na atualidade, exige uma reflexão sobre a inquietação que ele exerce nas pessoas, bem como se esse tipo de criação é reflexo da contemporaneidade e de seus conflitos e tensões.

Além desses trabalhos artísticos, foram utilizadas como material de pesquisa de apoio às análises realizadas, entrevistas feitas com o próprio artista, para identificar, especialmente, qual seria a sua concepção de grotesco e se o mesmo classifica seus trabalhos, ou alguns deles, dentro dessa estética, bem como textos sobre as obras de Rodrigo Braga, realizados por críticos especializados e textos que foram utilizados pelo próprio artista para criação de seus trabalhos.

A análise atenta dessa categoria da beleza pode indicar possíveis explicações para essa enorme atração e/ou repulsão que causa nas pessoas. Artistas que expõem o grotesco em suas obras parecem procurar muito mais transmitir emoção do que se preocupar com a forma e com o belo, especialmente o belo idealizado classicamente. As idéias de angústia, do medo, da crise, do mundo interior cheio de conflitos, se revelam ou se escondem nessas obras que podem chocar as pessoas.

Logo no primeiro capítulo, para dar maior embasamento à pesquisa, fez-se necessária uma abordagem sobre a estética, a arte e as categorias da beleza. Utilizou-se como fundamentação teórica *Iniciação à estética*, de Ariano Suassuna e *Império do grotesco*, de Muniz Sodré e Raquel Paiva. Tornou-se relevante tratar desse assunto, pois a estética é a base deste trabalho, visto que esse ramo do conhecimento teoriza sobre a arte e a natureza do belo, levando em conta não apenas a razão, mas o conhecimento sensível e as emoções causadas pelos diferentes fenômenos estéticos. Nesse primeiro capítulo é também realizada uma breve abordagem sobre a formação de algumas teorias e conceitos que giram em torno da beleza, especialmente do que seja considerado belo ou não. Ilustres pensadores como Platão, Aristóteles, Kant, Hegel, Agostinho, dentre outros, deixaram fundamentais contribuições para

essa instigante área de estudos. Alguns deles admitiam a existência e a importância, para a arte, de outras categorias estéticas, além do belo. Percebe-se que foi isso que desencadeou o surgimento de diversas outras, cada qual com suas características intrínsecas. O grotesco é uma delas.

Para complementação do tema, fez-se necessário, também, tratar de algumas questões referentes aos impulsos apolíneos e dionisíacos e o uso do corpo em categorias estéticas, pois várias construções artísticas atuais usam e abusam do corpo que é exposto, constantemente, fora dos padrões de normalidade. São elaborações não convencionais que além do encantamento e atração que despertam, podem gerar estranhamento e repulsa, sensações ambíguas que caminham lado a lado na atualidade. Busca-se, muitas vezes, atingir o espectador de modo multissensorial, de modo que todos os seus sentidos sejam tomados por emoções diversas, que muitas vezes podem se confundir. São trabalhos que instigam questionamentos sobre normalidade, comportamento, beleza, feiura, imposições sociais, religiosas, culturais, dentre outras questões.

Usando o próprio corpo, Rodrigo Braga se aproxima das concepções de Nietzsche e Artaud, que eram contra as dicotomias que separam corpo e alma, vida e morte, os sentidos e a razão. Sua arte, que parece ser mais dionisíaca que apolínea, busca unificar e colocar no mesmo plano o corpo e a alma, o belo e o feio, a harmonia e a desarmonia, a lucidez e o devaneio, o sublime e o grotesco.

Ainda complementando esse capítulo, foi feita uma abordagem sobre a presença do feio na arte (o belo x o feio), constatada em manifestações artísticas de variados períodos históricos, usando como base as associações teóricas do pesquisador Umberto Eco. Dessa forma, pretende-se reforçar algumas teorias em relação a essa categoria estética e identificar se, no percurso histórico, esse tipo de categoria da beleza esteve presente em manifestações artísticas, parecendo exibir, de certa forma, o lado sombrio e conflituoso da humanidade, exercendo sobre ela uma repulsa e ao mesmo tempo um fascínio quase irresistível.

Alguns assuntos sobre beleza e fealdade enriquecerão as análises das obras de Rodrigo Braga, visto que irão contribuir para uma percepção mais abrangente em torno da categoria estética do grotesco na história da arte.

Diferentemente do belo, o feio e o grotesco se impõem por meio do contraste e da irreverência. Eles recusam a perfeição das formas, desafiando e negando o belo clássico. Ao invés de provocarem serenidade e deleite, essas categorias estéticas chacoalham nossos sentidos e muitas vezes nos deixam atônitos.

São intrigantes as possibilidades de configurações que o grotesco, como ferramenta teórica de análise nesta pesquisa, pode assumir, nas manifestações artísticas em geral e nas sociedades de diversas épocas. Devido a isso, fez-se necessário, no segundo capítulo, um estudo sobre o grotesco, a partir dos embasamentos teóricos elaborados por pesquisadores especializados na área, como Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. Suas análises caminham por áreas diferentes, entretanto, apesar de certo antagonismo, se complementam e possibilitam um entendimento mais abrangente sobre essa categoria estética repleta de ambiguidades. Esses autores deram suporte fundamental para discorrer sobre o meu objeto de estudo no último capítulo desta dissertação. É interessante constatar em trabalhos de Rodrigo Braga, a presença de algumas configurações do grotesco apontadas pelos dois autores supracitados. Mikhail Bakhtin, por exemplo, analisa o grotesco pela via da cultura popular, dando ênfase à carnavalização do mundo, que traz um tom de brincadeira, de humor, bem como apresenta a concepção de corpo grotesco - um corpo em constante mutação e interação com o mundo - e de realismo grotesco, que traz, em sua essência, o ciclo vital e suas transformações. Já em Kayser, o grotesco é focado, especialmente, no romantismo e no modernismo, sendo teorizado pela via lúgubre, fantástica, deformada, abismal que pode desorientar, causar estranhamento, espanto.

Essa abordagem será aprofundada em subtemas para compor a totalidade deste capítulo. Assim, para um melhor entendimento sobre o grotesco na história da arte, fez-se relevante tratar de algumas questões sobre o grotesco no Romantismo, que pode ser considerado como o marco do liberalismo estético. O romântico francês Victor Hugo é destacado nesta pesquisa, pois exerceu fundamental influência nos novos rumos da arte que passaria a ter como metas a valorização do feio, a junção dos opostos, a síntese dos contrários, que representam a essência do grotesco. As ideias de Kayser sobre a estética do grotesco, por exemplo, foram ancoradas nas concepções de Hugo.

Consequentemente, fez-se necessário, também, uma abordagem sobre as configurações do grotesco nos movimentos modernistas expressionista e surrealista, que foram marcados pela necessidade de se transmitir emoção sem a preocupação com a mimese e o belo clássico. No modernismo, os desejos de Victor Hugo parecem se materializar de forma intensa. A arte, cada vez mais, consegue se libertar das normas clássicas e alcança rumos insólitos.

Com este estudo verifica-se, também, que algumas obras de Rodrigo Braga se aproximam, em suas configurações grotescas, de algumas obras desses períodos. Buscaremos, no último capítulo deste trabalho, encontrar algumas dessas analogias, como, por exemplo,

entre *Mentira repetida* e *O grito*, de Edward Munch, ou *Soldado de areia* e algumas obras de Chirico com as quais tem afinidades, pois traz à tona o tema dos autômatos, dentre outras.

Assim como ocorreu na arte do Modernismo, Rodrigo Braga faz uma transgressão das normas clássicas e, algumas vezes, parece reelaborar o tradicional, podendo envolver, em um mesmo trabalho, várias linguagens como performances, pinturas, manipulação digital, vídeos, computação gráfica, fotografia, textos, dentre outras. Parece não haver limites em suas criações, fugindo, sempre, dos procedimentos puramente formais.

Todas essas questões serão importantes para a análise das obras deste artista contemporâneo, pois o grotesco e o feio, embora estivessem presentes em várias obras do Romantismo, bem como do Modernismo, também estão presentes na contemporaneidade de forma significativa e abrangente.

Fez-se pertinente, também, abordar questões sobre o grotesco e a sensação em obras do artista Francis Bacon, buscando-se fazer um certo paralelo com as criações de Rodrigo Braga. É interessante observar que as análises de Gilles Deleuze sobre Bacon podem abrir o leque sobre as análises do grotesco em algumas obras de Rodrigo Braga, visto que embora se esteja tratando de dois artistas de diferentes épocas e que usam materiais distintos para elaboração de seus trabalhos, pode-se perceber que algumas características apontadas por Deleuze sobre a sensação e o grotesco podem ser reconhecidas, de forma inusitada, em trabalhos de Braga.

O terceiro capítulo destina-se à análise de produções imagéticas do artista Rodrigo Braga, buscando as relações destas imagens pelo viés teórico do grotesco, concatenando também com questões abordadas nos outros capítulos desta dissertação.

Diante de seus trabalhos, pode-se perceber que este artista está inserido no contexto artístico contemporâneo de forma completa. Em suas obras se nota a liberdade de utilização de códigos e linguagens, bem como a presença de várias experiências artísticas, utilizando diversas técnicas e materiais que, não raro, se traduzem em obras de arte com características do grotesco. Percebe-se, ainda, que é especialmente através desse fenômeno estético que ele demonstra intensa afinidade e diálogo, mesmo que de forma inconsciente e não proposital, com obras de períodos históricos distintos.

1 A ESTÉTICA E AS CATEGORIAS DA BELEZA

1 A ESTÉTICA E AS CATEGORIAS DA BELEZA

Inicialmente, os conceitos sobre a arte e a beleza eram abordados, pela filosofia, conjuntamente com outras questões. A partir do século XVIII, a Estética com suas teorias sobre a arte e o belo, com seus estudos e reflexões sobre o conhecimento sensível e os diversos fenômenos artísticos, passou a ter o seu espaço próprio. As ideias do filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762) possibilitaram e foram fundamentais para a conquista desse espaço. Para esse filósofo, a beleza consistia em uma perfeição próxima à da razão. Baumgarten resgatou o conceito grego de *aisthesis* (sensação, sentimento), propondo que a filosofia voltasse os olhos para o campo das sensações e percepções humanas, até então relegado a segundo plano.

Naquela época, a sociedade burguesa estava se livrando do absolutismo e de sua política opressora. Como os novos ideais começaram a centrar-se mais no indivíduo, a mediação da Estética foi fundamental para o pensamento moderno europeu, pois a experiência das coisas belas dava, ao homem, a sensação de compartilhamento da existência.

Na sua origem, a Estética não se vinculou apenas às obras de arte. Sodré e Paiva (2002, p. 37) fazem referência à citação de Eagleton para enfatizar essa questão: “[...] o nascimento da estética é o mesmo de um discurso sobre o corpo: a distinção que o termo perfaz inicialmente (século dezoito) “não é aquela entre arte e vida, mas entre o material e o imaterial, entre coisas e pensamentos, sensações e idéias”.”

As experiências estéticas são atreladas e fundamentam a história do homem, da sociedade, de seu modo de agir, de como interage com o campo social e com o mundo. Alcançam outras dimensões quando evidenciam o poder humano de interferência e transformação. Elas são criadas pelo homem e para o homem, muitas vezes para dominá-lo ou para libertá-lo.

Para além da obra, o campo social é afetado pelas aparências sensíveis, não necessariamente instaladas na ordem do real, mas também do possível e do imaginário. Somos afetados todo o tempo por volumes, cores e ritmos, assim como por narrativas e frases. O sensível é esse rumor persistente que nos compele a alguma coisa, sem que nele possamos separar real de imaginário, sem que possamos, portanto, recorrer a estruturas e leis para definir a unidade do mundo, pois o que aí predomina é a deriva contínua de um estilo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.38-39).

Esse novo ramo da filosofia mediaria entre as objetividades da razão e as subjetividades dos sentidos. Não apenas a razão, mas o modo com que o mundo nos atinge,

através de nossa veia sensível, teria sua devida importância. Foi essa necessidade de se investigar as trilhas obscuras que percorrem a percepção singular e subjetiva sobre o mundo sensível, que se tornou a chave para a elaboração e a construção de diversas vertentes na esfera da Estética, como a racionalista, a irracionalista, a subjetivista, a objetivista e a científica, bem como de variadas categorias artísticas, tais como a de belo, a de feio, a de sublime, a do trágico, entre outras.

A base da estética vem dos filósofos gregos Sócrates, Platão e Aristóteles, entretanto, além deles, diversos pensadores vão deixando suas marcas, contribuindo para a autonomia e ampliação dessa área de estudos.

Os sentimentos, a imaginação, as fantasias, os medos, as ansiedades, as monstruosidades, a consciência, a inconsciência e até mesmo a subconsciência do homem tornam não efêmeros os problemas da Filosofia e da Estética, pois vão abrindo diversificados caminhos para a arte e, por conseguinte, desencadeiam novas percepções e entendimentos sobre beleza.

A estética foi definida, por muito tempo, como a filosofia do belo. No entanto, haveria uma diferença entre o belo da natureza e o belo produzido pelo homem, isto é, o belo da arte. Por um longo período, devido à grande influência dos pensamentos de Platão, o belo da natureza e o belo suprassensível, idealizado, ligado às essências superiores, ao Absoluto, era mais valorizado.

Segundo Sodré e Paiva (2002, p.18) foi Platão “que inventou a palavra idéia e em cima dela construiu sua doutrina – o belo é idéia, uma dentre muitas e, como todas, imutável, intemporal, absoluta. Trata-se da origem da simetria ou proporção, portanto algo suprassensível, do qual dependem as coisas empíricas para serem belas”.

Nessa época, o feio, o grotesco e todas as demais categorias da beleza ligadas ao campo da desarmonia pareciam não ter espaço, eram altamente desvalorizadas, pois não correspondiam ao plano superior das ideias. Platão, na sua visão idealista do mundo e do homem, afirmava que o universo se dividia em dois mundos: o mundo em ruína e o mundo em forma. O mundo em forma é que deveria ser almejado, que deveria ser o modelo a ser seguido, pois ele é que seria o mundo das essências superiores, das ideias puras, onde há espaço apenas para a beleza, a verdade e o bem. O mundo em ruína seria, portanto, o seu oposto e deveria ser rejeitado. Como aponta Ariano Suassuna (2008, p.43), para Platão, “a beleza de um ser material qualquer depende da maior ou menor comunicação que tal ser possua com a Beleza Absoluta, que subsiste, pura, imutável e eterna, no mundo supra-sensível das Idéias”. A arte e, por conseguinte, a beleza deveriam seguir

esse cânone, deveriam ser identificadas com o bem enquanto que o feio seria, conseqüentemente, identificado com o mal.

Eco (2007. p.24) também afirma que o mundo material, para Platão, é “apenas sombra e imitação” do mundo superior. Esse filósofo não acreditava em “idéias de coisas imundas e desprezíveis como as manchas, as lamas ou os pelos. O feio existiria, portanto, exclusivamente na ordem do sensível, como aspecto da imperfeição do universo físico em relação ao mundo ideal”. (Ibidem, p.24). Pode-se dizer, então, que o belo seria ligado ao transcendental enquanto que o feio é mais terreno.

Na história da arte, diversos artistas vão se apropriando do feio para produzir beleza, ignorando as formas idealizadas, subvertendo os ideais platônicos de beleza. São obras onde a encarnação do caos se instaura, revelando, especialmente, os mistérios da materialidade da carne, da efemeridade da vida. A anatomia humana se esquivava da perfeição e se lança em imagens passionais e inquietantes. O tema da morte é revisitado, constantemente, através de figuras monstruosas, de anomalias, degradações, esqueletos, seres mutilados, degolados.



FIGURA 9: *A morte e as idades do homem* (1540). Hans Baldung Grien. (óleo sobre madeira, 151x61cm)

FONTE: <http://virusdaarte.net/as-idades-do-homem-e-a-morte/>. Acesso em 01 out. 2014.

Artistas como Caravaggio, Pieter Paul Rubens, Hans Baldung Grien, Bosch, Brueghel, dentre outros, transportam para suas obras as inquietações que habitam suas mentes. São trabalhos ousados que parecem se libertar de pudores estéticos, morais, éticos ou religiosos. A face da almejada beleza divina é substituída pelo martírio, pela face escura da dor e dos tormentos humanos.



FIGURA 10: *A Cabeça de Medusa*, Pieter Paul Rubens, 1618.

FONTE: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/223>. Acesso em 01 out. 2014.

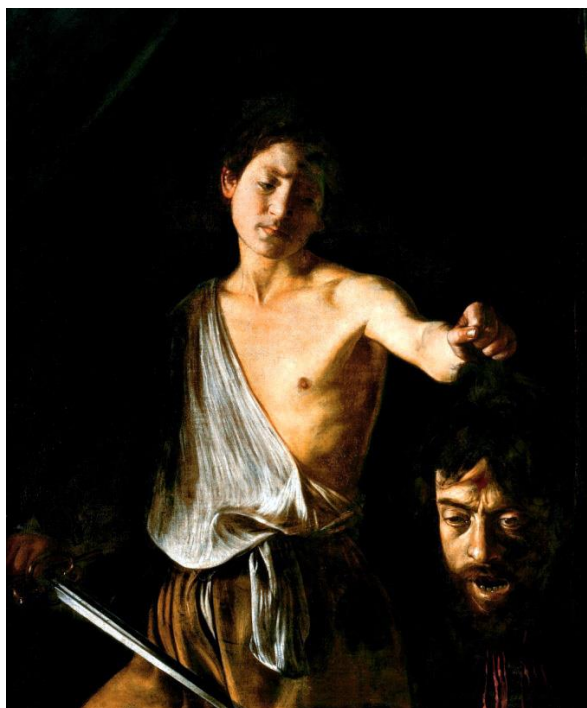


FIGURA 11: *Davi com a Cabeça de Golias 3*, Caravaggio, 1609-1610

FONTE: <http://www.backtoclassics.com/artist/caravaggio/> Acesso em: 1 out. 2014.

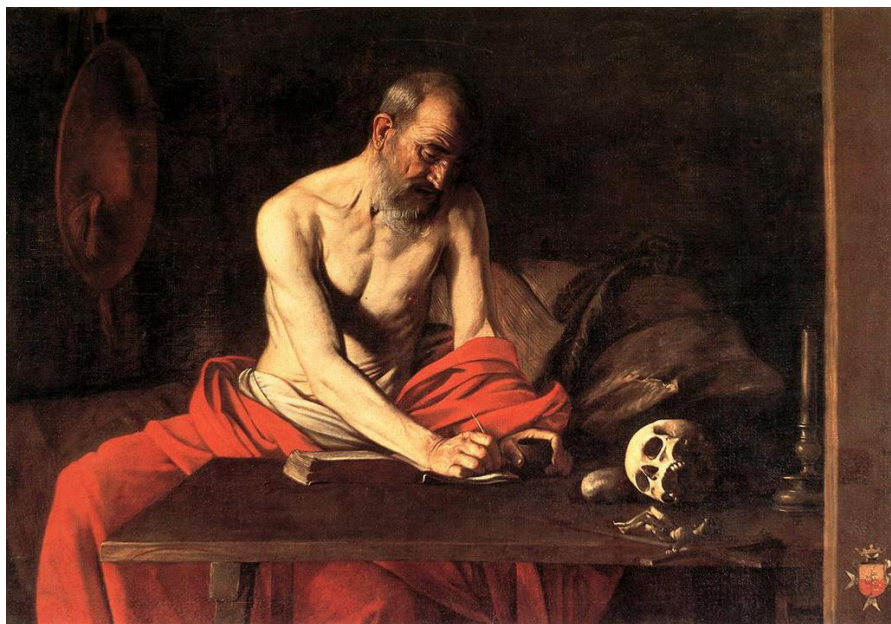


FIGURA 12: *São Gerônimo*, Caravaggio, 1607.

FONTE: <http://www.backtoclassics.com/artist/caravaggio/>Acesso em: 1 out. 2014.

Voltando a Platão, a beleza, para ele, portanto, estaria intrinsecamente ligada ao lado espiritual do homem e é, segundo esse filósofo, “o brilho da Verdade”. A alma eterna que já conheceu, em outras vidas, a beleza absoluta, vai se tornando decadente ao se ligar ao corpo material, impuro, e sente falta desse mundo ideal, da beleza suprema. É através de uma espécie de recordação metafísica das coisas belas que o artista pode reencontrar alguma ligação com esse mundo ideal e fugir das feiuras, das imperfeições que existem no mundo material.

A visão de Platão foi fundamental para a construção das ideias sobre o feio, pois há, nas suas reflexões, a exaltação da beleza da alma em detrimento da beleza do corpo, pois a alma, a verdade, o bem e a moral podem elevar-se, enquanto a beleza do corpo, para esse filósofo, seria sempre declinante, decadente, falsa. Portanto, pode-se dizer que, com Platão, incentivou-se a manutenção da ideologia dominante da época, onde espécies de simulacros, de imagens sagradas eram criadas correspondendo ao cânone corporal, à beleza idealizada e apolínea. Essas imagens se opunham às categorias da beleza que valorizam o corpo com essência dionisíaca. Esse corpo que é aberto, que interage com o mundo, que tem uma beleza degradante diante dos efeitos do tempo, que expõe suas formas naturais, suas funções e secreções. Pode-se dizer que para Platão, bem como para os pensadores que comungam com suas reflexões sobre o belo, a arte de Rodrigo Braga seria considerada feia.



FIGURA 13: *Do prazer solene*, Rodrigo Braga, 2005.
FONTE: Itaú Portifólio, 2006 - PDF/Acesso em: 5 out. 2013.

A formação de distintas teorias e conceitos que giram em torno da beleza, especialmente, do que seja considerado belo ou não, sempre foi fundamental para a história da humanidade e para as coesões sociais, bem como para o inevitável surgimento de discursos hegemônicos sobre as percepções e relações humanas. Através da experiência comum da fruição de “coisas belas”, os homens foram compartilhando suas vivências e desenvolvendo seus ideais. As formulações sobre esses conceitos estão irremediavelmente contaminadas com essa tradicional associação do belo com o bem e do feio com o mal. Sendo assim, o uso ideológico do belo para a construção da hegemonia adquire o conceito do belo virtuoso. Há quem considere, ainda hoje, que não só a arte, mas até mesmo os seres que não correspondem aos ideais da beleza almejada, devem ser recusados por não atenderem aos padrões dominantes.

As visões sobre a essência da beleza foram variando. Indo de encontro ao idealismo de seu mestre Platão, Aristóteles elaborou uma definição objetiva de beleza que lhe atribuía o prazer proporcionado por coisas belas. A beleza corresponderia ao objeto, seria propriedade do objeto. Como aponta Sodré e Paiva (2002, p.18) “Aristóteles mantém de seu mestre a característica da proporção das partes, mas traz a beleza do céu platônico para a terra, dela fazendo uma qualidade positiva das coisas, em termos morais, sociais e perceptivos.”

Para serem belas, as coisas deveriam corresponder aos ideais de ordem, harmonia, grandeza, proporção, medida e clareza. Não teriam a necessidade de captar a luz, a beleza transcendental, suprema, idealizada. Para Aristóteles, a beleza pode se apresentar na harmonia

existente entre o objeto e as partes que compõem o seu todo. O tamanho, a grandeza, também eram fundamentais para esse filósofo, pois um organismo muito pequeno ou muito grande não poderia ser belo.

Ariano Suassuna (1972, p.53) evoca o posicionamento de Aristóteles afirmando que para o filósofo, o belo consistia na grandeza e na ordem. Um organismo pequeniníssimo para Aristóteles não poderia ser belo porque sua visão seria confusa. O mesmo poderia se dizer de um objeto gigantesco já que a sua visão de conjunto não seria completa, faltando ao espectador a noção de unidade e totalidade.

Aristóteles, também, não se esquivava do aspecto subjetivo e psicológico da fruição artística, mas é notório que a grande importância de sua contribuição aos estudos sobre estética aportam, especialmente, ao aspecto objetivo e realista da beleza. Entretanto, como aponta Suassuna, sua visão realista não dogmatiza e não anula a sensibilidade do homem em relação à vida e aos seus conflitos que também são responsáveis por construções de conhecimento. Ela revela a essência das coisas. Diferentemente de Platão, para Aristóteles a mimese seria uma representação superior do sensível e não um reflexo do mundo Supremo.

É claro que o fundamento da filosofia de Aristóteles é realista; mas isso vem, mais uma vez, provar aquilo que afirmamos de início: o verdadeiro pensamento objetivista e realista, nem descarta os aspectos psicológicos da Beleza; nem a contribuição, a colaboração do contemplador para a efetivação total e completa da obra de arte; sobretudo, rejeita, no espírito humano, aquelas zonas obscuras e subterrâneas das quais brotam as intuições talvez mais importantes para o luminoso e puro conhecimento. (SUASSUNA, 1972, p.57).

Segundo Suassuna (1972, p.53), para Aristóteles, é uma necessidade intrínseca do ser humano, de sua razão, caminhar sempre em busca da harmonia, pois ele concebia que, anteriormente, havia um mundo onde reinava o caos e os resquícios desse caos deveriam ser vencidos pela harmonia. A harmonia e a desarmonia, a ordem e a desordem estavam presentes na concepção de mundo e de vida desse filósofo.

Aristóteles alargou o campo de reflexões sobre estética, quando considerou a existência e a importância do feio na arte. Através de suas análises, especialmente sobre a comédia, com suas desarmonias e cenas risíveis, esse filósofo fez despertar o processo de legitimação do feio como categoria estética, desencadeando, conseqüentemente, a fragmentação de outros campos nesta área de estudos.

Como uma espécie de reação contrária aos pensamentos de Aristóteles, Plotino retoma as concepções Platônicas em suas reflexões sobre a arte e a beleza. A beleza das coisas seria

associada, também, à comunicação com o divino. Entretanto, Plotino também agrega o brilho da beleza, tão exaltado por Platão, à harmonia, tão cara às percepções Aristotélicas.

A beleza, para Plotino, está na satisfação que se sente diante do reconhecimento de um certo brilho, de uma luz previamente conhecida em outras esferas, mas que se capta da alma do artista, através, especialmente, da harmonia encontrada em uma obra de arte. A alma se vê, se intensifica, se sensibiliza, se reencontra no brilho e na harmonia dessas coisas belas.

O feio, ao contrário, deveria ser afastado, repellido, rejeitado, pois a alma pura não o reconhece, não o aceita, não se identifica. A feiura, para esse filósofo, não tem forma definida, é amorfa, obscura, sem idéias, sem o domínio da razão que pode elevar ao divino.

Tudo o que é amorfo, nascido para receber uma forma e uma idéia, é feio e estranho a todo *logos* divino: tal é o absolutamente feio. É também feio o que não é dominado por uma forma e um logos, por não haver-se a matéria deixado conformar integralmente segundo a idéia. (Plotino, APUD SUASSUNA, 1972, p.68).

Já para Kant, o belo seria um objeto de prazer contemplativo, desinteressado, livre, basicamente estético, podendo ser alcançado além de expectativas conscientes. Iria depender, basicamente, da percepção subjetiva, do sentimento de prazer ou desprazer de quem o contempla.

O belo pode agradar universalmente, mas sem a necessidade de mediação de teorias, conceitos, regras e, muito menos, de interesses, utilidades e necessidades; por isso, a beleza natural, pura, produzida pela natureza era, por Kant, tão valorizada. A arte, para ser bela, deveria ser reconhecida como criação do artista, sem a necessidade de ser cópia fiel da natureza, entretanto, deveria incorporar alguns de seus aspectos, de suas características, isto é, a construção do belo deveria ter como base coisas da natureza, de sua beleza pura, bem como da imaginação do artista criador. Como afirma Sodré e Paiva (2002, p.18) “O belo converte-se em valor apenas estético com Kant, na Modernidade, ao designar um objeto de prazer universal (segundo a racionalidade do entendimento) e desinteressado (sem a mediação do conceito)”.

Suassuna (1972, p.73) também aponta que, para Kant, a finalidade de um objeto exclui o prazer estético, pois o que predomina é o interesse. A beleza esteticamente pura, para esse filósofo, está irremediavelmente ligada ao prazer desinteressado e livre. Apenas a contemplação, a sensação em relação à beleza importa.

A criação artística que desencadeia o juízo estético vem das livres associações da imaginação e do intelecto. Entretanto, o juízo estético vem, especialmente, da consciência, do sentimento, da percepção de quem julga a beleza. Dessa forma, o julgamento da beleza é

transferido do objeto para o sujeito. As questões, tanto de beleza, quanto de feiura, seriam inerentes às observações, às reflexões e vivências de cada contemplador, com suas respectivas especificidades.

Kant pontua a diferença que existe entre os juízos estéticos, oriundos das questões subjetivas de gosto, e os juízos objetivos de conhecimento, ligados à lógica, à razão, isto é, distingue o campo da sensibilidade subjetiva, do campo do entendimento. O juízo estético é relativo a quem o sente, às suas preferências, suas culturas, identificações e pode ser comparável ao juízo sobre o agradável, pois é atrelado às sensações de prazer ou desprazer que alguma coisa pode proporcionar. Já o juízo de conhecimento é baseado em conceitos oriundos das propriedades reais do objeto. Segundo Suassuna, para esse filósofo:

(...) os juízos de conhecimento emitem conceitos que possuem validade geral, por se basearem em propriedades do objeto. Quando eu digo: “Esta rosa é branca”, estou emitindo um juízo de conhecimento: o resultado dele é um conceito indiscutível, válido para todo mundo, de validade geral, porque baseado em propriedades objetivas da rosa. Já os juízos estéticos não emitem conceitos: decorrem de uma simples reação pessoal do contemplador diante do objeto, e não de propriedades deste. Por isso quando eu digo “Esta rosa é bela”, este juízo exprime somente o fato de que tal rosa me agrada: eu não posso exigir, para ele, como para o outro, o assentimento, a concordância geral, validade geral para aquilo que é resultado de uma simples reação pessoal minha. (SUASSUNA, 1972, p. 69/70).

O filósofo idealista Hegel lançou um olhar diferente sobre algumas questões. O belo produzido pelo homem, isto é, a beleza artística, teria mais valor que a beleza da natureza, visto que, como aponta Suassuna (1972, p.21), para Hegel “esta é nascida uma vez e a da Arte é como que nascida duas vezes do Espírito”. Diante disso, esse pensador passava a ampliar o horizonte vigente da Estética, que passaria da filosofia do belo à filosofia da arte.

Hegel, também, vê o homem dividido entre dois mundos. O mundo das coisas da existência terrena, da natureza, das paixões, das opressões e o mundo supremo, do espírito, do divino. A tragédia humana está no dilema, na luta incessante travada entre esses dois mundos. Entretanto, há formas de se caminhar ao encontro da espiritualização, do Absoluto, e a arte, a filosofia e a religião seriam os veículos responsáveis por esse almejado encontro. Segundo Suassuna (1972, p.92), para esse filósofo, é através da arte, especialmente, que “o homem procura humanizar as coisas, inserindo a idéia no sensível”.

Segundo Sodré e Paiva (2002, p.47), Hegel buscava “um sentido que revelasse ao mesmo tempo, graças a uma suposta lei objetiva e absoluta, gosto estético e ordem moral, ou seja, o ‘sentido moral’.”

Para Suassuna, (1972, p.235), na visão de Hegel “um artista que lança mão do Feio e do Mal como assunto para seu trabalho criador, está apenas revestindo a podridão com uma forma bela, da mesma maneira que um pedreiro recobre com um túmulo bem construído os cadáveres decompostos que estão no seu interior”.

A arte, para Hegel, teria como fundamento a necessidade humana de exprimir e objetivar seu espírito, sua consciência. Ela seria um canal de viabilização para expressão das abrangentes ideias, das verdades do homem, do sujeito criador. Para esse pensador “A beleza se define como a manifestação sensível da idéia” (Suassuna, 1972, p.87). A beleza seria, então, a exteriorização da ideia, a inserção da ideia no sensível, isto é, na arte criada pelo homem. Dessa forma, a arte não seria, simplesmente, a imitação da natureza, da realidade, mas sua transformação, sua ampliação, sua idealização referenciada no devir do sujeito criador e criativo. O ideal, por sua vez, seria a materialização da beleza. Dessa forma, ocorre a distinção entre ideia e ideal, como aponta Suassuna (1972, p.89): “Distingue-se, assim, a idéia – que, considerada enquanto em si mesma, é a verdade – do ideal, que é a beleza, a verdade exteriorizada no sensível, no concreto, na arte. A idéia é a própria realidade, a essência profunda da realidade”.

As peculiares e variadas expressões e movimentos artísticos seriam, dessa forma, o reflexo da materialização das infundáveis, mutáveis e diversificadas ideias que, no devir de suas existências e experiências, foram modificando as concepções de beleza.

Ao longo da história, a concepção de estética foi, ainda, mais ampliada, pois diversos pensadores também apontavam a existência de outros elementos, além do belo. Diante de tantos questionamentos, foi proposto que a estética passasse a ser uma ciência, onde o belo tradicional, com suas idealizadas proporções e harmonias e que acarreta sempre sensações agradáveis, suaves e serenas, seria, apenas, uma das categorias desse campo de estudo. Entretanto, houve várias críticas em relação a essa definição. Mesmo assim, foi isso que possibilitou às subdivisões das categorias estéticas. Outros tipos de beleza poderiam, também, ser apreciadas nas obras de arte como o feio, o monstruoso, o risível, o sublime, o trágico, dentre outros.

Ariano Suassuna (1972, p.25) acredita que a melhor definição para a Estética seria “filosofia da beleza”, uma vez que, “filosofia do belo” realmente pode confundir, especialmente quando se pensa no belo de forma idealizada e clássica onde impera a harmonia, a ordem, a proporção, a fruição tranquila, as medidas perfeitas.

Dentro das perspectivas da harmonia/ordem e desarmonia/desordem, tão referenciadas nos pensamentos aristotélicos, Suassuna (1972, p.107) aponta que esse filósofo pressentiu,

pelo menos, quatro categorias estéticas dentro de cada uma delas. No campo da harmonia e da ordem visto, especialmente, a partir da forma, estão presentes o belo, o sublime, o trágico e o gracioso. Já no campo da desarmonia e da desordem se encontraria o feio, o risível, o horrível, e o cômico.

Esta espécie de fragmentação do campo estético foi necessária, pois tudo o que há na arte não pode constar dentro do que é considerado belo. Como aponta Suassuna (1972, p.23/24) “Foi graças a isso, por exemplo, que as Artes pré-clássicas, pós-clássicas e anticlássicas, mais dionisíacas do que apolíneas enfim, foram admitidas como legítimas no campo estético”. Mas foi, também, a partir das análises e da contemplação do que seria considerado belo ou não que surgiram variadas teorias a respeito de outras categorias estéticas.

As categorias estéticas foram surgindo pelo tipo de produção e estrutura das obras. Cada uma delas dispõe de uma combinatória objetiva de certos elementos organizados internamente que as caracterizam, bem como pelos efeitos que podem causar no contemplador ou espectador. Segundo Sodré e Paiva (2002, p.34) é “um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático/cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística”. O gosto subjetivo, pessoal do indivíduo, que é vinculado a “motivações estéticas, morais e sensoriais” (ibidem, p. 34) é, também, levado em conta. Entretanto, há que se separar a natureza e as essências das categorias estudadas pela estética e as trilhas movediças, híbridas, impuras que a arte percorre com suas variadas possibilidades de criação, onde elementos distintos podem se apresentar, conjuntamente, em maiores ou menores proporções.

Kant já estava às voltas com o sublime, diferenciando-o do belo. O sublime, assim como o belo, surge, especialmente, através da contemplação e das emoções por ele desencadeadas. Entretanto, perante o belo, como vimos, a sensação seria mais tranquila, pura, desinteressada e bem focada no objeto. O belo parece ter uma natureza estática, pois é prisioneiro de sua perfeição. No sublime, conta mais a subjetividade do contemplador, sua imaginação e entendimento do que a própria natureza do objeto. A beleza do sublime chacoalha, é movente, parece estar sempre em movimento.

A manifestação do sublime parece ser ilimitada e grandiosa. A sensação que produz é forte, pois provém de sentimentos de medo, dor, perigo, mas que ao mesmo tempo provoca deleite, satisfação, por estar a uma certa distância segura, por estar, de alguma forma, amenizada, pois se as configurações do sublime trouxessem a possibilidade iminente do acontecimento, se transformariam em horror. No sublime se experimenta uma mistura de

fortes sensações, tanto agradáveis quanto de terror. É a sensação de se perceber diante do limite do que se pode ser capaz de superar e resistir.

Apesar de ser uma forma de beleza do campo da harmonia, o sublime pode ser equiparado, em sua grandeza, magnitude e excessos a beleza do horrível que é vinculada ao campo da desarmonia. Essa categoria estética também nos arrebatava intensamente e, muitas vezes, nos impede de raciocinar. É como se a imaginação e os sentidos fossem violentados.

O trágico também pode ser equiparado ao sublime, devido as suas ligações com os sentimentos de terror, pavor, piedade e compaixão. Mas no sublime, são a imaginação e o pensamento os principais responsáveis pelas sensações. A diferença entre essas categorias da beleza consiste no fato de que no trágico é a própria ação que pode desencadear esses sentimentos. Na visão aristotélica, nessas ações ocorre a mímese de uma ação humana elevada, onde se utiliza uma linguagem poética ornamentada com harmonia, ritmo e canto. A ideia de Aristóteles, a respeito da essência do trágico é fundamental para o entendimento dessa categoria estética. Segundo esse filósofo:

A tragédia é, pois, imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama (espetáculo) imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores (personagens), e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos”. (ARISTÓTELES, APUD, SUASSUNA, 1972, p.124/125)

A tensão entre morte e vida, o aniquilamento, o fim triste do herói e os sentimentos de pavor e compaixão acabam por representar e celebrar o homem e sua existência. A tragédia não nega o aspecto obscuro e cruel da vida. O lado terrível que a ameaça é colocado em questão, revelando o homem com todos os seus medos, conflitos e contradições. Esses aspectos dão significado a sua existência, a sua humanidade ambígua que parece ter um certo prazer de se alimentar da dor, da penitência e do sacrifício dos outros, para desencadear uma espécie de catarse, de purificação mental.

O trágico e o grotesco se aproximam em relação às configurações absurdas, mas diferem quanto às ações isoladas, de ordem moral e a necessidade de um sentido que a tragédia imprime. O grotesco, segundo Kayser (2009), não busca sentido no absurdo. Ele tem como essência a desorientação, o estranhamento do mundo. É o absurdo pelo absurdo.

O mundo estranhado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo. Vemos a diferença em relação ao trágico, pois também o trágico agasalha inicialmente o absurdo. [...] Mas de início se trata de ações isoladas. Além do mais, são ações que parecem ameaçar de destruição os princípios de ordem moral de nosso

mundo. No caso do grotesco não se trata de ações que, como tais, estejam isoladas, nem da destruição da ordem moral do universo (esta pode constituir um elemento parcial): primordialmente a questão é do fracasso da própria orientação física do mundo. E, por fim, o trágico não permanece no todo inconcebível. Ora, a tragédia como forma de arte abre precisamente no absurdo sem sentido o vislumbre da possibilidade de um sentido – no destino preparado na mansão dos deuses e na grandeza do herói trágico, que só no sofrimento se torna manifesto. O plasmador do grotesco não pode, nem deve tentar dar sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo. (KAYSER, 2009, p.160)

Segundo Ariano Suassuna (1972, p.135), o dramático, como categoria de beleza, se distingue do trágico, embora tenham muitas afinidades. Essas categorias da beleza podem se valer de suas características intrínsecas, de suas essências puras que serão sempre válidas para todos os tempos e lugares. Embora muitos teóricos não considerem essa distinção.

Para esse autor, (1972, p.136) “Tanto o Trágico quanto o Dramático pertencem ao campo do Doloroso, oposto ao Risível”. Ambos se caracterizam pelo infortúnio, pelo esmagamento, pelo aniquilamento do personagem. Ambos se fundamentam em ações. Mas há uma ênfase maior das coisas do pensamento, no personagem trágico. Aristóteles constatava que na tragédia os homens eram representados melhores e mais elevados do que são na realidade. É enfatizada uma procedência de ordem superior, poética, seja religiosa ou filosófica. Há sempre um conflito, ligado às ordens transcendentais, inerente ao personagem trágico que se vê dividido e caminha na direção de optar entre duas possibilidades e, é essa decisão, esse conflito que o leva à inexorabilidade do destino, ao fim do túnel, à sua própria tragédia, literalmente.

No ambiente dramático há a prevalência de uma linguagem mais direta, mais sóbria, mais realista. Não há a mediação de um narrador para a compreensão das ações dramáticas. As relações e os conflitos se baseiam na vida. Os personagens são mais humanos, mais reais. Quando entram em conflito visam dominar uma situação, uma ideia, ou mesmo o mundo. Porém, a arte (isso inclui todas as categorias da beleza) parece caminhar sempre em busca de recriar, superar, transfigurar a realidade, mesmo quando vislumbra imitar a vida.

Já na comédia, acontece justamente o inverso do que acontece na tragédia. A representação do homem é piorada e ridicularizada. Pode haver um herói, mas esse é cômico e sua presença, seu modo de ser, sua personalidade satiriza, ridiculariza a espécie humana, suas ideias, suas manias, seus ideais.

Embora, ainda pouco explorado pelos estudos científicos, a categoria estética do grotesco já possui seu espaço próprio, no campo da desarmonia, uma vez que é uma categoria polêmica e controversa. Sua conceituação é muitas vezes imprecisa devido, especialmente, à

variedade, à heterogeneidade de definições e manifestações, bem como à polissemia do próprio vocábulo.

Segundo Bakhtin (2002, p.39) “na evolução seguida pela estética filosófica até os nossos dias, o grotesco não foi compreendido nem apreciado de acordo com seu valor, nem encontrou um lugar no sistema estético”. Entretanto, no âmbito de cada época história, com suas especificidades e seus respectivos valores estéticos, o grotesco vem se apresentando, insistentemente, embora seja uma categoria estética maleável, tornando-se difícil de ser definida com homogeneidade e universalidade.

Embora haja discordâncias e pontos de vista diferentes a respeito de manifestações da categoria do grotesco, vale salientar que certos elementos são, constantemente, referenciados por teóricos que tratam dessa instigante área de estudos. Dentre eles, podemos apontar: a deformidade, o aberrante, as metamorfoses, a loucura, o mundo onírico, o mistério, o hibridismo, a mescla entre elementos heterogêneos, o monstruoso, o anômalo, o macabro, o riso misturado ao terror ou ao ridículo, a intervenção do inumano no humano, de elementos sobrenaturais no cotidiano, das figuras repugnantes, dentre outros meios utilizados que podem causar surpresa, desencadeando, especialmente, a sensação de estranhamento.

O grotesco traz sempre, em sua essência, um elemento hostil, absurdo ao senso comum, podendo desencadear sensações diversas e contraditórias que podem ir desde o medo, ao horror, à indignação, à repulsa até ao riso desprezioso ou cruel.

Como aponta Suassuna (1972, p.237): “Diante dessas ásperas formas de arte que lidam com o feio, o contemplador experimenta um choque, uma espécie de fascinação misturada de repulsa, e a impressão causada por obras desse tipo é inesquecível”.

Essa categoria estética parece ficar, algumas vezes, à margem ou mesmo inserida em outros tipos de categorias de beleza. Pode ser vista, em alguns momentos, como uma espécie de subcategoria do cômico, do horrível, do feio ou até mesmo como oposto do sublime. Ora, o grotesco pode ser feio, mas nem tudo que é considerado feio é, obrigatoriamente, grotesco. E assim ocorre em relação a outras categorias. O grotesco parece transitar ou não dentro do cômico, do risível, do horrível, do trágico e, até mesmo, dentro do sublime e vice-versa.

Sobre a ocorrência da possibilidade de trânsito das categorias estéticas, em vários tipos de obra, segue a seguinte observação:

O valor atribuído por uma categoria estética não se limita a uma única modalidade de realização da obra. O cômico por exemplo, pode fazer-se presente num texto, num desenho, numa peça teatral, etc; o grotesco pode acontecer numa pintura, num romance, num filme, na vida real e assim por diante. É próprio da categoria estética

transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica. (SODRÉ E PAIVA, 2002, p.35).

A Estética, como “Filosofia da beleza”, vem para incluir e colocar no mesmo plano todas as categorias estéticas. Cada uma delas deve ser valorizada com seu conjunto de especificidades. Uma não deveria desvalorizar a outra. Embora, possamos preferir uma à outra. Dessa forma, não há hierarquia nas categorias estéticas. Todas têm o seu valor e importância. A beleza pode estar em cada uma delas. É questão de gosto, de preferência, bem como de época, de cultura, de ideais. O que se percebe é que a tão cultuada categoria do belo foi perdendo a majestade no percurso da história da arte e na contemporaneidade, também, parece haver certa preferência por outros tipos de categorias da beleza.

Ariano Suassuna abordou questões pertinentes em relação à atração de artistas, pelas categorias estéticas do feio e do grotesco. Acredita-se que Rodrigo Braga se encaixe nesse perfil.

Certos artistas e escritores, de espírito mais dionisíaco do que apolíneo, sentem-se atraídos pelo obscuro, pelo grotesco, enfim, por todos esses elementos mais ligados à feiúra e à desordem da vida. Ao fazê-lo é porque sentem uma espécie de revolta contra a desordem e um desejo secreto de recriar a vida, restaurando-a em sua integridade inicial. Diante de suas obras, experimentamos um choque, causado pela captação intuitiva de algo direto, violento, primordial e elementar, algo diretamente ligado ao enigma do mundo. Com isso, consegue-se, também uma correspondência maior entre o universo da Arte e o da realidade, na sua diversidade e no seu imprevisto. E, finalmente, com a transfiguração do mal e do feio, atinge-se o subterrâneo da natureza humana e o fundamento de desordem do real, assim colocados diante de nós como uma visão integral do nosso destino, no que tem de belo e bom; mas também no que possui de falhado, de cruel e infortunado. (SUASSUNA, 1972, p.237/238).

1.1 Os impulsos apolíneos e dionisíacos e o uso do corpo em categorias estéticas

É bastante complicado tentar explicar a corporeidade, isto é, analisar o corpo do homem e sua materialidade, padronizando-os. A pós-modernidade integrou, a esse tema, discursos procedentes de grupos que aproximam, cada vez mais, a arte da vida, da natureza, de sua instabilidade, de sua efemeridade e materialidade.

O corpo que, como se viu, foi por muito tempo considerado inferior, degradante e impuro, especialmente pela filosofia socrático-platônica e, conseqüentemente, pela doutrina judaico-cristã, que apenas procuravam elevar a alma à pureza e à bondade, passa a ser enaltecido por diversos intelectuais e artistas, como Nietzsche e Artaud que eram inteiramente

contra as dicotomias metafísicas que separam Deus e natureza, corpo e alma, vida e morte. Artaud (1999, p. 98) afirma que “Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento”.

Nietzsche percebia o corpo como instrumento vinculado à noção de vida como vontade de potência. É ele que conduz com suas forças, em fluxo ininterrupto, os pensamentos e as questões ligadas ao homem e sua existência. A filosofia de Nietzsche colocou em xeque a separação de mundo interior e mundo exterior. Quando enfatiza a importância da questão corporal, paralelamente, critica a arte realizada na segunda metade do século XIX pela burguesia alemã que se distanciava da vida e se aproximava dos ideais artísticos do período clássico grego. Nietzsche afirma que o período socrático, bem como o cristianismo, estimula um tipo de repulsa à vitalidade, ao material, aos afetos, à sensualidade, ao carnal e, nessa espécie de empobrecimento da vida, o que conta são apenas os valores morais.

O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em "outra" ou "melhor" vida. O ódio ao "mun-do", a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar ao "sabá dos sabás" - tudo isso, não menos do que a vontade incondicional do cristianismo de deixar valer somente valores morais, se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma "vontade de declínio", pelo menos um sinal da mais profunda doença, cansaço, desânimo, exaustão, empobrecimento da vida - (NIETZSCHE, 1992, p.19 – 20).

Para esse filósofo, é o devir a própria dinâmica da vida, as mudanças concretas ocorridas na existência, a natureza movente do ser que fazem corpo e mente não se dividirem. Nietzsche aborda esses conceitos no seu livro *O nascimento da tragédia*, quando ligou a experiência estética muito mais às realizações vividas fisicamente, instintivamente e emocionalmente.

A arte, para Nietzsche, está muito mais próxima da ação, do prazer, do sexo, do carnal, da excitação diante da vida, do que da contemplação introspectiva de uma obra de arte. Para esse filósofo, o desenvolvimento da arte e suas elaborações estão associados a dois impulsos distintos, ilustrados por dois deuses da arte grega: O deus Apolo e o deus Dionísio, que representam dois universos artísticos, respectivamente, o do sonho, da serenidade, da moderação e o da embriaguez, da desmedida, da exacerbação dos sentidos. A arte, para Nietzsche, seria a união desses dois ideais que, embora possam se chocar, se alternam e se complementam: “... o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo

e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (1992, p.27). Essa vitalidade criativa, gerada pela união desses dois deuses, ainda se encontrava fortemente presente na arte grega no período pré-socrático.

O impulso apolíneo busca separar a vida do sofrimento, através da beleza das formas, no sonho que repara as imperfeições do mundo e se opõe à realidade. Nesse impulso, a vida é afirmada tão intensamente que há uma negação da morte, por isso há a busca pelas formas acabadas, eternas, perfeitas, vinculadas a um mundo elevado. Apolo é o deus ligado à bela aparência, à luz, a fantasia, à ilusão que transforma a vida. A arte pela via dos princípios apolíneos seria capaz de elevar e tornar a alma mais virtuosa, correspondendo aos ideais platônicos.

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo Deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome, o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. (NIETZSCHE, 1992, p.29).

Em oposição ao impulso apolíneo, encontram-se os rituais festivos em honra a Dionísio, onde a anarquia e a desmesura são as leis. Dionísio, o deus da vida, da dor, da metamorfose, da morte, do sexo, da música, é filho de uma união ilegítima entre Zeus, o deus imortal que rege a vida, e Sêmele, uma mortal princesa tebana. Inconformada, a esposa legítima de Zeus, Hera, persegue fortemente Dionísio. Zeus o protege, metamorfoseando-o em diversos animais. Esse deus, naturalmente agrário, que assume várias formas para manter-se vivo, é responsável pela fertilização da terra e promove a união dos homens entre si e deles com a natureza. Expressa a vida autenticamente, sem artifícios, tal como é.

Segundo Nietzsche, o período pré-socrático foi a época que a cultura grega teve mais força e vigor, pois havia unidade entre Apolo e Dionísio e suas relações, seus conflitos e desarmonias é que davam luz a uma enorme força criativa. É com o socratismo que há a quebra dessa unidade, pois a cultura grega passa a ser dominada pelas ideias racionalistas que acabaram desestabilizando e desequilibrando os impulsos desses dois deuses da arte grega, pois foi a partir daí que a valorização se voltou, especialmente, a Apolo.

Na Grécia clássica, os princípios apolíneos se destacavam e eram almejados como modelo de educação, em detrimento dos impulsos dionisíacos que eram desvalorizados e relegados à vulgaridade, não tendo valor para a elite cultural da época, embora nunca tenham deixado de ter seu espaço e importância nas manifestações artísticas populares.

Ao associar a cultura popular ao dionisíaco, Nietzsche põe seu foco na oposição aos ideais estéticos da elite cultural. Embora as peculiaridades apolíneas e dionisíacas sejam diferentes, elas se complementam e tornam possível a representação da vida, através da arte. Dionísio, o deus da realidade, da vida “autêntica” necessita de Apolo, o deus da fantasia, da ilusão, do sonho, e vice-e-versa.

A vontade de potência em Nietzsche e a crueldade em Artaud têm características parecidas, pois são permeadas pela força em desfrutar, em possuir a vida livre das leis, dos códigos morais, religiosos e sociais. No seu *Teatro da crueldade* (Segundo manifesto), Artaud enfatiza (1999, pag.144): “Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preconceitos, que este teatro se dirigirá”.

É a crueldade, a vontade de potência se jogando no excesso, buscando a vida nua e crua num fluxo contínuo e transformante gerado pelo tempo. Tempo esse que se encarrega de transformar o ser, de fazer ele se diferir até mesmo de si próprio, contrapondo-se à ideia de identidade (idêntico, igual, idem), de cópia, de representação, de subordinação a um modelo ideal, tão almejado por Platão. A ética dessa crueldade em Artaud é a necessidade implacável do ato de viver plenamente o corpo sem dicotomias e preconceitos. É a linguagem livre de imposições e concepções metafísicas. É a vida como ela é, sem suposições transcendentais. Entretanto, é preciso coragem para romper com concepções arraigadas e transgredir ideias morais que engessam a vida, que separam a alma do corpo, o belo do feio, o harmônico do desarmonico e ter gula pela arte de viver. A arte de viver que pode ser, de forma simultânea, beleza e feiura, tranquilidade e tormento, grotesca e sublime, harmonia e desarmonia, lucidez e loucura. “Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade” (ARTAUD 1999, pag.96).

Artaud levanta a bandeira a favor de um corpo sem órgãos (CsO), pois esses órgãos formam um organismo acometido pelas imposições sociais que pode enclausurar e limitar o corpo e, por conseguinte, o próprio homem de suas indescritíveis possibilidades. É como se o corpo, como desejo latente fosse abafado, desarticulado por ser direcionado no sentido de atender as finalidades que lhes atribuíram, externamente. O corpo do homem, quando se submete ao organismo se subordina, se anula e dessa forma destrói sonhos, desejos e possibilidades.

Deleuze e Guattari (1996, volume 3), abordam a questão do organismo que acomete o CsO, enfatizando o pensamento artaudiano:

O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil.

O “corpo sem órgãos” deve se lançar às estruturas de desejos intensificadas para aumentar o prazer, às sensações, às novas possibilidades de experimentar a vida, de viver. Deve se desnudar, se livrar das algemas e das máscaras incorporadas em diversas esferas: sociais, políticas, econômicas, pessoais, etc. Com o CsO o homem busca a si próprio, com um corpo que é puro devir, acontecimento, potência de vida. Vida expandida descobrindo novas possibilidades.

Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (Deleuze e Guattari, 1996 – volume 3).

Em seu percurso histórico, a arte acompanhou essa tendência e foi se desprendendo da necessidade de representação da realidade através da mimese, buscando, cada vez mais, caminhar para o uso de elementos concretos, expressivos, emotivos, simbólicos, havendo certo direcionamento para uma espécie de estetização da vida. Diante disso, a realidade se tornou o foco. O corpo, a presença física, a matéria, passaram a ser usados para a fruição artística ou até mesmo se tornaram a própria obra de arte. Assim, como acontecia na arte com características apolíneas, a arte com características dionisiacas também passou a ser incluída e valorizada no campo da estética.

Muitas foram as causas que levaram a arte para esses novos caminhos. Dentre elas pode se destacar a 2ª Grande Guerra Mundial que deixou cicatrizes profundas em toda uma geração, pois gerou uma grande instabilidade e angústia social colocando, não raro, em risco, até as arraigadas concepções cristãs. Diante desse quadro, especialmente, os artistas e intelectuais da época procuraram, de forma desafiadora, a conquista da liberdade em busca da superação e do entendimento da dor, refletindo em suas obras, de diversas formas, toda a vulnerabilidade, o padecimento e a violência do conflito imposto. Essa liberdade almejada pela sociedade se transfere, velozmente, para a possibilidade de se utilizar o que é próprio a cada um: o corpo. Surge a luta pela liberdade sexual, pelo uso corporal como direito de

domínio próprio. Os movimentos artísticos desse período vão reforçar essa nova tendência usando e abusando do corpo e de tudo o que é inerente a ele para expressar sentimentos e emoções. Explodindo de energia, sensibilidade e significados, ele é uma bandeira levantada a favor da luta pela liberdade.

Foi a necessidade de se levar a arte para outros caminhos que fez surgir a performance. Essa expressão artística foi se desvencilhando a cada atitude, a cada passo, a cada ato, das tradições artísticas acadêmicas. Outro fator marcante para o enraizamento da performance como arte, foram as mudanças políticas e culturais ocorridas, especialmente na década de 60, nos principais centros urbanos do mundo, como as principais cidades da Europa, Estados Unidos e Japão. O consumismo exacerbado do período e a necessidade de se rebelar contra uma época conturbada de um pós-guerra traumático, fez surgir esse tipo de arte que procura, assim como fez os movimentos Futurista, Dadaísta, Surrealista, dentre outros, levar a arte para fora dos ambientes tradicionais como museus e academias, bem como modificar a visão acerca do que se entende por arte.

Diante desse contexto, a Áustria dos anos 60, também despontou com um movimento que ficou conhecido como Acionismo vienense. Predecessor da Body art, esse movimento formado, inicialmente, pelos artistas Herman Nitsch, Otto Muhl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus foi marcado pelo forte e violento uso do corpo nas manifestações artísticas. Protagonista das ações, o corpo era evidenciado pelo lado grotesco, estranho e repugnante, sujeito até mesmo à autoagressão, através de objetos invasivos, cortantes, mutilantes, numa busca incansável pela aproximação da arte com a realidade, com a vida nua e crua, sugerindo questionamentos sobre a condição da humanidade.



FIGURA 14: *Zerreißprobe*. Günter Brus, 1970.

FONTE: <http://laborativo.blogspot.com.br/2013/08/o-choque-dos-acionistas-vienenses.html>. Acesso em 14 dez. 2013.

Em suas performances, artistas como Günter Brus e Rudolf Schwarzkogler exploram seus corpos pela via da dor e da automutilação, colocando-os no cerne de materialidade e fragilidade, demonstrando que se esquivam totalmente da idéia de corpo perfeito e idealizado perseguido pela arte clássica.



FIGURAS 15 e 16: *3rd Action*. Rudolf Schwarzkogler, 1965.

FONTE: <http://laborativo.blogspot.com.br/2013/08/o-choque-dos-acionistas-vienenses.html>. Acesso em 14 dez. 2013.

Esse revolucionário grupo influencia vários artistas contemporâneos que como ele busca, através da arte, a transformação, a liberdade de criação e expressão, questionando e até mesmo negando qualquer tipo de cânone estético.

O despedaçamento corporal é uma das características do grotesco, apontada por Bakhtin (2013, p.22). Há performances como o *Teatro das orgias e dos mistérios* de Hermann Nitsch, onde ocorre um sanguinário e brutal despedaçamento do corpo de um animal.

É interessante observar que esse tema é antigo e recorrente na história da arte. A obra de Rembrandt, *Boi esfolado*, de 1655, é um dos exemplos. Ele apresenta um quadro com uma carcaça esquartejada e pendurada, num ambiente lúgubre e frio.

A arte da performance com seus elementos reais causa, na maioria das vezes, maior desconforto que uma pintura, pois a performance é o próprio acontecimento ou, no mínimo, o registro do que aconteceu na ocasião da realização.



FIGURA 17: *Teatro das orgias e dos mistérios*, Hermann Nitsch.

FONTE: <http://laborativo.blogspot.com.br/2013/08/o-choque-dos-acionistas-vienenses.html>. Acesso em 14 dez. 2013.

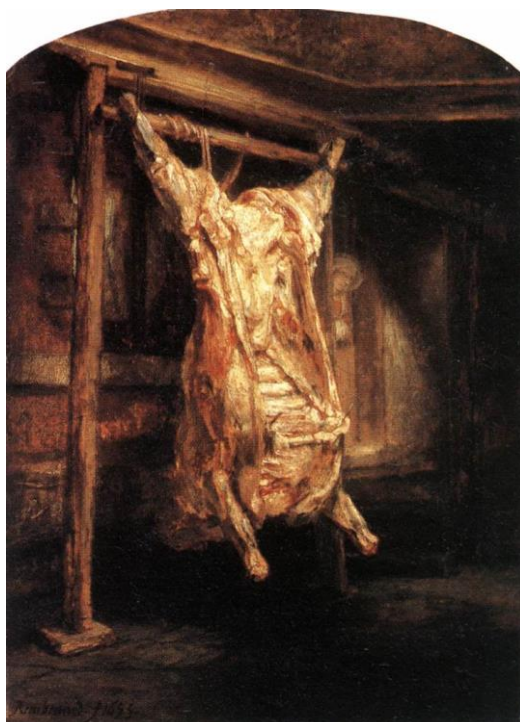


FIGURA 18: *Boi Esfolado*, Rembrandt van Rijn, 1655

Óleo sobre madeira, 94 x 69 cm

FONTE: <http://queridobestiaro.blogspot.com.br/2011/10/o-boi-esfolado-rembrandt.html>

Também foram referências para a Body art os Surrealistas e Dadaístas, o Teatro dos anos 1960, o Teatro Nô japonês, o Teatro da crueldade de Antonin Artaud, o Living theatre, fundado por Julien Beck e Judith Malina, o Teatro pobre, de Grotowsky, pois também usaram o corpo como obra, matéria e instrumento de criação.

O movimento artístico Fluxus que também foi bastante associado ao Dadaísmo e a Pop art causou grande impacto nas décadas de 60 e 70 e foi decisivo no desenvolvimento e incorporação definitiva da performance como categoria artística na história da arte. Foi idealizado no ano de 1961, pelo lituano George Maciunas. O objetivo inicial desse movimento de forte atuação política e social era publicar, na revista intitulada *Fluxus*, textos de artistas da vanguarda de vários locais do mundo. No entanto, rapidamente, o seu foco se voltou para quebrar fronteiras entre arte e vida. O grupo foi incorporando outras linguagens artísticas como performances, músicas e vídeos. Seu caráter subversivo já intencionava o aniquilamento das convenções, valorizando o efêmero, a criação coletiva e a aproximação da arte ao cotidiano. Vários artistas participaram do movimento *Fluxus*, dentre eles pode-se destacar: Marcel Duchamp, Dick Higgins, George Brecht, John Cage, Jackson Mac Low, Toshi Ichijanagi, Joseph Beuys, Gustav Metzger, Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono e Allan Kaprov.

Um dos artistas do *Fluxus*, criador de diversas performances, que quebrou paradigmas na história da arte foi o artista alemão Joseph Beuys. Ele acreditava que a arte seria capaz de transformar, concretamente, a vida cotidiana das pessoas. Intencionava alterar consciências, através de ações dramáticas e conferências, pois acreditava que poderia revolucionar o pensamento do homem e assim torná-lo livre e criativo. Segundo Roselee Goldberg (2006, p. 139), são frases de Beuys: “Precisamos revolucionar o pensamento humano”. “Antes de mais nada, toda revolução ocorre no interior do ser humano”. “Quando o homem é livre e criativo, capaz de produzir algo novo e original, ele pode revolucionar o tempo”.

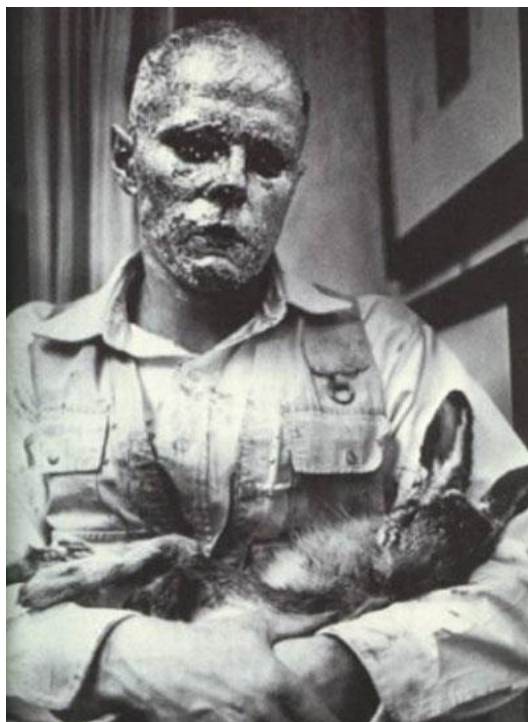


FIGURA 19: *Como se explicam quadros a uma lebre morta*, Joseph Beuys, 1965.
FONTE: http://www.polemica.uerj.br/8%284%29/hibridos_2.htm. Acesso em: 14 dez. 2013.

Marcel Duchamp foi um dos artistas que mais se destacou, devido ao seu caráter questionador, criativo e inovador. Ele não se preocupava com o aprimoramento de técnicas artísticas tradicionais, voltando seu foco à criação de obras intrigantes que, como enigmas, sugerem reflexão mais que contemplação. Para Duchamp, qualquer coisa pode ser usada como obra de arte, inclusive o corpo. Esse artista caminhou para a dessacralização da arte, quando realizou uma espécie de sacralização de elementos que antes faziam apenas parte do cotidiano. Um de seus ready-mades¹ mais famosos e perturbadores é *Fonte*, um mictório masculino, invertido, elevado à categoria de arte, datado e assinado por um artista “desconhecido”, R.Mutt (pseudônimo que remetia ao fabricante da peça sanitária). As origens da arte da performance também encontram referências em Duchamp que inovou, realizando performances, travestido da personagem denominada Madame Rrose Sélavy, que procurava circular pelos meios sociais e artísticos ironizando, criticando e divertindo com sátira e inteligência. Embora bastante criticado, o Movimento Dadaísta e seus artistas foram extremamente significativos para a história da arte, pois abriu novos caminhos, estimulando o surgimento de outros movimentos e artistas inovadores.

¹ *Ready mades* são produtos industrializados e de uso comum elevados à categoria de obra de arte. O artista se apropria do objeto pronto e muda seu sentido, invertendo seu lugar físico e como ele é exposto. É a transferência de um objeto de uma situação não artística para o contexto de arte.

Percebe-se a influência de Marcel Duchamp na arte contemporânea, uma vez que ela se reinventa constantemente, suscitando novas questões, visando, diversas vezes, mais o que pode instigar e sugerir do que a própria obra em si.



FIGURA 20: Retrato de Marcel Duchamp como Rose Sélavy, por Man Ray, 1921.

FONTE: <http://www.arquitetonico.ufsc.br/ready-made>. Acesso em: 19 dez. 2013

O fenômeno Duchamp tem de interessante o fato de sua influência sobre a arte contemporânea crescer à medida que passam os anos. De um lado, o número de trabalhos que lhe são dedicados é cada vez mais importante, de outro, ele é referência, explícita ou não, de numerosos artistas atuais. Por quê? Porque esse artista – que declarava não sê-lo – parece expressar o modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas. (CAUQUELIN, 2005. p.89).

Atualmente, a performance artística também não está dissociada de questões sociais e políticas, muito pelo contrário, e as variadas possibilidades de reprodução, utilizando vídeos, fotografias ou outras mídias favoreceram seus registros e divulgações. Essa expansão de experiências audiovisuais enriquecem a videoarte bem como as demais mídias, atingindo um grande número de espectadores.

A arte contemporânea herdou as mudanças desafiadoras ocorridas no percurso da história da arte, embora proclame, com liberdade e intensidade, novos rumos e novas visões.

Várias formas de expressões artísticas da atualidade quebram paradigmas entre arte e não-arte. Elas podem fundir diversas linguagens, bem como tecnologias e materiais podendo combinar música, instalações, performances, literatura, pintura, teatro, fotografia, escultura, vídeo, dentre outras. Nesses novos caminhos, a arte se liga à vida cotidiana refletindo, de muitas formas, o contexto social em que está inserida, desencadeando uma busca pela

liberdade do uso de técnicas criativas e inusitadas gerando, ainda, novas relações com o corpo e com a participação do espectador. A bidimensionalidade da arte foi desestabilizada, atingindo outro patamar, pois não se encontra apenas, como ocorre na pintura, uma janela pela qual se visualiza o mundo captado pelo artista. O corpo, a alma e todos os seus sentidos são tomados como meio de expressão, passando a invadir várias produções artísticas onde carne, sangue, vísceras e excrementos são expostos no “açougue” de uma corrente em “carne viva” denominada *body art*.

Na contemporaneidade, espécies de celebrações dionisiacas aparecem, constantemente, em trabalhos artísticos nada convencionais, muitas vezes compartilhando experiências radicais. Uma gama de artistas se aproxima dessa tendência, onde o corpo e todos os seus fluidos e secreções pode ser usado como material, expressão e até mesmo se transformar na própria obra de arte. Muitos artistas que usam o seu próprio corpo como suporte e meio de expressão parecem buscar um *corpo sem órgãos*, descobrindo novas possibilidades, novas potências de vida, novas formas de linguagens repletas de vitalidade, de pulsação, de urgência, especialmente em misturar, entrelaçar, arte e vida. Rodrigo Braga parece ser um deles.

A performance radicaliza o compartilhamento de experiências e convulsiona os participantes que, dela, nunca saem ilesos. Sua força advém dessa intencionalidade. Ato controlado e consciente. A vida é provocada, afetada, abalada, inspirada e, por vezes, detonada. Ao corpo disciplinado, apontado por Foucault, enrijecido, contrapõe-se o corpo multiplicado, permeado por intensidades que passam e circulam, configurando, assim, uma criação coletiva por rebatimento. O corpo sem órgãos explicitado por Deleuze e Guattari. Corpo dobrado e redobrado (OLIVEIRA, 2007, p.107).

1.2 O belo e o feio

Algumas questões sobre beleza e fealdade dão uma amplidão acerca da visão do grotesco na história da arte, visto que um dos sinônimos do feio, dentre tantos outros, é o grotesco, e o belo, a princípio, seria o seu antônimo. Portanto, noções sobre o belo e o feio contribuirão para um melhor entendimento sobre o fenômeno grotesco, especialmente nas obras de arte de Rodrigo Braga.

Se examinarmos os sinônimos de belo e feio, veremos que, enquanto se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, lendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é feio aquilo que é

repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgraçoso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime). (ECO, 2007, p.19)

A representação artística do feio apresentou várias caras e diversas funções no decorrer da história da arte. Desse modo, verifica-se que em alguns momentos o feio foi irremediavelmente associado à maldade e ao pecado. Em outras épocas, no entanto, alguns monstros, com personalidades amáveis, são criados e proporcionam a ruptura da associação entre o feio e o mal. Essas figuras de aspectos terríveis, horrorosos, mas sociáveis, carinhosas, ao invés de amedrontar, despertam atração e encantamento. Pode-se identificar esses aspectos em diversos personagens como, por exemplo, no clássico *O corcunda de Notre Dame* (Victor Hugo-1831) em que seu personagem principal é o Quasímodo, que tem, tanto na aparência como no seu próprio nome (quasimodal, mal formado, quase formado) a presença da deformação. Entretanto, esse personagem possui bons sentimentos e demonstra que é capaz de amar de forma pura a cigana Esmeralda.

No desenrolar desse romance, percebe-se que há um tom de sarcasmo e confronto com ritos religiosos. Ocorre um campeonato de caretas e o eleito seria escolhido como o papa do povo. Várias pessoas se esforçam para conseguir mostrar as mais terríveis, mas como discorre Hugo (2013, p. 66), nenhuma delas conseguiu “realizar o ideal do grotesco que se formara nas imaginações exaltadas pela orgia, só mesmo, para arrebanhar os votos, aquela careta sublime que acabava de deslumbrar a plateia”. A careta referenciada era a do corcunda. Quasímodo vence, por unanimidade, e sem nenhum esforço, mas para a surpresa de todos, a aparência de sua face é real, não é uma careta.



FIGURA 21: *O Corcunda de Notre Dame*- (1939)

FONTE: <http://maniacosporfilme.wordpress.com/2011/10/22/o-corcunda-de-notre-dame-1939-um-classico-de-partir-o-coracao/>

Há um trecho nesta obra de Hugo (2013, p. 66), em que o grotesco se materializa na descrição fantástica e assustadora desse personagem:

A careta era o rosto, pura e simplesmente. Ou melhor dizendo, sua pessoa inteira era uma careta só. Uma cabeçorra espetada de cabelos ruivos. Entre os dois ombros, uma enorme corcunda cujo peso se compensava à frente. Um sistema de coxas e pernas tão estranhamente disposto que elas só se encostavam à altura dos joelhos e, vistas de frente, pareciam dois arcos de foice que se juntassem pelo cabo. Pés grandes, mãos monstruosas e, completando toda essa deformidade, uma atitude de aterrorizantes vigor, agilidade e coragem. Era uma estranha exceção à regra que diz ser a força um resultado, assim como a beleza, da harmonia. Assim era o papa que os bufos acabavam de proclamar. Um gigante quebrado e mal colado.

Como aponta Eco (2007, p.280): “O feio que Hugo vê como típico da nova estética é o grotesco “(uma coisa disforme, horrível, repelente, transportada com verdade e poesia para o domínio da arte), a mais rica das fontes que a natureza podia oferecer à criação artística”.

Na atualidade, o feio também é, frequentemente, dissociado do mal, através de personagens diversos, como por exemplo, Edward Mãos de Tesoura e Jack Skellington, o protagonista de *O estranho mundo de Jack*, ambos, longas metragens de Tim Burton. Esses personagens citados, dentre outros, reafirmam com a ternura de suas personalidades e gestos que a ligação entre a feiura e a maldade nem sempre acontece. O que parece caracterizar um ser como feio, monstruoso, sombrio são, muito mais, suas cruéis e perversas ações do que a própria aparência. As qualificações malignas ou benignas de um personagem irão depender de seus princípios éticos na construção da história. Ele tanto pode ser belo e mau, feio e bom e

monstruoso e sensível. A representação do feio não é mais, obrigatoriamente, ligada ao mal. Portanto, os conceitos sobre a feiura e a beleza vão se transformando ao longo da história.



FIGURA 22: *Edward Mãos de Tesoura*, Tim Burton.

FONTE: <http://jskbongiovidepp.blogspot.com.br/2010/06/edward-maos-de-tesoura-vira-peca-de.html>. Acesso em 15 jan. 2014.



FIGURA 23: *Jack*, Tim Burton.

FONTE: <http://omelete.uol.com.br/cinema/o-estranho-mundo-de-jack-20-coisas-que-voce-precisa-saber/#.Usx7ZPIIUbc>. Acesso em 15 jan. 2014.

Como se viu, para serem belas, as representações artísticas, na antiguidade, deveriam obedecer às leis de harmonia e proporção, refletindo os padrões do ideal de beleza da época. O corpo ou objeto representado nas obras de arte deveria refletir os modelos estabelecidos, que eram inspirados na beleza suprema dos deuses cultuados pela civilização. Os que não buscavam seguir esses padrões poderiam ser considerados feios.

Eco (2007, p.23) aponta que o ideal grego de perfeição era representado pela *Kallogagathia* – *kállos* (belo) e *eagathos* (bom), no sentido de enfatizar uma vastidão de valores positivos que agregavam relações entre beleza física, qualidade moral e valores espirituais, bem como o inverso, isto é, o ser feio seria imoral ou desprovido de moral, sem caráter. No entanto, o feio, como afirmam Sodré e Paiva (2002, p.18) não é um simples contrário do belo:

o belo é, desde o antigo grego, ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas. (...) O feio (tradicionalmente identificado ao "mau", assim como o belo era tido como "bom"), por sua vez, não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retirarmos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por exemplo, a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo.

A mitologia clássica, entretanto, já se revelava cruel e violenta. Para a cultura grega o mundo não era apenas belo. Há histórias fantásticas de maldade e feiura, onde até belas criaturas são capazes de ações terríveis, repugnantes e cruéis. Esses aspectos apareciam em diversas representações artísticas que eram povoadas de personagens assustadores, híbridos, disformes, como os Cérberos, as Harpias, as Sereias, a Esfinge, as Górgonas, as Erínias, os Centauros, dentre outros.

No século IV a.C., Policleto produziu uma estátua, denominada posteriormente Cânone, na qual se encarnavam todas as regras de uma proporção ideal; mais tarde, Vitruvius ditaria as justas proporções corporais em frações da figura inteira: o rosto deveria ter $\frac{1}{10}$ do comprimento total, a cabeça $\frac{1}{8}$, o comprimento do tórax, $\frac{1}{4}$, e assim por diante. É natural que, à luz dessa idéia de beleza, todos os seres que não encarnavam tais proporções fossem vistos como feios. (ECO, 2007, p.23).



FIGURA 24: Cérbero (cão de três cabeças)

FONTE: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hercules_capturing_Cerberus.jpg>. Acesso em: 04 jun 2013



FIGURA 25: *Hárpias.*

FONTE: <<http://grecoblogdojoao.blogspot.com.br/2010/05/harpas-representadas-ora-como-mulheres.html>>. Acesso em: 04 jun. 2013

Com o cristianismo, a percepção em relação às representações artísticas que antes almejavam, com afincos, se aproximar da beleza divina foi de certa forma alterada, pois a variedade de criaturas existentes no mundo, belas e feias, disformes e perfeitas, todas, sem exceção, eram fruto da criação de Deus e vinculadas à imagem de Cristo. Entretanto, embora Deus tenha materializado o belo e o feio, a beleza presente nas criações era associada à bondade e os que não correspondiam ao ideal de beleza, transgrediam as leis naturais e eram vistos como disformes, feios, portanto, associados ao mau. No entanto, essa visão foi questionada quando se passou a acreditar que as imperfeições e o mal tinham a mesma importância para a harmonia do universo, assim como os opostos, a luz e a sombra, a água e o fogo. A presença do feio e do mal serviria de contraste para valorizar, ainda mais, o belo e o bem. Mesmo os feios e monstros eram criaturas e como tais contribuíam para a formação e valorização do todo. Eco (2007, p.44) também pontua que Santo Agostinho foi um dos que tentou justificar a existência do feio e do mal na criação divina: “haveria, é verdade, desarmonia e ‘insulto para a visão’ quando um edifício mostrasse uma disposição incorreta nas partes, mas destacava que o erro também faz parte da ordem geral”. Entretanto, verifica-se que o feio pode brilhar por si mesmo, sua beleza pode ser única, pois como indaga Suassuna (1972, p.234) “Como se explicaria, então, a Beleza das obras de arte que se baseiam unicamente no Feio?”

No Romantismo, o belo era associado não apenas às formas, mas ao efeito que podia causar. O ideal era se buscar o “sublime” que não pode ser medido, dominado ou definido, apenas contemplado e sentido profundamente. Não havia palavras, nem formas que definissem o belo, apenas a emoção o justificava. Diante disso, reformulava-se a compreensão

do feio que, também nesse período, foi bastante exaltado por muitos intelectuais. O belo e o feio não podiam ser dissociados, cada um tinha sua devida importância.

[...] há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. 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 com a alma, o animal com o espírito... (HUGO, 2010, p.27).

Percebe-se que a noção de grotesco e de feio parece englobar mais fenômenos que a visão clássica da beleza, uma vez que a feiura e o grotesco podem ter seu lado repugnante, obscuro, sujo, assustador, bem como seu lado curioso, cômico e divertido, que nem sempre causa rejeição. A fealdade é ilimitada nas suas possibilidades. A representação do belo pode limitar a imaginação e a criação do artista, quando parece seguir um padrão, um certo cânone. Com o feio a criatividade dos artistas não tem limites. Na história das artes há curiosas e fascinantes representações de seres monstruosos. A morbidez que se encontra no grotesco leva ao mistério, ao antinatural, ao gosto pelo transcendental.

As atitudes em relação às representações artísticas podem variar de acordo com as culturas e as épocas, assim como a própria noção da representação do feio. O que em algumas épocas era inaceitável e condenável, em outras se tornou aceitável, reconhecido e valorizado. Os gostos variam: o feio de ontem pode ser o belo de hoje e vice-versa. Umberto Eco enfatiza essa questão na sua *História da feiura* dizendo que, assim como o belo, “o feio é relativo aos tempos e às culturas, o inaceitável de ontem pode ser o bem aceito de amanhã e o que é percebido como feio pode contribuir, num contexto adequado, para a beleza do conjunto” (Eco, 2007, p.421). Embora, não se possa negar que “não se tentou desde sempre vê-los como padrões definidos a um modelo estável” (Eco, 2007, p.15). Com essa afirmação ele levanta questionamentos sobre se a “distinção nítida entre feio e belo realmente desapareceu” (Eco, 2007, p.431). Para embasar seu argumento sobre a pretensa “morte” da distinção nítida entre a beleza e a feiura, o autor ainda recorre a Nietzsche, que em sua obra *Crepúsculo dos ídolos* afirma:

No belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição; (...) “adora nele a si mesmo (...) No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. (...) O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência (...). Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição (...) tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor ‘feio’.(...) O que odeia ao ser humano? Não há dúvida: o declínio do seu tipo. (NIETZSCHE, 2006 apud ECO, 2007, p.15).

Há manifestações artísticas contemporâneas que são incompreendidas e pouco aceitas, principalmente por usar o corpo em representações nada convencionais. A categoria estética que foge aos padrões de beleza desconcerta e é, muitas vezes, associada ao feio, embora sugira um importante redirecionamento do modo de apreciar a arte.

A visão acerca do belo e do feio continua sendo relativa. O homem contemporâneo e midiático pode ter o conceito de belo culturalmente plantado no seu meio e esse belo acaba agradando uma maioria. Percebe-se que o prazer e o gosto estético são parecidos em determinadas culturas. No entanto, na contemporaneidade, a convivência e a aceitação dos “opostos” da estética é uma realidade. A beleza clássica, tradicional, ainda é contemplada pelas pessoas, mas há também uma forte contemplação do feio, do diferente.

Costuma-se repetir em toda a parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição feio/belo não tem mais valor estético: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro, o que parece se confirmar em muitos comportamentos juvenis. (ECO, 2007, p. 426).

Eco propõe a observação da ocorrência de três fenômenos decorrentes da manifestação da feiúra: “o feio em si, o feio formal e a representação artística de ambos” (Eco, 2007, p.20). O feio em si estaria representado na percepção direta de seres em decomposição, excrementos, mau cheiro, anomalias, diante das quais se reage de forma involuntária, passional, instantânea. Já o feio formal se encontra na incompletude, no desequilíbrio, na desproporcionalidade entre as partes de um conjunto que é, geralmente, previamente conhecido.

O autor destaca, ainda, que “enquanto que para todos os sinônimos de belo seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de feio implicam sempre uma reação de nojo, se não de violenta repulsa...” (Eco, 2007, p.19). Em compensação, afirma que “a feiúra pode ser redimida por uma representação artística fiel e eficaz” (ibidem, p.20). Segundo esse autor, na Idade Média, Bonaventura da Bagnoregio argumentava que a imagem do diabo poderia ser bela quando a sua feiura fosse bem representada artisticamente. O feio, se elaborado com qualidade, com aptidão, com virtuosismo, se torna belo. Mas, com relação à afirmação do filósofo e teólogo medieval, Eco indaga quanto à forma de fruição de uma imagem chocante, lembrando as três formas de materialização do fenômeno da fealdade:

Mas seria isso mesmo que os fiéis pensavam quando viam as cenas dos inauditos tormentos infernais nos portais e afrescos das igrejas? Não reagiam, talvez, com

terror e angústia, como se tivessem visto uma feiúra do primeiro tipo, enregelante e repugnante como seria para nós a visão de um réptil que nos ameaça? [...] Se é verdade que a experiência da beleza implica uma contemplação desinteressada, um adolescente perturbado pode, no entanto, ter uma reação passional diante da Vênus de Milo. O mesmo vale para o feio: uma criança pode sonhar de noite, aterrorizada, com a bruxa que viu no livro de fábulas e que, para seus outros coetâneos, era apenas uma imagem divertida. (ECO, 2007, p.20).

Esses aspectos sugerem questionamentos em relação às inúmeras reações que podem ser provocadas pela contemplação da feiura, especialmente a atemorizante. Pode ocorrer uma avalanche de sentimentos antagônicos que transladam desde o mais profundo êxtase à extrema sensação de repulsa. Eco acredita que ao se deparar com uma representação artística que remete a uma experiência traumática anterior, o espectador pode sentir repúdio e se perturbar. Por exemplo, vítimas de um bombardeio provavelmente teriam uma reação de perplexidade e até mesmo terror diante de *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Diante disso, percebe-se que não há uma contemplação sem interesse, pois o observador estaria “revivendo o terror de sua antiga experiência” (ibidem, p.20). Embora o terror, além de afligir o espectador, pode levá-lo à excitação.

Para enfatizar as modificações que vão ocorrendo na concepção dos modelos estéticos, na vida e na história da arte, Eco compara um detalhe do quadro de *Perseguidores de Cristo carregando a cruz* (1515-1516), de Hieronymus Bosch, com uma imagem fotográfica de um *punk*, realizada em 1968. Há muitas semelhanças entre as duas figuras. Nessa obra, Bosch teria representado os perseguidores de Jesus como eram retratados os bárbaros e os piratas da época. O autor lembra que no século XIX, “os psiquiatras ainda consideravam a tatuagem como signo da degeneração” (Eco, 2007, p.430). “Hoje piercing e tatuagem podem ser vistos tão somente como um desafio geracional e, com certeza, não são compreendidos (pela maioria) como uma escolha delinquencial” (ibidem, p. 430), pondera o autor.



FIGURA 26: Detalhe do quadro de Bosch com os perseguidores de Cristo e jovem usando piercings.
FONTE: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR80068-6006,00.html> Acesso em 08 mai. 2013.

A diversidade das representações artísticas contemporâneas coloca a sociedade diante de “uma selva de contradições” (Eco, 2007, p.423). Enquanto as crianças são atraídas por dinossauros, E.T., pokémons, seres disformes, há o fascínio de adultos por filmes *splatter* “onde cérebros viram mingau e sangue esguicha nas paredes” (Ibidem, p. 423). O autor, no entanto, alerta que não se pode acusar os meios de comunicação de massa de “degeneração”, uma vez que a própria arte contemporânea celebra e pratica o feio. “Mas, não mais no sentido provocativo das vanguardas do início do século XX. Em certos *happenings*, não somente se exhibe o mal-estar de uma mutilação ou de uma deficiência, mas o próprio artista se submete a mutilação cruenta de seu corpo” (Ibidem, p.423).

Exageros e extravagâncias estão presentes, de diversas formas, em muitas obras de arte que embora atraentes, muitas vezes são consideradas feias representações do que poderia ser belo e não belas representações do feio. “Aristóteles, na Poética, ratificava um princípio que seria universalmente aceito no decorrer dos séculos, ou seja, de que se podem imitar belamente as coisas feias” (ECO, 2007, p.30).

Diversos artistas contemporâneos continuam rompendo com padrões, desmitificando as obras de arte e trazendo-as, cada vez mais, para perto das pessoas, embora muitos ainda não consigam apreciá-las, subjugando-as a uma arte menor, excluindo-as das consideradas “belas artes”.

Percebe-se, ainda, que a aversão ao feio, ao grotesco parece estar associada ao desconforto de se deparar com o que é diferente, desconhecido e estranho. O feio pode provocar aversão, pois algumas vezes nos faz deparar com o medo da morte e da destruição da matéria, fazendo lembrar o que desejamos esquecer: somos perecíveis.

Diversos trabalhos artísticos expõem cadáveres de animais ou humanos, sangue, mutilações, deformações, isto é, revelam situações que emergem a realidade degradável do corpo, do homem. Isso remete, sem piedade, ao que virá, mais cedo ou mais tarde para todos, embora a feiura também ajude a conviver melhor com as diferenças, com as desarmonias e imperfeições que são encontradas na vida, nos outros e em nós mesmos. Percebe-se que é isso que a traz, frequentemente, com força e mistério ao cotidiano. Depara-se com o feio em diversos meios e de várias formas.

Os trabalhos, abaixo, foram feitos pelo artista Joel-Peter Witkin. Em suas composições mórbidas, ele mistura diversos elementos, tais como: flores, frutas, partes de corpos humanos, símbolos religiosos, dentre outros. O corpo é abordado, exaustivamente, pela via do efêmero, da decomposição, da fragmentação, do grotesco.

Em algumas composições de Rodrigo Braga também há a combinação de elementos, por vezes incompatíveis entre si, como veremos no último capítulo deste trabalho, especialmente, em obras como *Da alegoria perecível* e *Da compaixão cínica*, por exemplo. Entretanto, elas parecem se revelar menos hostis que as de Witkin, talvez por não possuir cadáveres de humanos, embora as partes de cadáveres de animais também perturbem os nossos sentidos. Em Witkin, o grotesco se mostra, em preto e branco, com uma violência absurda. Elementos como flores e frutas não conseguem suavizar a face terrível das suas naturezas, literalmente, mortas.



FIGURA 27: *Poeta de uma coleção de relíquias e ornamentos*, 1986, Joel-Peter Witkin

FONTE: <http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/2007/05/witkin-joel-peter-fotografia.html>. Acesso em 14.03.2014.

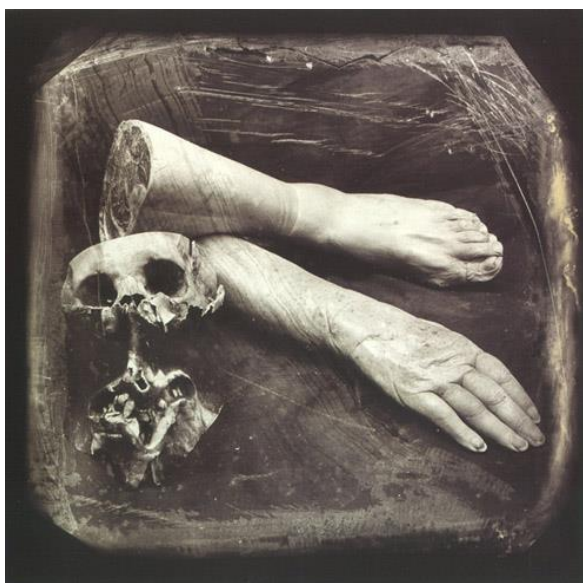


FIGURA 28: *Poeta de uma coleção de relíquias e ornamentos*, 1986, Joel-Peter Witkin

FONTE: <http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/2007/05/witkin-joel-peter-fotografia.html>. Acesso em 14.03.2014.



FIGURA 29: *Festa dos loucos*, Joel-Peter Witkin, 1990

FONTE: <http://www.orderofthegooddeath.com/after-joel-peter-witkin>

Diante de tantas formas e funções que o feio desempenhou e desempenha até hoje, percebe-se uma certeza: ele é fundamental, pois faz parte da vida. O feio existe no nosso dia-a-dia, mesmo quando não queremos vê-lo. Encontra-se a feiura na sociedade do mundo atual de diversas formas e com várias faces, todas terríveis: na fome, na violência, na guerra, nas injustiças sociais, no medo, nas doenças, no abandono, etc.

Na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis. Vemos imagens de populações onde crianças morrem de fome, reduzidas a esqueletos de barriga inchada, de países onde as mulheres são estupradas por invasores, de outros onde corpos humanos são torturados, assim como ressurgem continuamente sob nossos olhos as visões não muito rêmoras de outros esqueletos vivos à espera de entrar em uma câmara de gás. Vemos membros dilacerados pela explosão de um arranha-céu ou de um avião em vôo e vivemos no terror de que isso possa acontecer conosco. Tais coisas são feias, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam nojo, susto, repulsa – independentemente do fato de que possam inspirar piedade, desdém, instinto de rebelião, solidariedade, mesmo quando aceitas com o fatalismo de que acredita que a vida nada mais é que uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado. Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que, nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então por que a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e maligno (ECO, 2007, p.436).

O feio artístico pode causar repulsa, mas geralmente nos causa admiração e contemplação. Já a feiura da vida real nos deixa perplexos, enojados, chocados. Talvez por isso se entenda, no decorrer da história, a insistência dos artistas em representar o feio. Através da arte é possível desmistificá-lo, tornando-o apreciável, admirável e com beleza única. O medo da feiura do “mundo real” pode se distanciar no universo das representações artísticas.

2 O GROTESCO E SEU PERCURSO HISTÓRICO

2 O GROTESCO E SEU PERCURSO HISTÓRICO

O meu sentimento de inquietude diante dessas obras que estão sendo citadas foi reforçado após a leitura do livro *O Grotesco* (1957), de Wolfgang Kayser, em que o autor revela que se sentiu instigado a investigar sobre esse assunto devido à sua primeira visita ao Museu do Prado, quando se deparou e se desconcertou, especialmente, diante das pinturas de Bosch, Brueghel, Velásquez e Goya. Diante disso, ele decidiu fazer uma pesquisa, analisando tanto obras pictóricas quanto literárias, visando elaborar uma definição do grotesco para melhor compreender sua recepção enquanto categoria estética, bem como sugerir um percurso histórico do termo. Entretanto, Kayser (2009, p.08) aponta para as dificuldades em se escrever uma história do grotesco, chegando a afirmar que “Não será possível escrevê-la, assim como não se pode escrever uma história do trágico ou do cômico nas artes. Para tanto, seria necessário o conhecimento de todas as literaturas, das artes plásticas de todos os tempos e povos”. Kayser procura “oferecer uma definição mais precisa do grotesco em geral e, na verdade, sugerir um fio – frouro, por certo – da história do termo” (*Ibidem*, p.08). Para esse autor, o conjunto de obras classificadas sob a rubrica do grotesco é imenso e pode assumir diversas formas, em variadas expressões artísticas, tais como os contos de Hoffman; *A queda dos anjos rebeldes*, de Pieter Bruegel, *As tentações de Santo Antão*, de Hieronymus Bosch; *Saturno devorando seu filho*, de Francisco de Goya; *As Meninas*, de Velásquez e tantas outras.

Kayser analisa a presença do grotesco no quadro de Velásquez, *As Meninas*, da seguinte forma:

um grupo de graciosas senhorinhas do paço, com a infanta no meio, - um quadro de donaire e encanto juvenis, e pintado de tal forma que se acredita ouvir o roçar da seda dos vestidos. A este encanto e graça acresce a dignidade e solenidade da majestade; pois num espelho, motivo tão caro a Velásquez, reflete-se o par real, que não está sentado dentro, mas fora do ambiente que a tela apresenta. Na mesma sala, porém, chocante e enorme, em primeiro plano, à direita, e em contraste agudo com a graça, surge o assustador: duas senhorinhas da corte, aleijadas e disformes, e o contraste torna-se tanto mais agudo, quando não se trata do feio e inatural vistos como algo inteiramente distinto, mas como parte da corte. (KAYSER, 2009, p.14)



FIGURA 30: *As Meninas*, Diego Velázquez (1599-1657)

FONTE: <http://peregrinacultural.files.wordpress.com/2010/01/velazquez-las-meninas.jpg>. Acesso em: 30 dez 2013

Pablo Picasso, bem como o fotógrafo e artista norte americano Joel Peter Witkin, se inspiraram na obra *As Meninas*, de Velázquez, apresentando releituras instigantes, onde o grotesco pode ser percebido nas figuras disformes e esquisitas, incluindo a própria criança. Esse tipo de categoria da beleza parece se distanciar do mundo sólido, familiar, habitual devido à valorização de elementos estranhos.



FIGURA 31: *Las Meninas*, Pablo Picasso, 1957

FONTE: <http://www.tecnoartenews.com/esteticas-tecnologicas/artistas-que-criaram-obras-inspiradas-em-las-menina-de-diego-velazquez/>. Acesso em: 13/03/2014.



FIGURA 32: *As meninas*, Joel Peter Witkin, 1987

FONTE: <http://www.tecnoartenews.com/esteticas-tecnologicas/artistas-que-criaram-obras-inspiradas-em-las-menina-de-diego-velazquez/>. Acesso em: 13/03/2014.



FIGURA 33: *A queda dos anjos rebeldes*, Pieter Bruegel, (1562)

FONTE: http://sonhar1000.blogspot.com.br/2010_06_01_archive.html. Acesso em: 06 fev 2014

Para Kayser, diversas obras de Brueghel são tidas como excelentes exemplos do conceito de grotesco, pois esse artista se entrega à imaginação e os seus seres fantásticos, noturnos, irreais e até mesmo infernais se misturam com traços da realidade. Brueghel “irrompe nosso mundo familiar e o põe fora dos eixos” (Ibidem, 2009, p.36). Kayser afirma que Bosch ainda se fixa à ordem cristã, mas em Brueghel:

anula-se aquela última substância do mundo abismal na ordem cristã do ser. Ele não pinta o inferno cristão, cujos monstros enquanto admoestadores, tentadores ou punidores continuam sempre embasados na ordem divina, porém um mundo próprio, do noturno e do contra-senso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional. (KAYSER, 2009, p.40).

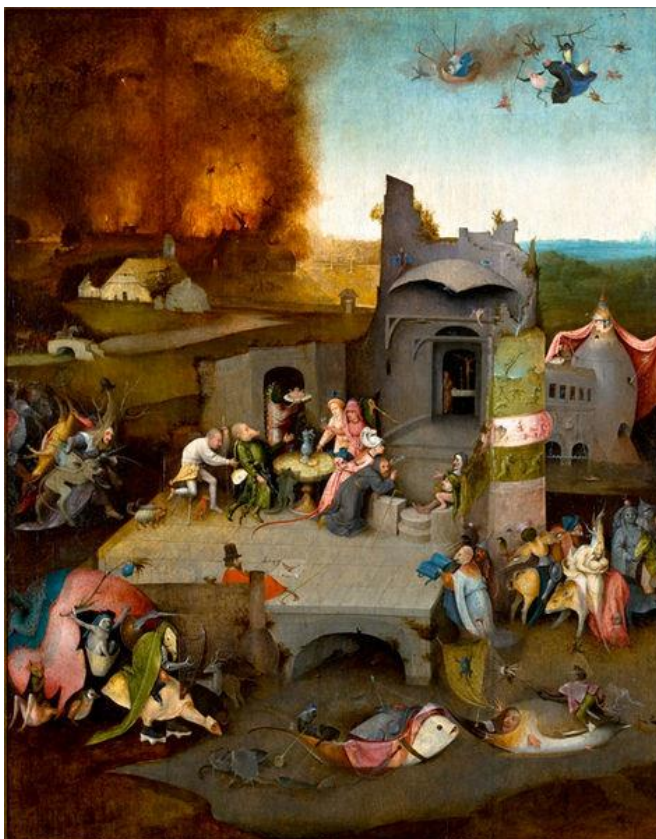


FIGURA 34: *As Tentações de Santo Antônio*, Hieronymus Bosch, c. 1500 (renascimento)
FONTE: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1288767>. Acesso em: 30 dez 2013



FIGURA 35: *Representação do Inferno*, detalhe da obra *O jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch.

FONTE: <http://www.blogdosantinha.com/artigos/sem-palavras-2/>. Acesso em: 30 dez 2013

O grotesco pode ser notado nas obras em que Hieronymus Bosch e Francisco de Goya apresentam visões fantásticas, delirantes, misturando elementos humanos e animais, resultando em seres irreais, híbridos, ligados ao grotesco teratológico, pois se percebe figuras monstruosas, deformadas, bestiais. Como afirmam Sodré e Paiva (2002, p. 27) “E o desafio se expressa no disparate, na hibridização desordenada, na metamorfose in actu, na forma que se abre sem contenções para o outro, o estranho”.

O grotesco se revela quando há a inversão da ordem natural, causando desorientação, desconfiança, quando o que é familiar, confiável, torna-se estranho, ameaçador, deformado.

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 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 em suas ordenações. (Kayser, 2009, p.40)



FIGURA 36: *Saturno devorando seu filho*, Francisco de Goya (1819-1823)

FONTE: <http://abstracaocoletiva.com.br/2012/11/01/analise-do-quadro-saturno-devorando-seu-filho-de-francisco-de-goya/>. Acesso em: 30 dez 2013

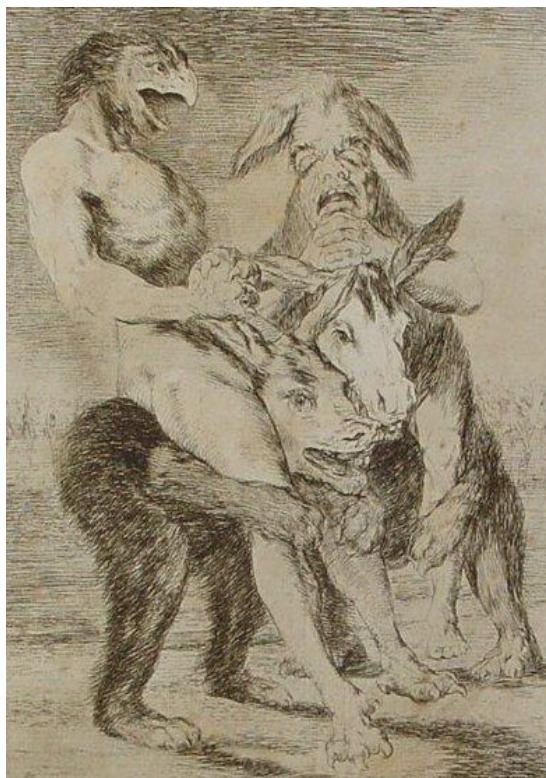


FIGURA 37: *Capricho n.º 63.- Olhem que graves!*, Francisco de Goya
FONTE: http://pt.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos Acesso em: 30 dez. 2013



FIGURA 38: *Disparate matrimonial n.º 07*, Francisco de Goya
FONTE: http://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Disparates. Acesso em: 13 mar. 2014.

O termo “grotesco” surgiu no final do século XV e vem do italiano *La Grottesca* ou *Grottesco*, derivado de *grotta* (gruta). Através de escavações feitas, primeiro em Roma, nos subterrâneos das Termas de Tito e, posteriormente, em outras regiões italianas, foram

descobertas imagens ornamentais e irreais que ganharam esse termo. Segundo Wolfgang Kayser (2009), essas imagens representavam situações de um mundo não natural. Nelas, podiam se perceber formas que se confundiam e pareciam estar em processo de transformação, como se não fossem acabadas e sugerissem movimento, hibridismo e até mesmo metamorfose. Figuras marcantes, fantásticas, monstruosas que brincavam com as formas misturando elementos vegetais, animais e humanos, dentre outros.

Posteriormente, o termo “grotesco” foi estendido a várias formas de expressões artísticas, ganhando definições mais amplas.

Na palavra grottesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais, e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. O fato se manifesta na segunda designação que surgiu para o grotesco no século XVI: *sogni dei pittori*. Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo (KAYSER, 2009, p.20).

Apesar da origem do termo surgir com esses achados, nas ruínas escavadas, muito antes foram identificados por historiadores, objetos e desenhos com essas características. O arquiteto romano Vitrúvio, por exemplo, em seu tratado estético *De Architectura* (27 a.C.), considerou a manifestação grotesca irracional, artificial, monstruosa e sem valor, visto que fugia das representações verdadeiras. Kayser (2009, p.18) afirma “a crítica de Vitrúvio que, baseando-se no critério da verdade natural, condena tanto os elementos, quanto as combinações do novo estilo de ornamentação”.

Vasari (1511-1574) se baseia na crítica de Vitrúvio para tentar analisar e descrever, pela primeira vez, o grotesco. Segundo Bakhtin (2013, p.29), assim como Vitrúvio, Vasari também abominava e “condenava o estilo grotesco a partir das posições clássicas, como uma violação brutal das formas e proporções naturais.”

Viajando pela história e indo até a Grécia antiga, percebe-se que já havia, também, elementos dessa estética no teatro, na literatura, etc., onde existiam imagens híbridas, disformes, monstruosas e esquisitas, bem como outros países e culturas diversas já utilizavam o fenômeno grotesco em sua arte.

Aqui se pode descurar do fato de que o fenômeno é mais antigo que o seu nome e que uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca,

asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas. (KAYSER, 2009. p.17)

Apreciada por muitos, essa estética foi usada para adornar instituições importantes, como por exemplo, a biblioteca de Siena, o Palácio do Vaticano, a abóboda da Catedral de Siena, os cinco medalhões da Catedral de Orvieto que representam cenas da *Divina Comédia*, dentre outras. Segundo Wolfgang Kayser (2009), o grotesco ornamental possui, no Renascimento, uma significação lúdica, alegre, leve e fantasiosa, porém, angustiante e sinistra, com um mundo fora da ordem natural. Podem-se destacar os ornamentos grotescos realizados pelo artista plástico italiano, renascentista, Rafael Sanzio (1483-1520).



FIGURA 39: *Grotescos* (arranjos/candelabro – detalhes de pilastra no Vaticano) - Rafael e Giovanni da Udine

FONTE: http://im-akermariano.blogspot.com.br/2012_09_01_archive.html. Acesso em: 13 mar. 2014.

No século XVI, mesmo com as suas características desproporcionais, deformadas, inumanas, monstruosas, contaminou toda a Europa aparecendo em várias expressões artísticas, especialmente na pintura, na gravura, na decoração, etc. Na pintura, surgiram obras onde a representação do grotesco e do feio, com a deformação, a exacerbação e a mistura das formas e materiais pareciam evidenciar uma espécie de renovação da arte, onde o ideal clássico foi desafiado. As obras do artista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), por exemplo, representam eficazmente o grotesco dentro do estilo maneirista, pois podem levar ao

estranhamento do gosto. Esse movimento pictórico se apropria de um imaginário pouco compatível com os ideais precedentes. Segundo Umberto Eco (2007, p. 169) “O artista maneirista deixara se dominar pela inquietação e pela ‘melancolia’ não se volta mais para o belo como imitação, mas para o expressivo”.

Os teóricos do Maneirismo enunciam a teoria do engenho, sendo a Idéia, desenho interior concebido pela mente do artista, uma manifestação, dotada de força demiúrgica, do divino que o habita. A deformação, portanto é justificada como recusa da simples imitação das regras, que não determinam o gênio, mas dele nascem. (ECO, 2007, p.169).

O movimento maneirista contribuiu para uma revolução na história da arte criando novos paradigmas. Arcimboldo realizou várias obras, dentre elas alguns retratos bizarros de personalidades. Nas suas composições, pode-se encontrar o excesso de detalhes evidenciados com a mistura e agrupamento de objetos, frutas, verduras, flores, raízes, animais, dentre outros. Suas exóticas combinações se aproximam das formas encontradas nas escavações de Roma, pois revelam imagens fantasiosas, incomuns, irreais, oníricas. Sua série *As quatro estações*, representam as quatro estações do ano. São composições onde há a mistura de elementos diversos que se transformam em perfis instigantes.

Os artistas do maneirismo, sem dúvida, levaram ao extremo os motivos híbridos encontrados nas “grutas” italianas. Num artigo sobre a “visão grotesca”, Rosenfeld comenta: “Tesauro, um dos teóricos do marinismo (e quase se diria do surrealismo), fala em tom elogioso dos “corpi naturali chimericamente accoppiati” e exige do artista e poeta que estabeleça ligações entre os fenômenos mais descontraídos, como ocorre no sonho e na loucura: um caranguejo, por exemplo, agarrando uma borboleta ou um escorpião abraçando a lua”. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.26).



FIGURA 40: *Inverno*, Giuseppe Arcimboldo, 1573.

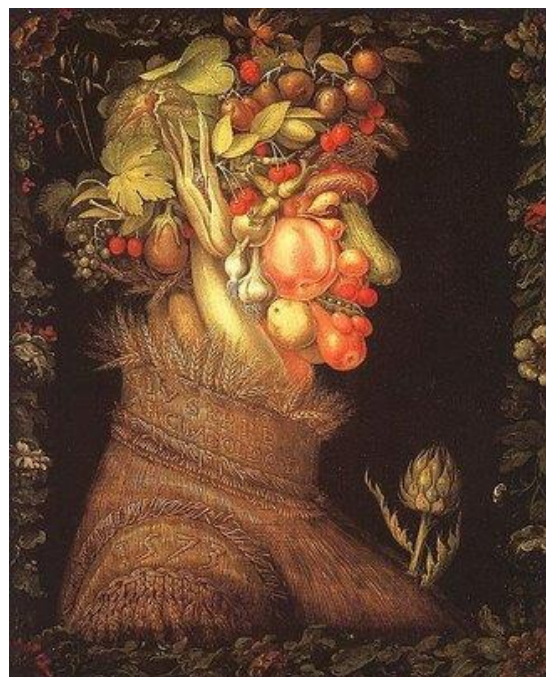


FIGURA 41: *Verão*, Giuseppe Arcimboldo, 1573.



FIGURA 42: *Primavera*, Giuseppe Arcimboldo, 1573.

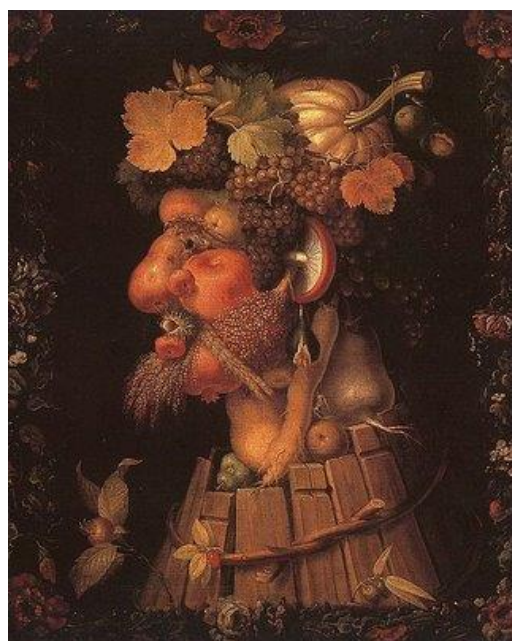


FIGURA 43: *Outono*, Giuseppe Arcimboldo, 1573.

FONTE: <http://bethccruz.blogspot.com.br/2009/07/arcimboldo-arcimboldo.html>. Acesso em: 13 mar. 2014.

Arcimboldo faz misturas de elementos diversos revelando, com suas formas híbridas, outras caras, outras máscaras. Essa livre associação de figuras pertencentes a diferentes reinos evidenciavam, de forma lúdica, a busca por uma ruptura com a arte clássica e a mimese. É como se o mundo das surpresas oníricas, da extravagância e da livre imaginação dos maneiristas se apresentasse para lançar outros ares à arte, para afastá-la, totalmente, da necessidade de fidelização de cópia de modelos pré-concebidos. O grotesco parece fazer essa

espécie de jogo, de brincadeira, de experimentação. Os sonhos de pintores se revestem de mundos nunca vistos.

À maneira (cujo lema era “quem não sabe espantar, aprenda”) corresponde mais corretamente a espontaneidade imaginativa dos modos de ser, da mobilidade dos acontecimentos, em detrimento do essencialismo lógico dos atributos. É tal mobilidade que enseja a revelação do lado monstruoso das coisas. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.59).



FIGURA 44: *Água*, Giuseppe Arcimboldo, 1566.

FONTE: <http://www.revista.art.br/site-numero-07/trabalhos/9.htm>. Acesso em: 13 mar. 2014.

No decorrer dos séculos, o termo grotesco deixa de ser apenas um substantivo e, paralelamente, vira um adjetivo que passou a ser usado para definir amplamente o que se considera extravagante, estranho, incomum, tragicômico, burlesco, fantástico. Além de se referir as expressões artísticas, o termo grotesco vai sendo aplicado aos discursos, à vida social, a comportamentos e atitudes.

Como substantivo, isto é, como designação fixa de algo objetivo, penetra em toda parte e mantém-se vivo. Paralelamente, aparece também o adjetivo que antes substantivava o nome. A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã. (KAYSER, 2009, p.24).

No século XVIII, o feio e o grotesco ainda eram vistos como a negação do belo. Refletiam um lado sem moral, sem escrúpulos, visto que o belo era ligado ao sublime, à

perfeição, à verdade, à proporção das formas e a bondade. O grotesco foi rejeitado e considerado de extremo mau gosto, pois estava longe da verdade, do belo, da inteligência. Era visto como uma fantasia, uma irreabilidade. Começou-se a discussão sobre o valor desse estilo que gerou polêmicas, bem como o seu enquadramento como uma categoria estética. Surgiram os questionamentos sobre as relações entre arte e beleza ideal.

Se é certo que a caricatura, com sua reprodução da realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua identificação de desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora da arte, neste caso começava a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconheceu até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante. (KAYSER, 2009, p.30).

O grotesco passa a ser visto como nova categoria estética a partir do século XIX. Umberto Eco fala que a primeira obra a abordar, teoricamente, a estética da feiura foi a de Victor Hugo, que a mencionou no seu *Prefácio de Cromwell*, ressaltando que a referida categoria veio para defender uma espécie de alargamento do gosto e para enriquecer e quebrar a monotonia, pois o estranho, o cômico e o bizarro que se faziam presentes nos entretenimentos populares e na vida, passariam à estética culta. Seria uma maneira de romper com a tradição, pois a espontaneidade, o riso, o feio, o popular estariam presentes na cultura clássica.

As análises sobre o grotesco feitas por Kayser e Bakhtin, por abordarem concepções diferentes, parecem se complementar. Kayser analisa, sobretudo, os grotescos romântico e modernista, através, especialmente, de pinturas e literaturas tradicionais, oficiais. Devido a isso, o grotesco em Kayser é dotado, especialmente, de um tom extremamente existencialista, monstruoso, terrível, lúgubre, onde reina a angústia, a desorientação, o estranhamento. Já Mikhail Bakhtin dá ênfase à análise do fenômeno grotesco pela via da cultura popular, através, especialmente, das obras de François Rabelais, importante autor francês do Renascimento. Ele estuda o que a cultura popular tem de estranho ou pelo menos o que a faz ser segregada pelos estetas. O autor reuniu essas características de estilo as quais chamou de *realismo grotesco*.

Na concepção apresentada pelo teórico russo, o grotesco não mais depende da noção de obra-de-arte. Sua principal categoria analítica é o realismo grotesco, que gira em torno do “corpo grotesco”, isto é, uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, como na figura da mulher grávida. É o corpo da gestação, mas igualmente dos desbordamentos, dos orifícios, excrementos e da vitalidade. Opõe-se, portanto, ao fechado monumentalismo do corpo clássico (SODRÉ, 2002, p.57).

O grotesco em Bakhtin tem o sabor de brincadeira, de riso espontâneo e ruidoso que subverte concepções arraigadas e traz uma “carnavalização” do mundo que quebra paradigmas entre mundos oficiais e populares, entre cultura superior e inferior, entre espírito e corpo, entre o alto e o baixo. O elevado é rebaixado à terra para morrer, simbolicamente, ser absorvido e renascer. As transformações do ciclo vital são as características essenciais do *realismo grotesco*.

O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. (BAKHTIN, 2013, p.19).

Bakhtin aborda a trajetória do grotesco a partir da Idade Média e o seu tom sempre se volta à alegria, ao sentido carnavalesco e luminoso dessa categoria estética que, segundo esse autor, tem o intuito principal de rir da vida, dos temores e da seriedade do mundo habitual.

Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual transforma-se no mundo carnavalesco em alegres “espantalhos cósmicos”. O medo é a expressão externa de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso [...]. A liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo. (BAKHTIN, 2013, p.41).

As manifestações realizadas pela cultura popular para promover a inversão de valores, através da afirmação e da interação do corpo com o mundo, estão presentes nas festas populares, onde o artista pode exercer livremente sua comicidade e usar seu próprio vocabulário para exprimir sua visão de mundo. O uso de palavras “chulas”, as blasfêmias, as grosserias, identificam os territórios livres da ideologia oficial, o ambiente de permissividade.

Segundo Bakhtin, O termo “baixo material e corporal” é constituído pelas “obscenidades sexuais e escatológicas, as grosserias e imprecções, as palavras de duplo sentido, o cômico verbal de baixo estof” (Bakhtin, 2013, p.93). Em *Gargantua*, de François Rabelais, o grotesco se manifesta, dentre outras, na sua forma escatológica, na descrição do parto de Gargamelle, mãe do protagonista. Muito perto de parir, a personagem tinha se empanturrado de comer tripas:

Pouco tempo depois, ela começou a suspirar, a gemer e a gritar. Numerosas parteiras chegaram de todos os lados e, apalpando-a por baixo, encontraram uns pedaços de pele de muito mau gosto. Pensaram que fosse a criança, mas era o reto que lhe

escapara, por ser afrouxado o ânus, que vós chamais de olho-do-cu. (RABELAIS, s/d. p.42).

E por causa de um terrível adstringente que uma velha parteira tinha aplicado em Gargamelle, todos os seus orifícios se obstruíram, dificultando ainda mais o parto. Segue a descrição do nascimento de Gargantua, em que o grotesco também se revela no seu aspecto escatológico e risível:

Por causa desse inconveniente, relaxaram-se os cotilédones superiores da matriz, e a criança, passando por eles, entrou na veia cava e, subindo pelo diafragma até o alto das espáduas, onde aquela veia se ramifica em duas, encaminhou-se para a esquerda e saiu pelo ouvido. Logo que nasceu, não gritou como as outras crianças: “Nhem! nhem!”, mas em altas vozes exclamou “Beber! Beber! Beber”, como convidando todos a beber, [...] (RABELAIS, s/d. p.43/45).

O grotesco tem a função de liberar o homem da hegemonia cultural e econômica imposta pelas classes dominantes. O riso torna-se uma arma positiva a favor da libertação das imposições unilaterais. O *realismo grotesco* operaria pelo rebaixamento ao plano material e corporal de tudo o que é elevado, espiritual e abstrato. A imaginação do homem se liberta a favor do desenvolvimento de novas criações e possibilidades. Diante das degradações, da coletividade, da abundância, do baixo corporal, da aproximação com a terra, surge a possibilidade de rir de si mesmo e da dinâmica da vida que é antes de tudo nascimento, vida, morte e renascimento. O riso do grotesco ligado à cultura popular é um riso redentor. É ambivalente: tanto é destrutivo quanto regenerador. A destruição dá lugar à regeneração, assim como a terra pode ser cova e começo de vida, morte e nascimento.

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o tumulto corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 2013, p.19).

A definição de Bakhtin para a corporalidade, no realismo grotesco, aponta para a inversão de percepção. Nos cânones oficiais, percebe-se que o corpo é clássico e se apresenta de forma fechada, acabada, contida, simétrica, correspondendo aos ideais da cultura “superior”. Com o corpo grotesco acontece justamente o contrário, por não estar acabado e fechado em si mesmo, ele é imperfeito e ilimitado, sujeito constantemente a renovações,

transformações, evoluções, mutações. Aberto ao mundo e à vida, interage com tudo à sua volta e sua representação imagética reforça essa visão. O corpo grotesco se identifica com o extrato “inferior” do corpo, é efêmero, transitório, por isso a degradação, excrementos, doenças, necessidades naturais ou não naturais, imperfeições, protuberâncias, sexo, vísceras, vida e morte refletem a sua existência. O corpo e suas partes são de fundamental importância para exceder seus próprios limites, “onde o mundo penetra nele ou dele sai, ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz.” (BAKHTIN, 2013, p.23).

Na realidade a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidades inumanas em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e ilimitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 2013, p.43).

As imagens identificadas como grotescas apresentam uma série de elementos estranhos que compõem estruturas inabituais. São formas transmutadas, inacabadas onde a linguagem onírica se sobrepõe a real. Cercado de polêmicas, o grotesco atravessou os séculos caracterizando obras e inspirando diversos artistas.

Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência. (BAKHTIN, 2013, p.28).

2.1 O Romantismo e o grotesco

O movimento artístico e filosófico denominado Romantismo, surgiu na Europa, na efervescência de grandes revoluções, por fins do século XVIII, adentrando por grande parte do século XIX e pode ser considerado como o marco do liberalismo estético, pois nesse período o feio e o grotesco alcançaram novos e maiores espaços dentro da história da arte. A intenção era a transgressão dos limites dos gêneros artísticos tradicionais e a liberdade de criação.

Como uma espécie de inspiração e admiração aos princípios da Revolução Francesa, de certa objeção às agruras da revolução Industrial, “além da atração pela idéia de um “caos regenerador” de novas ordens possíveis”, como afirma Eco (2007, p.279), o *Romantismo* se apresentou como uma espécie de reação a uma época agitada e crítica que incomodava e que por isso mesmo levava a novos ideais, a novos estilos e criações. Embora, também, pudessem se voltar, nostalgicamente, há tempos passados com a idealização de que em épocas como a Idade Média, as pessoas teriam uma vida mais harmônica e mais qualitativa. Posteriormente, foi tomando forma de um movimento, onde os subjetivistas românticos buscavam focar nas dores, nos desconfortos, no drama humano, nas tragédias.

Desafiando a objetividade, a razão, a moralização, o materialismo, o racionalismo do iluminismo, surgia a busca pelo lirismo, pela emoção, pelo sentimentalismo, pela valorização do eu, pela força criativa da imaginação que privilegia a alma inquieta do artista.

As bases filosóficas desse movimento tiveram como precursores os alemães Kant e Hegel. Dessa forma, as artes em geral, especialmente a literatura, a música e a pintura passaram por significativas transformações.



FIGURA 45: *As fases da vida*, Caspar David Friedrich, 1835

FONTE: <http://anaazimovas.blogspot.com.br/2011/11/agradecendo-as-mais-de-38000-visitas-no.html>.
Acesso em: 28 jan 2014

Singulares em suas criações, os artistas do Romantismo viam no feio, no estranho, no grotesco e no sublime uma possibilidade de liberdade, de expansão, de ampliação do horizonte da criação artística. As obras de arte desse período evidenciavam, constantemente, a presença de um mundo sinistro, trágico, melancólico, incoerente, alheado. Os artistas do romantismo valorizavam

os opostos, a síntese dos contrários, isto é, a junção do belo e do feio, do trágico e do cômico, do grotesco e do sublime, da vida e da morte, pois esses elementos estão presentes no mundo, na natureza, muitas vezes de forma simultânea.

A categoria do grotesco demonstra ser pautada nos contrastes. No Romantismo ela parece ameaçar quando denuncia a instabilidade do homem diante da vida, quando se aproxima das zonas do sobrenatural, do fantástico, do sinistro, apresentando outros mundos, outras ordens, outros reinos, totalmente estranhos ao que se conhece habitualmente. São mundos construídos pelos tormentos da alma, pelas fantasias, pelas loucuras, pelas associações de elementos que se antagonizam e são, muitas vezes, incompatíveis entre si, como por exemplo, o sorriso e o horror.

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2009, p.40).

O grotesco romântico assume contornos existenciais quando traz à tona a angústia perante o desconhecido, às forças ocultas e estranhas que, independente da vontade do homem, podem irromper no cotidiano, modificando a realidade, podendo causar horror. Adquire, também, variadas formas. Transmutava-se constantemente, podendo aparecer tanto nos aspectos lúgubres, sobrenaturais, como na comédia ou no simples humor desprezioso e até mesmo podia ser apreciado no arrebatamento que é emanado pela categoria de beleza considerada Sublime.

Viu-se que o sublime para Kant difere do belo não tanto pela forma, mas pelos efeitos que produz e não é propriedade do objeto, mas da razão, da alma humana. Entretanto, tanto o belo quanto o sublime são vinculados à consciência do observador. Como diz Suassuna (1972, p.173), para Kant “O Sublime, diferentemente, seria um sentimento estético misturado de sensações agradáveis e de terror, e experimentado, portanto, contra o interesse dos sentidos”. Segundo Suassuna (1972, p. 175) Kant, em sua *Crítica do juízo de gosto* afirma que: “(O Sublime) só se liga às idéias da razão que, se bem que não tenham nenhuma apresentação adequada possível, são excitadas e evocadas no espírito por essa desarmonia que pode se apresentar sob forma sensível”. Suassuna (1972, p.176) reforça essa questão quando afirma que “A idéia de desarmonia ou de desconveniência é, portanto, fundamental para se entender a natureza do Sublime: nele, é como se o espírito experimentasse um estranho agrado ao captar o terrível, o indeterminado, aquilo que se baseia num conflito entre natureza e razão”.



FIGURA 46: *O pesadelo*, Heinrich Füssli, 1781.

FONTE: <http://harrynasaladejustica.blogspot.com.br/2010/01/henry-fuseli.html>. Acesso em: 28 jan. 2014.

Diversas expressões artísticas românticas são carregadas do imaginário do artista e das suas infindáveis afetividades e emoções criativas. Vão na contramão dos ideais clássicos que almejavam a ordem, o equilíbrio, a objetividade, a perfeição, a mimese, a forma finita, acabada. O espírito romântico é largo, aberto, é quebra de limites, é fluido e se entrega às desmedidas. Busca a individualidade na criação. A obra de arte é criação do homem, de sua subjetividade, da sua vontade. Isso possibilitou uma viagem no interior de cada artista e a expressão plena de seus sentimentos, de suas fantasias, de suas paixões, de seus sonhos racionais ou irracionais. O romantismo enaltece a imaginação e a expressão singular da emoção. Como aponta Bakhtin (2013, p.38) “É preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo, de considerável importância: o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, completo e inesgotável”.

O artista do romantismo lança um olhar subjetivo sobre o mundo objetivo e esse olhar se revelará em sua obra que será contemplada, também, de forma subjetiva pelo espectador, oferecendo sensações específicas, ambíguas. Como afirma Bakhtin, esse olhar subjetivo e individual é diferente do olhar popular e carnavalesco da Idade Média e do Renascimento.

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal, carnavalesco e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval

que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento (BAKHTIN, 2013, p.33).

O homem se fecha em si mesmo e, dentro dessa espécie de concha, ele se utiliza da imaginação e da fantasia para se afastar do mundo exterior, para deformar o mundo objetivo com sua subjetividade, demonstrando que ele é assustador. Como aponta Bakhtin (2013, p. 34), “As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores (“aterrorizá-los”)”.

O riso jocoso, alegre, positivo brincalhão, regenerador, ligado, especialmente, à cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, no Romantismo muda de perfil e quando não desaparece, vem à tona de modo irônico, sarcástico e cruel. O mundo grotesco no Romantismo apresenta, diversas vezes, o terrível, o estranho, a hostilidade, a surpresa. O grotesco romântico prefere a noite, a obscuridade, diferentemente do grotesco popular que é revestido, especialmente da luz do dia, da claridade, da festividade.

O universo do grotesco romântico se apresenta, geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador revela seu aspecto terrível. (BAKHTIN, 2013, p.34).

Segundo Bakhtin, Hegel, na sua visão sobre estética, também não liga o grotesco ao cômico. Para esse filósofo, o riso não aparece como elemento constitutivo do fenômeno grotesco.

Hegel faz alusão apenas à fase arcaica do grotesco, que ele define como a expressão do estado de alma pré-clássico e pré-filosófico. Baseando-se na fase arcaica hindu, Hegel caracteriza o grotesco por três qualidades: mescla de zonas heterogêneas da natureza; dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano (divindades hindus com vários braços e pernas). Hegel ignora totalmente o papel organizador do princípio cômico no grotesco e considera-o fora de qualquer ligação com a comicidade (BAKHTIN, 2013, p.39).



FIGURA 47: *Disparate matrimonial nº07*, Francisco de Goya.

FONTE: http://eeweems.com/goya/_disparates_700/disparates_07.jpg. Acesso em: 28 jan 2014

Com o Romantismo a representação clássica da figura humana é questionada. A desfiguração do homem surge com a temática da sombra, do duplo, do espectro, desencadeando o início de uma crise em torno da questão de identidade, da visão antropocêntrica, que irá influenciar, posteriormente, alguns movimentos modernistas, como o surrealismo. O outro, o duplo, as sombras, os espectros surgem como uma forma de questionar a ilusão das aparências e a integridade do homem.

Os românticos não se aprisionavam às regras preestabelecidas e não buscavam a verossimilhança, muito pelo contrário. Eles quebram paradigmas quando fogem da representação harmônica, equilibrada e clara e se lançam ao inusitado, abolindo fronteiras entre o mundo onírico e o real, entre o harmônico e o desarmônico, entre o belo e o feio, desencadeando, diversas vezes, perplexidade.

Eco afirma que só compreendendo a importância do irregular, do disforme, do grotesco se entende a notoriedade de Shakespeare, pois, segundo ele:

“Do contrário, não se poderia entender de que maneira Shakespeare, que soube fundir o belo e o feio tal como ocorrem na natureza, onde as belezas singulares nunca estão livres das escórias impuras, copiosamente presentes tanto nas suas obras quanto nos seus personagens, poderia ser celebrado como “vértice supremo da poesia moderna”.” (ECO, 2007, p.279).

A concepção de grotesco de Kayser foi bastante influenciada pelo romantismo alemão e pelo romântico francês Victor Hugo (1802-1885) que lança, em 1827, o prefácio de sua peça *Cromwell*. Esse prefácio trata do drama romântico e das fundamentais relações com grotesco, impondo-se contra os valores estéticos enaltecidos daquela época, onde o feio e o grotesco ainda eram rejeitados e desvalorizados. “Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos” (Hugo, 2010, p.64). Esta é a bandeira levantada por Hugo em seu manifesto do drama e da poética romântica. Entretanto, Hugo não estava isolado neste contexto. Os novos tempos já começavam a indicar uma valorização de categorias estéticas, ligadas ao campo da desarmonia.

Hugo partiu, portanto, de algo que já estava no ar, no espírito do tempo: a celebração dessa antítese que os italianos chamam de disgusto, não neste caso para ser traduzida como a experiência negativa de desgosto ou desprazer, e, sim, precisamente, como o prazer ativo com a abjeção ou tudo aquilo que cause aversão ao julgamento estético proferido pela “bela alma”, ao sensato cânone clássico do grotesco, proclamado por Kant (e, de modo geral, pela chamada primeira estética alemã) como universal. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.46).

Victor Hugo valoriza e enaltece extremamente o feio e o grotesco, pois como ele próprio afirma:

“[...]a musa moderna verá mais coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2010, p.26).

Segundo esse autor, o surgimento do cristianismo seria o motivador da percepção ampliada do homem em relação ao mundo e a si mesmo.

Em sua teoria do drama romântico, Victor Hugo (2010, p.77) expõe o seu desejo:

Se tivéssemos o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, quereríamos um verso livre, franco, leal, que ousasse tudo dizer sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; alternadamente positivo e poético, ao mesmo tempo artístico e inspirado, profundo e repentino, amplo e verdadeiro.

Hugo afirma que a beleza clássica é monótona. O grotesco surge quebrando a monotonia, excitando a percepção, pois com ele se instauram os opostos, as misturas dos gêneros, os contrastes, as irregularidades que estão presentes na vida e não poderiam deixar

de estar presentes nas expressões artísticas. A verdade surge na poesia moderna com a difusão desses paradoxos, desses contrários.

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2010, p.33).

O grotesco percebido e defendido por Victor Hugo fazia, também, relação com a comédia, refletindo burlescamente a humanidade. O espírito imperfeito, contraditório, mutante e vulnerável do homem se revela na estética grotesca, causando sensações ambíguas.

Os dois tipos, assim isolados e entregues a si mesmos, ir-se-ão cada um por seu lado, deixando entre eles o real, um à sua direita, o outro à sua esquerda. Consequentemente, depois destas abstrações, restará alguma coisa a representar: o homem. (HUGO, 2010, p.48)



FIGURA 48: *A barca de Dante*, Eugene Delacroix, 1822

FONTE: <http://artedeueugene.blogspot.com.br/>. Acesso em: 28 jan 2014

Os românticos não valorizavam apenas o mundo em forma, eles passaram a valorizar o mundo em ruína, tão desvalorizado por Platão. O tal mundo em ruína, seria o mundo da morte, da feiura, da decadência, da vida nua e crua, onde o grotesco passa a se apresentar, de forma intensa, como categoria estética e alcança uma dimensão ampla. Ele vai além da visão carnavalesca e popular imputada em séculos anteriores, onde imperava a coletividade, a abundância, o riso

jocosos e anárquicos que são capazes de destruir a seriedade unilateral, dominante. O grotesco, no Romantismo, se agrega ao subjetivismo, ao ser, ao indivíduo, onde o que prevalece é a angústia, o humor negro, o sarcasmo.

Na época pré-romântica e em princípios do Romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos). (BAKHTIN, 2013. p.32).

Os românticos, na voz de Victor Hugo, levantam a bandeira a favor do feio e do grotesco, especialmente porque eles são irrestritos, incompletos e podem assumir várias caras, refletindo e se identificando com a criação. O grotesco pode ter seu aspecto repugnante, disforme, horripilante, decadente, bem como o seu lado cômico, trágico e bufo. Já o belo é limitado, restrito, simétrico, fechado, único.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (BAKHTIN, 2013. p.32).

Na contemporaneidade, assim como “no pensamento dos modernos” descrito por Victor Hugo, encontra-se o grotesco em todos os meios, tanto no lado disforme e monstruoso quanto no cômico e bufo. Ele nos remete a imaginações diversas, resgata as superstições, as fantasias e as realidades subjetivas, interiores. Semeia o real e o imaginário, os anjos, os monstros, os anjos-monstros e os monstros-anjos. Exterioriza o lado feio e muitas vezes o cômico vivido, imaginado e interiorizado. Contém, geralmente em sua essência, uma mistura inquietante entre tragédia e comédia. Demonstra o lado interior perturbado ou perturbador.

O grotesco dá a Satã, uma figura horrenda e disforme, uma forma híbrida de homem com animal, com uma personalidade cômica e bufa marcada pela perversa satisfação com as desgraças.

No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte, de um lado cria o disforme e horrível; do outro o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa

do sabá, ele ainda dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (HUGO, 2010, p.30).

O homem do período romântico demonstra, através de sua arte, uma necessidade de expor seus sentimentos, suas paixões, suas tensões, suas inquietudes, seus sonhos, suas loucuras, sua necessidade de se encontrar, de se perder, de se reconhecer, de mudar, de se livrar das amarras sociais, políticas e econômicas que normatizam e engessam a vida. Diante disso, não poderia deixar de surgir, nas expressões artísticas, com toda a sua força, o fenômeno do grotesco, pois é notória a sua capacidade de abolir fronteiras, de provocar ruídos, de sugerir transformações, instaurando pensamentos desafiadores e críticos. Elementos macabros, lúgubres, aterrorizantes, disformes, feios, antinaturais, se revelam em formas de arte que desestabilizam os padrões vigentes da época, em busca da ampliação do gosto, da vida, do gosto pela vida, do reencontro do homem com ele mesmo.

2.2 O grotesco no expressionismo e o no surrealismo

Kayser (2009, p.140) entendia que o grotesco, como categoria estética, poderia ser encontrado em diversas obras do modernismo, da literatura ao teatro, especialmente em obras de pintores surrealistas e no expressionismo alemão. Bakhtin (2013, p.40) reforça essa questão quando afirma que: “No século XX, assistimos a um novo e poderoso renascimento do grotesco”. Essa categoria da beleza, ligada ao campo da desarmonia, contamina, intensamente, a produção de variados tipos de obras de arte do modernismo, pois os movimentos artísticos desse período foram pautados por uma repulsa ao gosto clássico que primava pela mimese, isto é, pela obrigatoriedade de imitar a natureza, o mundo real, concreto. Com isso houve, de forma intensa, as explorações e as construções voltadas ao mundo interior, à imaginação dos artistas, que visavam criar novas possibilidades, com maior liberdade. Esse tal mundo interior, essa exploração do mundo subjetivo, especialmente, converteu-se em ferramentas expressivas, libertando a arte da necessidade de representação do real.

Os artistas modernistas se preocupavam em criar novos códigos e novas linguagens artísticas, tornando cada movimento marcado por características intrínsecas. Era valorizado o novo, a criatividade, a ruptura. Tidos como de vanguarda, esses movimentos, em sua essência, defendiam mudanças radicais. O feio estava em evidência e era altamente valorizado. O momento era para ser do contra. A lógica, a ordem, a harmonia eram questionadas e até mesmo negadas. A bandeira levantada era a da desordem, do absurdo, da irreverência, do

caos. Não se tinha a intenção de procurar expor a tradicional beleza acadêmica. O feio venciu o belo idealizado em busca da desmitificação da arte.

Dentre os movimentos modernistas, as artes expressionistas e surrealistas foram marcantes. São obras que vêm dos instintos, do espírito, dos sentidos, do mundo subjetivo e intuitivo do artista e no caso do surrealismo, principalmente, o subconsciente e o inconsciente são levados em conta para expressar sentimentos humanos antagônicos. Os artistas desses movimentos atacavam o poder hegemônico se distanciando da realidade, se opondo ao racionalismo e a lógica vigentes, pois usavam, especialmente, a deformação, o absurdo, a descaracterização do objeto, as misturas de elementos heterogêneos, dentre outros aspectos inerentes à categoria do grotesco.

Segundo Eco (2007, p.379), “Adorno recorda, em sua *Teoria estética*, que correntes como o Surrealismo e o Expressionismo ‘cuja irracionalidades transformaram-se em surpresas desagradáveis, atacavam o poder, a autoridade, o obscurantismo’.”.

Embora não possua uma época histórica bem definida, observa-se que o surgimento do expressionismo parece ter ocorrido na Alemanha, no início do século XX, por volta de 1905, primeiramente através das artes plásticas, especialmente na pintura, prolongando-se até a consolidação do regime nazista, em 1933. Os grupos A Ponte e o Cavaleiro Azul são referências significativas do expressionismo alemão. Entretanto, o expressionismo parece não estar preso a um período histórico, pois vem se desenvolvendo ao longo dos séculos com intensidade. São variadas obras de arte, de diversos períodos históricos, que trazem à tona temas capazes de provocar e emocionar o ser humano.

O auge do movimento expressionista acontece entre 1910 e 1920, pois além das artes plásticas, contaminou fortemente a literatura, a música, o cinema e o teatro, bem como atingiu, posteriormente, a arquitetura, a dança, a fotografia, dentre outras formas de expressão.

As expressões artísticas expressionistas buscaram, também, uma ruptura com o impressionismo, que se caracterizava por captar o instante, evidenciando a natureza, a luz e os movimentos. Os artistas impressionistas geralmente pintavam ao ar livre para capturar esses elementos. Ao contrário do expressionismo, a arte impressionista, embora caminhasse desafiando as imposições acadêmicas, sugeria harmonia, felicidade e beleza. O expressionismo, por sua vez, não se dirigia unicamente às coisas reais e existentes. Os estados de espírito, o mundo interior e psicológico são de elevada importância para elaboração das obras de arte desse movimento.

Essas novas formas de arte, que faziam o uso simbólico e emotivo da cor e da linha eram, em certo sentido, uma inversão do “impressionismo”: em lugar de registrar uma impressão do mundo que o cercava, o artista imprimia seu próprio temperamento sobre sua visão do mundo. Esse conceito da arte foi de tal modo revolucionário que “expressionismo” tornou-se sinônimo de arte “moderna” em geral. (DEMPSEY, 1963, p.70).

Dentre os artistas expressionistas da época, podemos citar: na pintura, Emil Nolde, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Oskar Kokoschka, Egon Schiele; na literatura, Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn, Jakob van Hoddis, Franz Kafka; na música, Arnold Schönberg, Anton von Webem, Alban Berg.

Não é fácil caracterizar o movimento expressionista, uma vez que não havia unidade rígida e seu caráter era multifacetado. O que se percebe, claramente, é que existia uma preferência pelo êxtase e pela desesperança, desencadeando uma tendência ao exagerado e ao grotesco.



FIGURA 49: *The missionary*, Emil Nolde. 1912.

FONTE: <http://www.wikipaintings.org/en/emil-nolde/excited-people>. Acesso em 14 abr. 2014.

Esse movimento artístico é marcado pela forte expressão das emoções e, em algumas obras, o misticismo também é presente. Os artistas não se preocupavam em exteriorizar a beleza tradicional. O foco principal era expor os sentimentos humanos, tais como: as angústias internas, o pessimismo em relação à vida, os problemas sociais, as dores, o desconforto, a ansiedade, o choque e a frustração diante da realidade. Como aponta Dempsey (1963, p. 73), em diversas obras expressionistas: “Suas figuras e retratos combinam a intensidade psicológica com a consciência da alienação e do sofrimento do homem”.



FIGURA 50: *O ovo vermelho*, Oskar Kokoschka (1886 – 1980), 1940.

FONTE: <http://vienayyo.wordpress.com/2011/02/22/oskar-kokoschka/> Acesso em 14 abr. 2014.

A figura humana, muitas vezes, era deformada para exteriorizar os sentimentos e as emoções de uma alma torturada e angustiada. As cores utilizadas eram fortes, vigorosas, com pinceladas expressivas e dramáticas. Distanciavam-se do real para dar forma ao mundo interior perturbado, perturbador, subjetivo e intuitivo do artista.

O movimento expressionista parece ter surgido para revelar a angústia gerada pela iminência de eclosão da I Guerra Mundial, bem como o ambiente conturbado que marcava a proximidade da virada do século. No entanto, nota-se que muitas são as épocas em que se pode perceber os estreitos laços com o movimento expressionista pois, não raro, diversos artistas de variados períodos históricos já utilizavam demonstrações de fortes expressões do íntimo da alma em sua arte.

Diferentemente das imposições estéticas dos movimentos vanguardistas do século XX, a arte da contemporaneidade surge como transbordamento, não como ruptura, e é marcada pela liberdade de utilização de códigos e linguagens, tornando-se difícil de ser conceituada, pois ela é heterogênea, diferente, múltipla, dispersa, sem regras fechadas e sem normas rígidas. Não é imprescindível se buscar a originalidade, a inovação. O que importa já não é apenas o objeto, mas a atitude de se criar uma obra de arte. Podem-se usar formas já utilizadas ou misturá-las a outras. Não é mais preciso libertar-se de expressões artísticas passadas. Parece não haver limites para as expressões artísticas pós-modernistas. Mistura e reflexão são os alimentos da arte contemporânea. Como aponta Danto (2016, p.07): “É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada”.

No imaginário grotesco é possível perceber, muitas vezes, a instabilidade, a ambivalência e a efemeridade da vida. A condição humana, sua fragilidade, sua inquietação, seu desassossego são expostos em representações imagéticas intrigantes.

Percebe-se que o motivo do despedaçamento, do esquartejamento da carcaça animal é recorrente. Assim como Rembrandt, na sua tela *Boi Esfolado* (1655), o artista expressionista Soutine traz a presença do grotesco na sua obra *A carne de vaca esfolada* (abaixo). Suas vigorosas pinceladas, com as cores predominantes da vianda, podem causar sensações indizíveis.

O interesse pelo grotesco demonstra uma predileção pelo efeito, por essas sensações que ele pode causar, pois diferentemente do belo tradicional, calcado em formas apolíneas, o feio e o grotesco não visam à harmonia das formas e a serenidade na contemplação, muito pelo contrário, a exacerbação dos sentidos é a sua principal meta.

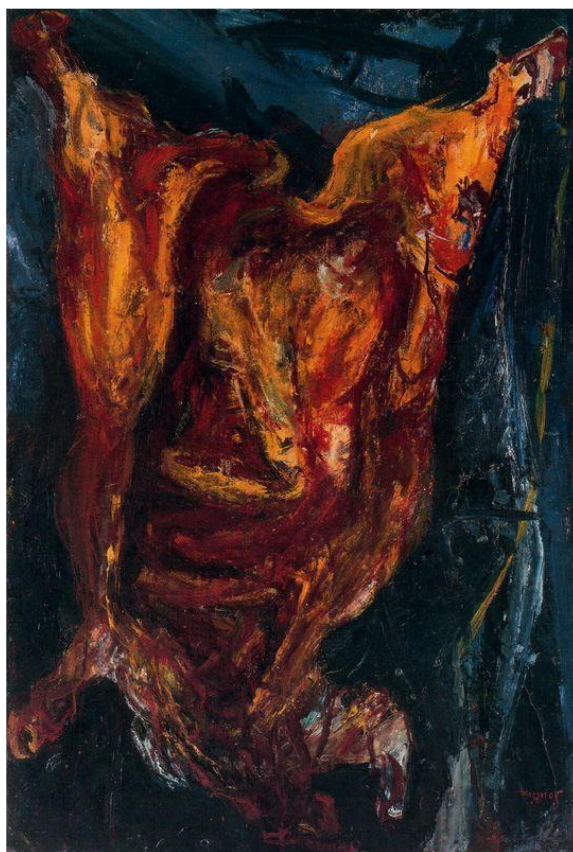


FIGURA 51: *Carne de vaca esfolada*, Chaim Soutine, 1925. (óleo sobre tela 72,5 x 49,8 cm).
FONTE: <http://queridobestiarario.blogspot.com.br/2011/09/carne-de-vaca-esfolada-chaim-soutine.html>

A humanidade parece ter um impulso atrativo para o lado sinistro, por algo negativo que não raro se revela tragicômico, dependendo da forma de se olhar. A criação do grotesco, encontrado nas obras de arte, tem origem na imaginação do artista e se complementa com as

irregularidades e aberrações reais encontradas na vida, isto é, o grotesco é promovido pela atividade da imaginação humana e sua relação com a vida. Distorções, aberrações, criaturas monstruosas, antinaturais, parecem revelar um certo caos, um certo absurdo, um incômodo em relação tanto ao mundo exterior quanto ao interior, sugerindo alerta para algo que é digno de crítica ou reflexão. São características que podem promover um sentimento comum e até mesmo universal.

Edvard Munch é outro artista que procurava transmitir emoção sem a preocupação com a forma e com o belo tradicional, valorizado pelas tradicionais academias. Ele deformava a realidade, parecendo demonstrar seu pessimismo e seu mal-estar em relação à vida. Muitas de suas obras parecem indicar a visão amarga que tinha do mundo. Não buscava a beleza clássica, o equilíbrio, a harmonia, a regularidade das formas e das cores nas composições. A imaginação inquieta, a angústia, o “feio”, o deformado são características grotescas de diversas obras desse influente artista que foi tido como um dos precursores e uma importante referência para o desenvolvimento do movimento expressionista no mundo.



FIGURA 52: *A mãe morta e a criança*, Edvard Munch, 1900.

FONTE: http://aces308.blogspot.com.br/2013/04/edvard-munch_6.html. Acesso em 14 abr.2014.

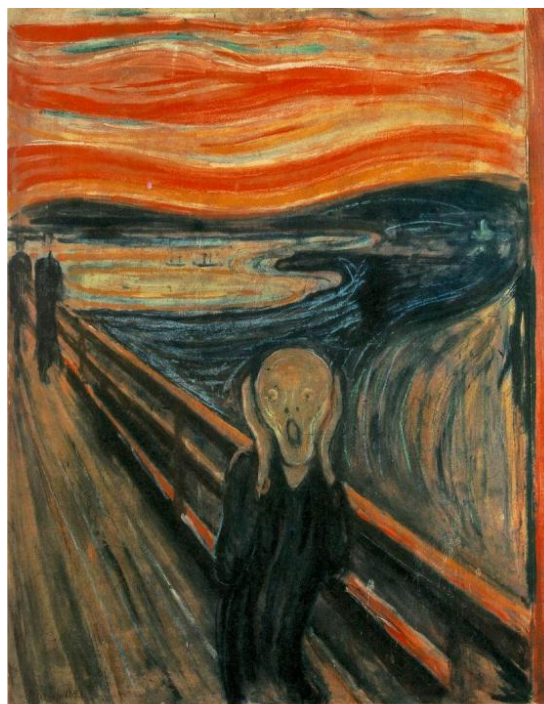


FIGURA 53: *O grito*, Edvard Munch, 1893.

FONTE: <http://multiplasoralidades.wordpress.com/construcao-do-blog-2/o-grito-1893-de-edvard-munch/>
Acesso em 10 jun. 2013

No caso de Edvard Munch, através de seus trabalhos, o lado risível parece não ocorrer, mas sim as manifestações intrigantes de sua imaginação, onde se tornam acessíveis um mundo interior perturbado e uma alma que parecia ser repleta de frustrações e angústias. Suas obras com deprimentes e angustiantes representações transmitem esse lado sombrio.

A história de vida desse artista foi permeada por tristezas, enormes sofrimentos e grandes perdas, incluindo o contato prematuro com a morte de sua mãe. Isso parece ter exercido grande influência no acento dramático e mórbido encontrado em seus trabalhos. Temáticas tenebrosas relacionadas à morte, ao sexo, a conflitos interiores, a tragédias, a doenças, a crises emocionais são recorrentes em obras que podem causar estranhamento. São construções que ligam o nome de Edvard Munch à tradição do grotesco, pois suas obras remetem e atualizam os ideais românticos com deformações de figuras que resultam em imagens com sentido dramático.

Kayser (2009) aponta que não se trata de encontrar o grotesco no medo da morte, mas na angústia de viver. Essa angústia de vida é percebida com afincos nos trabalhos de Munch e de diversos artistas modernistas. Através de seu quadro *O grito*, ele representou eficazmente essa tendência, procurando através das cores e das deformações do real, revelar um mundo interior conflitante e angustiante. A principal característica desse quadro é destacar uma figura humana distorcida que tem a boca aberta simulando um grito de horror. Essa sua famosa e

intrigante obra pode fornecer uma chave especial para o enigma do universo interior, psicológico desse artista.

Em *O grito*, um ser familiar com características reconhecidamente humanas, de repente, por seu aspecto fantasmagórico se revela estranho e sinistro. Os tons escuros, os traços deformados da figura parecem participar da angústia e do terror do grito e a obra se torna revestida de um rico movimento. As linhas da obra parecem se contorcer sob o efeito das emoções. Segundo Dempsey (1963, p.44), “*O grito* é uma expressão gráfica de desespero e horror internos e externos”.

O expressionismo acentua gestos que carregam de emoção as representações imagéticas. Bakhtin (2013, p. 38) considera que a deformidade é um aspecto marcante da estética grotesca, pois é uma das expressões que “produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir”.

De acordo com Bakhtin (2013) e Kayser (2009), a boca e o nariz são partes corporais que se destacam nas imagens com aspectos grotescos. Percebe-se o grotesco em *O grito*, através da figura deformada e caricata. Como aponta Bakhtin (2013, p.277), a boca aberta é a “[...] parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume, afinal, em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador”.

Os estreitos laços do movimento expressionista com a arte contemporânea são latentes. Muitos são os artistas da atualidade que se utilizam de fortes teores expressionistas como forma de demonstrar, subjetivamente, psicologicamente ou até mesmo intuitivamente, sua percepção do mundo que o rodeia. O caos, os absurdos, as contradições da contemporaneidade podem se manifestar, muitas vezes, através de visões delirantes, alucinantes, onde o espírito exaltado, incomodado e inquieto do artista é exposto em muitas obras de arte que podem apresentar a estética grotesca em suas estruturas. São fortes expressões que parecem saltar aos olhos do espectador o sofrimento, a dor e a exacerbação da alma. Percebe-se que, constantemente, angústias, tormentos e perturbações são transformados em arte na contemporaneidade.

Assim como ocorreu com o artista expressionista Edvard Munch, o artista contemporâneo Rodrigo Braga parece impregnar seus trabalhos com as ideias de angústia, de medo, de crise, de mundo interior cheio de conflitos, demonstrando sua relação com o lado turbulento, contraditório e muitas vezes negativo do mundo atual. Suas fortes emoções se expressam em trabalhos que, assim como aconteceu no expressionismo, não raro, apresentam a estética grotesca em suas estruturas.

Diversas representações imagéticas de Rodrigo Braga são repletas de aspectos que fogem à dita normalidade, demonstrando que ele também não busca a integridade e a perfeição das formas, no sentido da beleza clássica. Seus trabalhos têm um forte teor expressionista, pois ele se entrega às emoções, aos seus instintos, às suas subjetividades para elaborar trabalhos que parecem ter a força de um grito, demonstrando sua inquietação diante da vida, demonstrando que a vida não possui apenas o seu lado belo, o seu lado bom.

[...] a presença do Feio nas obras de arte nos permite captar, de modo intuitivo, o sentido da vida. De fato, a vida e o mundo não são compostos somente de partes belas, de modo que a Arte que se preocupa unicamente com o Belo é, talvez, mais pura, mas é muito menos forte, complexa e asperamente eficaz do que a arte do Feio. (SUASSUNA, p.236.)

Já o movimento surrealista, um dos mais populares do século XX e que marcou a crise do pensamento iluminista, surgiu na França, em 1924. Foi lançado pelo poeta e crítico francês André Breton (1896-1966) em parceria com artistas como Philippe Soupault, Paul Éluard, Benjamin Perét e Louis Aragon, que se engajaram e propagaram um conjunto de idéias políticas e revolucionárias. O aparecimento do surrealismo pode estar associado às mudanças ocorridas especialmente nas esferas sociais, culturais e econômicas decorrentes, principalmente, da Primeira Guerra Mundial, bem como do consequente desencadeamento de uma crise de valores, sobretudo no que diz respeito à cultura da razão, ao excesso de racionalidade dos pensamentos humanos e a descrença total na sociedade burguesa.

O primeiro manifesto de Breton começa com a luta contra a lógica e o racionalismo, em cuja jaula teria sido comprimida a cultura moderna. A nova arte despedaça os encadeamentos racionalísticos de nossa concepção de mundo. Mas faz também em pedaços as conexões enganosas que os sentidos nos oferece. (KAYSER, 2009, p.140).

O termo surrealismo atribuído a Soupault e Breton, surgiu como uma espécie de homenagem ao escritor e crítico de arte francês, Guillaume Apollinaire que já havia utilizado essa palavra para dar nome a um novo estilo de escrita que utilizava o método do automatismo psíquico. Esse método consistia na escrita espontânea, em estado puro, em que se vislumbrava transmitir o funcionamento do pensamento, isento da interferência e do controle da razão e sem preocupações morais e estéticas, por algum canal de comunicação, seja ele verbal, escrito, imagético, ou qualquer outro. A intenção era instituir uma literatura que se despidesse de qualquer resquício de racionalidade e lógica. O surrealismo de Breton e

Soupault também vislumbrava um novo modo de expressão pura, espontânea, que fugisse das amarras da razão e da moral.

Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que acabara de morrer e que, em várias ocasiões, parecia-nos ter obedecido a um impulso desta ordem, sem contudo sacrificar-lhe recursos literários medíocres, Soupault e eu demos o nome de SURREALISMO o novo modo de expressão pura, que tínhamos à nossa disposição e que estávamos impacientes por pôr ao alcance de nossos amigos. Creio que já não vem ao caso, hoje em dia, voltar a discutir esta palavra; creio também que a aceção em que a empregamos prevaleceu, de modo geral, sobre a aceção apollinairiana. Ainda com mais razão teríamos podido apropriar-nos da palavra SUPERNATURALISMO, empregada por Gérard de Nerval na dedicatória de “As Filhas do Fogo”. Com efeito, parece que Nerval possuiu em grau eminente o espírito que reivindicamos como nosso, ao passo que Apollinaire só possui a letra, ainda imperfeita, do surrealismo e não foi capaz de traçar um bosquejo teórico de seus princípios capaz de merecer nossa atenção. (BRETON, 2001, p.39).

O desejo dos surrealistas era renunciar ao império de valores de uma sociedade decadente, aniquilar a crença na razão e revolucionar a vida através da arte, abrindo as portas para as manifestações do inconsciente, onde valia alimentar psicoses, loucuras, sonhos, para abolir fronteiras entre o mundo onírico e o mundo real, entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo, entre o mundo interior e exterior. Por isso, foram fortemente influenciados pela psicanálise, especialmente pelos pensamentos freudianos, bem como pelo marxismo e pelas filosofias ocultistas que dizem respeito ao lado espiritual, metafísico, transcendental do homem. Diversos artistas desse movimento abnegavam a racionalidade que predominava na época, quando passavam a desenvolver formas de arte determinadas pela imaginação, pela fantasia, quando caminhavam em busca do inconsciente, da linguagem onírica, dos devaneios, para exprimir poeticamente seus sentimentos e suas revoltas.

O grotesco pode surgir na visão de quem sonha, de quem devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um jogo de máscaras ou uma representação caricatural. Desta maneira, pode assumir formas fantásticas, horroríficas, satíricas ou simplesmente absurdas. (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.55).

Como aponta Dempsey (1963, p. 151), as ideias de Breton também sofreram influência de Lautréamont e Rimbaud, especialmente no que diz respeito ao “artista como um visionário em revolta contra a sociedade”. Os surrealistas acreditavam que a beleza estava contida no maravilhoso e poderia ser encontrada em qualquer lugar inesperado. A frase de Lautréamont que inspirou os lemas surrealistas foi: “Tão belo como o encontro ocasional, em uma mesa onde se pratica a dissecação, de uma máquina de costura com um guarda-chuva”. (Ibidem, p.151).

O maravilhoso, mesmo com sua face convulsiva, absurda, que pode comover a sensibilidade humana, seria a categoria da beleza principal para os surrealistas e parece que, na visão deles, não seria atrelada às categorias ligadas à desarmonia e sim ao belo, pois, para eles, só o maravilhoso seria belo. Dessa forma os surrealistas se afastaram, teoricamente, da concepção de grotesco, pois, segundo Kayser (2009, p.140), os surrealistas “Desejavam investigar um mundo novo, que não lhes parecia nem horrível, nem sinistro, porém maravilhoso”.

P. Reverdy, o porta voz literário do surrealismo, ao lado de Breton e Eluard, até pôde dizer “O maravilhoso sempre é belo, por mais irreal que seja, é belo, pois inclusive, só o maravilhoso é belo – Pouco a pouco o espírito se convence de que essas imagens possuem valor maior que a realidade. (KAYSER, 2009, p.140).

Embora os surrealistas levassem sua arte à esfera do “belo maravilhoso”, a categoria do grotesco surge, com toda a força, em diversas obras de artistas desse movimento, em que se pode perceber diversas das suas características mais intrínsecas, como: a abolição da ordem temporal e espacial, a dissolução da lógica, o hibridismo, o mundo onírico, o subconsciente e o inconsciente como fonte de criação, o absurdo, a junção de elementos heterogêneos, dentre outros.

O dadaísmo, um movimento que era ao mesmo tempo artístico e antiartístico, foi seu precursor e grande influenciador, especialmente devido ao seu caráter desafiador. Entretanto, diferentemente do dadaísmo, que priorizava, especialmente, o caos e o acaso, o surrealismo era organizado e cheio de teorias e doutrinas. Esse movimento também se volta à tradição romântica quando defende o acesso ao que não é visível e à imaginação tão valorizada por Kant. Vai, ainda, além das concepções dadaístas, quando percebe a destruição, o acaso, o nada, a negação da arte, a ruptura com o modelo exterior, apenas como possíveis etapas de um processo criativo que visa romper com os limites. Os surrealistas procuram, além disso, encontrar a trilha que leva às zonas obscuras do psiquismo humano, de suas inconsciências, de suas subconsciências, das suas imaginações, dos seus sonhos para desbloquear desejos e transformar a maneira de pensar dos homens. Eles acreditavam que a modificação do modo de ver as coisas e a vida, através da harmonização e da reconciliação do consciente com o inconsciente, do conhecido com o desconhecido, das livres associações entre mundos exteriores e interiores transformariam o ser humano e, por conseguinte, a sociedade que se libertaria do exclusivo domínio da tão enaltecida razão, principal responsável por tantos

conflitos e destruições. Essa visão, que tem seu lado otimista de transformação e de quebra de limites, inspirou e motivou inúmeros artistas.

Segundo Dempsey (1963, p.151), “Em seu primeiro manifesto do Surrealismo” (1924), Breton definiu o termo como “o pensamento que é expresso na ausência de qualquer controle exercido pela razão e alheio a todas considerações morais e estéticas”.

O Surrealismo foi um movimento bastante diversificado e revolucionário, tanto na sua formação quanto na sua produção. Em seu corpo de artistas havia pintores, fotógrafos, escritores, poetas, cineastas, escultores. Portanto, os tipos de obras eram bastante variados. Até revistas foram criadas para trazer à tona debates e ideologias do movimento.

Alguns surrealistas vieram do movimento dadaísta, tais como Man Ray (1890-1977), Max Ernst (1891-1976), Jean Arp (1887-1966), Tristan Tzara (1896-1963). Outros importantes participantes que se destacaram, nesse movimento, foram Antonin Artaud (1896-1948), Joan Miró (1893-1983), Yves Tanguy (1900-1955), Pierre Roy (1880-1950), Salvador Dalí (1904-1989), Alberto Giacometti (1901-1966), René Magritte (1898-1967), Giorgio de Chirico (1888-1978), dentre outros.

O psicanalista e neurologista Sigmund Freud foi, de fato, um grande influenciador das idéias surrealistas. Suas análises sobre o inconsciente, os sonhos, os medos, as fantasias sexuais como os fetiches, as castrações e os complexos diversos, tornaram-se poderosas aliadas para a exploração da criatividade dos artistas que perceberam um campo fértil para suas criações.

Victor Hugo parece ter pressentido que haveria uma revolução maior na arte para dar continuidade aos seus ideais Românticos. Essa continuidade não tardaria a chegar. É com o Modernismo que se instaura, com mais veemência, as idéias abordadas no prefácio de sua peça *Cromwell*, em que tratava da modernidade do drama, pregando a inovação da arte, em todos os campos, recusando a tradição clássica. Como bem apontam Sodré e Paiva (2002, p. 42/43), Victor Hugo:

Quer criticar as idealizações artísticas, mas de modo a chocar, a provocar um certo mal-estar, para que não restem dúvidas sobre uma mutação estética em andamento, pela qual a arte moderna deveria promover o enterro das formas simbólicas do passado, que ele citava como “os tempos primitivos, os tempos antigos”.

O modernismo traz consigo todas as suas previsões e parece realizar todos os seus desejos quando aproxima e contrapõe os opostos, quando direciona o olhar para um mundo mais elevado, quando faz conexões irreais, quando se utiliza dos contrastes do grotesco e do

sublime, do belo e do feio, do trágico e do cômico, quando coloca no mesmo plano o corpo e a alma, o animal e o espírito. Quando não apenas o feio, mas o mundo noturno, sobre-humano, disforme, horrível, abismal e ambíguo do grotesco mostra a sua cara, sem pudor.

As angústias, os medos, os desejos que dominam o homem são resgatados no íntimo do pensamento, da subconsciência para se materializar em obras fantásticas que revelam, também, a crise da visão antropocêntrica, pois violam fronteiras entre animal e homem, animado e inanimado, vivo e morto, mecânico e humano, desencadeando diversas vezes o aparecimento da categoria do grotesco em suas estruturas.

A fragmentação do corpo humano e seus deslocamentos insólitos colocam em evidência a necessidade de desestabilização da unidade e da identidade do homem. Como aponta Moraes (2002, p. 56): “Fragmentar, decompor, dispersar, essas palavras se encontram na base de qualquer definição do espírito moderno”. Segundo a autora, devido, especialmente, a segunda grande guerra, a “Europa assistiu uma crise profunda do humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética” (Ibidem, p.56). A unidade corporal e a representação clássica da figura humana são destruídas com desmembramentos, fragmentações, amputações, decapitações, hibridismos e metamorfoses. Percebe-se que essas características são inerentes à categoria estética do grotesco.

Como o mundo se encontrava em pedaços a consciência fragmentou-se, dissipou-se e “À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano” (Moraes, 2002, p.59). A estética caminhava em busca da desumanização, da desconstrução da anatomia humana, da desantropomorfização. “Deveria pintar um homem que se pareça o menos possível com um homem”, afirma Ortega y Gasset². Com um imaginário voltado ao dilaceramento, houve, segundo Moraes (2002, p.19) a “intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração.”

O artista contemporâneo Rodrigo Braga resgata, em diversas de suas obras, a questão da fragmentação do corpo, da deturpação da identidade e da unidade. Ele se metamorfoseia e se aproxima das formas animais que muitos artistas do surrealismo utilizavam para fugir do ideal humano clássico.

Como veremos no terceiro capítulo desta dissertação, em algumas obras de Rodrigo Braga como, por exemplo, em *Da alegoria perecível*, ele se apropria de fragmentos e partes de corpos de animais para utilizar espécies de máscaras, subvertendo a normalidade humana, desestabilizando e até mesmo negando a identidade. Em *Fantasia de compensação* ele

² Citado por Moraes, Eliane Robert. O Corpo impossível, São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 61.

transforma, desfigura, desumaniza, bestializa sua cabeça, e, por conseguinte, sua identidade é desordenada, remetendo às obras do artista Max Ernst que usava a imaginação substituindo cabeças humanas por cabeças de animais. Como afirma Moraes (2002, p.113), “No bestiário teratológico, a figura do homem surge sempre combinada a formas animais, reiterando a hipótese bachelardiana de que a necessidade de animalizar o mundo está na origem da imaginação”.



FIGURA 54: Max Ernst, 1934

FONTE: <http://www.pinterest.com/puddinheadone/max/>. Acesso em: 01 set. 2014.

O artista Giorgio de Chirico, também, está inserido neste contexto e foi um grande influenciador dos surrealistas. Suas obras são inovadoras, originais. Suas pinturas metafísicas podem desencadear reflexões a respeito do homem e de seu sentimento de estranheza perante o mundo. Suas figuras, com aspectos humanos, são carregadas de mistério, são um misto de homem e estátua, são manequins, são autômatos que dão a sensação de vazio, de solidão, de alienação, de corpo mecânico, sem alma. Há, também, em muitas de suas obras, a mistura de elementos de épocas heterogêneas, confundindo a história da cultura do homem moderno.

Em contrapartida, diante dos quadros de De Chirico, sente-se que a estranheza do mundo contém algo de sinistro, percebe-se o enrijecimento da vida na ausência mecânica da alma. A frieza atua como indício de uma rarefação do ar, na qual o respirar deve tornar-se penoso. As linhas nítidas e as superfícies lisas da geometria se superpuseram ao orgânico; é significativo que em De Chirico, em vez de entes humanos, apareçam estátuas e manequins. O velho motivo romântico dos autômatos e das figuras de cera reaparece nele sob a nova forma dos *manichinos*. (KAYSER, 2009, p.140/141)



FIGURA 55: *As musas inquietantes*, De Chirico

FONTE: <http://www.pinturasdoauwe.com.br/2013/01/obras-de-giorgio-de-chirico.html>. Acesso em 11 abr. 2014.

Em *Monumento de areia*, como veremos no último capítulo desta dissertação, Rodrigo Braga se aproxima de Chirico quando transforma sua silhueta, colocando em dúvida sua humanidade. Há a indistinção entre o humano e o manequim. Seu corpo se torna estranho, incerto. Será que é homem ou estátua? Isso remete, também, ao conto *O homem de areia*³, que trata da questão da dúvida entre o humano e o autômato, através de Olímpia, uma boneca de madeira com engrenagem mecânica. O personagem Natanael se apaixona por ela acreditando que se tratava de uma mulher de verdade. Entretanto, segundo Moraes (2002, p.96), “a dúvida, em vez de incidir sobre a máquina que simula um ser vivo, acaba por transformá-la no objeto a partir do qual a própria realidade humana é posta à prova”.

³ Conto fantástico do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Königsberg, 1776 - Berlim, 1822).

A estética que prioriza a imitação é escanteada, pois a ilusão das aparências e a integridade do homem são colocadas à prova com temáticas que envolvem o duplo, o autômato, a sombra, o espectro.

Em diversos trabalhos de Rodrigo Braga, pode-se perceber a predominância da linguagem onírica, a qual se reflete em imagens irreais, estranhas, extravagantes, instigantes e muitas vezes sinistras. Assim como ocorre em obras surrealistas, elementos míticos, simbólicos, surreais, bizarros afloram em suas criações onde fantasia e realidade se confundem, se misturam, onde ele se lança à necessidades instintivas, animais sugerindo reflexões a respeito da crise do antropomorfismo que demonstra continuar presente em diversas obras da arte contemporânea. Assim como ocorreu na arte surrealista, Rodrigo Braga parece ver na animalidade um estado primitivo, original a ser conquistado. Ele também viola fronteiras entre homem e animal, vida e morte, autômato e humano.

O mundo de Braga é abissal. Enxergamos o imaginário (ou seria, inconsciente) deste artista através da construção de signos. Que podem estar na natureza, no animal ou no seu próprio corpo. A fenda simbólica que se abre na poética do trabalho deste artista não delimita espaços ou tempos. É da esfera do improvável, do fantástico... De um campo sensível de percepção costurado pelo dilaceramento da realidade. (GEORGIA QUINTAS, 2009)

As possibilidades abertas pelas ideias psicanalistas também correspondiam às aspirações de liberdade total do imaginário, tão almejada pelos surrealistas. O lado reprimido, obscuro do homem encontrou espaços curiosos para ser explorado e materializado. Nos pensamentos dos surrealistas, o homem havia se tornado escravo das máquinas, das tecnologias e esquecido a mola principal de sua existência e de sua transformação que é o lado espiritual e desconhecido. Esse lado deveria ser resgatado com todas as forças e de todas as maneiras possíveis e a arte seria um veículo especial de propagação.

Os surrealistas inspiravam-se nessas idéias de diversas maneiras: em sua tentativa de criar estranheza quanto ao que era familiar; em suas experiências com a escrita e o desenho automático; em seu uso do acaso e de estranhas justaposições; em seu conceito de mulher devoradora, e na sua ruptura sobre os gêneros, entre o homem e o animal e entre a fantasia e a realidade. (DEMPSEY, 1963, p.153).

Os artistas desse movimento fizeram ligações entre os fenômenos mais desconstruídos que geralmente só ocorrem na imaginação, nos sonhos, nos devaneios, nos pesadelos e na loucura. A disposição natural das coisas é posta de cabeça para baixo: relógios derretem, casais flutuam, corações são exteriorizados, elementos heterogêneos são misturados, ligações entre mundos visíveis e ocultos são realizadas, o exterior e o interior do corpo são colocados

no mesmo plano, o animal e o humano são fundidos, metamorfoseados, homens são mecanizados como autômatos, dentre outras características da categoria do grotesco em que há uma espécie de catástrofe do gosto clássico.

O grotesco como apontam Sodré e Paiva (2002, p.19) não é apenas feio, é “um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e quase sempre nos faz rir. É algo que se tem feito presente na Antiguidade e nos tempos modernos”.

Pintores como Salvador Dalí e René Magritte, dentre outros, também se destacaram no surrealismo. Seus trabalhos apontam para a necessidade de subversão da lógica, de rompimento com a realidade nua e crua. Imagens surreais, com elementos grotescos, chacoalham a imaginação e devolvem à fantasia seu lugar de majestade no reino das artes. O inconsciente pessoal de cada artista abre um caminho instigante e dá formas a um mundo estranho e atraente onde a realidade e o maravilhoso se completam sem antagonismos.



FIGURA 56: *Invenção coletiva*, René Magritte, 1934.

FONTE: <http://www.pinturasdoauwe.com.br/2013/01/obras-de-rene-magritte.html>. Acesso em 11 abr.2014.

Na arte surrealista é possível se deparar com um mundo totalmente alheado que, muitas vezes, é exposto de forma intrigante em imagens com características grotescas. São criações que apontam para espécies de paranoias, alucinações, pesadelos.

O surrealismo encontrou, na categoria do grotesco, os aspectos necessários para perturbar e desafiar os padrões burgueses vigentes e inquietar a sociedade, pois os pensamentos dos surrealistas voam longe, leves e soltos, alcançando dimensões imensuráveis.

Uma propensão especial para situações conturbadas e imagens monstruosas aparecem no Manifesto Surrealista de 1924. O artista é chamado a reproduzir

situações oníricas que abrem espirais para o inconsciente através de operações como por exemplo a escrita automática, para libertar a mente de qualquer freio inibidor e deixa-la vagar ao sabor de associações livres de imagens e idéias. A natureza é desfigurada para dar livre passagem a situações de pesadelo e a teratologias inquietantes em artistas como Ernst, Dalí e Magritte. (ECO, 2007, p.369).

As vanguardas artísticas viam o feio e o grotesco como instrumentos eficazes para romper com os padrões estabelecidos, para perturbar a lógica, a moral, a razão, a ciência, as imposições estéticas, filosóficas e religiosas dominantes. Umberto Eco (2007, p. 378) enfatiza essa questão quando diz que “as vanguardas históricas não pretendiam realizar nenhuma harmonia e perseguiram a ruptura de toda ordem e de todo esquema perceptivo institucionalizado.” Foi com categorias ligadas ao campo da desarmonia, que os movimentos vanguardistas subvertiam padrões, desmascaravam convenções e denunciavam a alienação da sociedade.



FIGURA 57: *O Grande Masturbador*, Salvador Dalí, 1929.

FONTE: http://omundodogrotesco.blogspot.com.br/2013/04/o-surrealismo-nas-obras-de-salvador-dali.html#.U0SM7_ldXt0 Acesso em 10 abr.2014.



FIGURA 58: *Construção Mole com Ervilhas Cozidas: Premonição da Guerra Civil*, Salvador Dalí, 1936,

FONTE: http://omundodogrotesco.blogspot.com.br/2013/04/o-surrealismo-nas-obras-de-salvador-dali.html#.U0SM7_ldXt0. Acesso em 10 abr. 2014.

2.3 O grotesco e a sensação em Francis Bacon – um paralelo com Rodrigo Braga

A preocupação em fundir ou aproximar a arte da vida, o homem do animal, o humano do desumano, suas consciências e inconsciências são as principais evidências da elaboração dos trabalhos artísticos do artista irlandês Francis Bacon (1909-1992), bem como de muitas expressões artísticas da atualidade que acabam expondo características intrigantes, com aspectos grotescos que podem causar o estranhamento. Em diversos trabalhos de artistas contemporâneos é possível identificar essa preponderância ao disforme, ao estranho, ao grotesco.

No livro *Francis Bacon – Lógica da sensação*, o filósofo Gilles Deleuze analisa aspectos das pinturas desse irreverente artista que almejava, com afinco, alcançar a intensidade da sensação, fugindo de procedimentos narrativos e representativos. A figuração é abolida em busca da figura sem rosto, disforme, isolada, que não conta história nem faz história, mas culmina em algo que reinaugura o olhar, que perturba os sentidos. São pinturas intensas que estão na ordem das forças que emanam da existência, da carne, do corpo transfigurado, deformado, que muitas vezes revelam a estética grotesca em suas estruturas.

As possibilidades traçadas para fugir da forma puramente representativa, narrativa, os aspectos intrínsecos da estética grotesca, a busca por atingir a pura expressão, a sensação,

ultrapassam o tempo e contaminam, intensamente, diversas produções artísticas contemporâneas. Um exemplo disso são algumas obras de Rodrigo Braga que, assim como acontece com as pinturas de Bacon, também estão repletas de aspectos que fogem do ideal de beleza tradicional. O grotesco penetra em imagens que são povoadas por características fantásticas, fantasiosas, sobrenaturais, causando sensações ambíguas que podem ir da admiração à repulsa. Há um efeito perturbador diante da contemplação das obras desses artistas, pois parece haver o confronto constante entre o belo e o feio, entre o mundo onírico e o real, o harmônico e o desarmonico. Percebe-se que esses valores são agregados na categoria estética do grotesco e não podem ser dissociados, sugerindo, assim, uma redefinição dos padrões estéticos e uma possibilidade real de se traçar uma linha de fuga onde se pode deparar com o desesperado, com a realidade do devir ou com o que se espera, mas não se quer ver: o homem-bicho, o bicho-homem, a vida e a morte caminhando lado a lado.

A arte figurativa, representativa, que pode buscar a mimese, procura, em linhas gerais, imitar a realidade de maneira a relacionar, praticamente de forma direta, a representação elaborada ao objeto ou ser representado. Percebe-se nas obras com essas características, também, a intenção de correlacionar situações ou objetos representados para se criar possibilidades narrativas, insinuar situações.

Para Deleuze, a figuração do tipo representativo, ilustrativo, narrativo deve ser abolida para que se possa atingir, de modo visceral, a sensação. As formas que podem contribuir com isso são através do abstracionismo, bem como através da via da “Figura”, uma figura isolada, não figurativa, não representativa, imbricada com o sensível. Sua referência seria praticamente ela mesma, poderosa, reinando na esfera do devir, da ação e, dessa forma, agindo diretamente no sistema nervoso, na carne, nas vísceras, no homem.

Bacon procurava isolar a figura para com isso impedir a narração, pois acreditava que “[...] a história que é contada de uma figura a outra anula antes de mais nada a possibilidade que a pintura tem de agir por si mesma.” (Cf.DELEUZE, 2007, p.13).

As figuras de Bacon são deformadas, inumanas, mas com um pé firme na humanidade, na animalidade. Aparecem isoladas, em locais diversos e superfícies planas, de cores fortes, vivas, uniformes, ocupam o espaço à sua volta.

Nesse estágio, não há relação alguma de profundidade ou de distanciamento, nenhuma incerteza das luzes e das sombras, quando se passa da Figura às grandes superfícies planas. [...] Se as grandes superfícies planas funcionam como fundo, é sobretudo em virtude de sua estrita correlação com as Figuras, é a correlação de dois setores num mesmo Plano igualmente próximo. (DELEUZE, 2007, p.15)

Para Deleuze, uma das possibilidades de rompimento com a figuração surgiu devido à necessidade de se representar o divino, as aspirações religiosas, transcendentais, metafísicas. Diante disso, surgiram obras onde a imaginação transcendia o real, almejando o encontro com o celestial ou mesmo com o diabólico. Divisões entre o mundo terrestre e o mundo divino, crenças e fantasias sobre o céu e o inferno abriram as portas para a liberdade de criação, deram asas à imaginação. Embora a religião também tenha sido, a princípio, o alicerce da figuração nas obras de arte, especialmente na pintura.

E, com efeito, com Deus, mas também com Cristo, a Virgem, e também com o inferno, as linhas, as cores e os movimentos se libertam das exigências da representação. As Figuras se erguem, se dobram ou se contorcem, libertas de qualquer figuração. (DELEUZE, 2007, p.18)

Bacon brinca com a forma. Ele deforma, transforma, cria forças que causam uma espécie de auto-deformação. Movimentos atléticos fundem corpo com estruturas materiais que incidem nos espaços a sua volta. O corpo é o material de suas figuras onde pode haver cabeça, já que a cabeça faz parte do corpo, mas nunca rostos, já que o rosto é “uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é parte do corpo, mesmo sendo sua extremidade” (Deleuze, 2007, p.28). Há uma desfiguração onde o rosto é abolido, desfeito, desconstruído e, dessa forma, a identidade é negada. Sem o rosto, a cabeça não identifica, não sugere narrativas, associações. Entretanto, Deleuze (2007, p.28) afirma que ainda assim “Não lhe falte espírito, mas é um espírito que é corpo, sopro corporal e vital, um espírito animal, o espírito animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego...”

As deformações pelas quais o corpo passa são também os traços animais da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas de rosto. Com efeito, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e escovação que o desorganizam, fazendo surgir uma cabeça em seu lugar. E as marcas ou traços de animalidade não são mais formas animais, mas espíritos que habitam as partes limpas, que alongam a cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto. (DELEUZE, 2007, p.28-29)

Homem e animal se confundem, se misturam, se fundem. Um pode se tornar a sombra do outro, o espírito do outro. Quem é homem? Quem é bicho? “a pintura de Bacon constitui uma zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade entre o homem e o animal” (Deleuze, 2007, p. 29). Entretanto, o animal não surge como forma, mas como um traço, um espírito, como uma sombra que abrigávamos e que escapa do corpo.

Francis Bacon limpa, escova, borra, desorganiza, usa diversos artifícios para anular o identificável e para possibilitar o surgimento de algo inusitado, de seres indizíveis, indecifráveis, laçados nos espíritos e em espíritos animais que habitam o homem.

Podem surgir semelhanças muito mais profundas do que a simples aparência externa, figurativa, copiada. São semelhanças inaugurais vinculadas à alma do ser. Elas atingem outras verdades. Verdades-sensações que são forças de vida ou de morte. São forças que deformam, que provocam, que perturbam. Sensações em devir, ligadas ao corpo sem órgãos. O corpo não organismo, corpo-força que vive de experimentar e criar sensações.

Bacon pinta a força de um grito, tornando-o visível, tornando-o sentido. Ele mexe com a natureza da pintura quando traz à tona sensações quase palpáveis, táteis, sonoras. O mundo dos sentidos se alarga, fica à flor da pele.

Em estudos para a cabeça de um papa gritando, de Bacon, a figura pacífica do representante da fé (Papa) é perturbada pela inquietação.

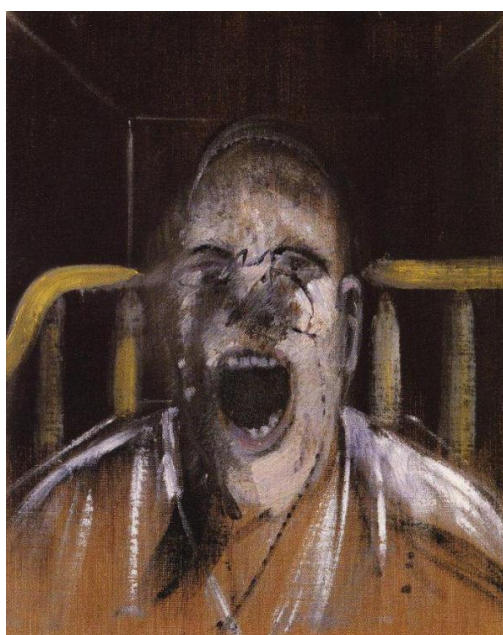


FIGURA 59: *Estudos para a cabeça de um papa gritando*, Francis Bacon, 1952.

FONTE: <http://catalogodeindisciplinas.wordpress.com/2009/10/10/desambiguacao-francis-bacon/>
Acesso em 18 nov. 2013

As distorções, as deformações encontradas tanto em *O grito* do artista plástico Edvard Munch (1863-1944) como em obras de Francis Bacon não acontecem por acaso, elas se movem em certas direções sugerindo pânico, terror, desespero, angústia. É quase possível escutar o grito dessas figuras estranhas e bizarras. Bacon, assim como Munch, elaborava obras que priorizavam expressar os estados da alma, as emoções, o mundo interior em detrimento da mimese, das aparências externas. Em Bacon, “Todo o corpo escapa pela boca

que grita. Pela boca redonda do papa ou da ama-de-leite, o corpo escapa como que por uma artéria” (Deleuze, 2007, p.35). Isso se traduzia, muitas vezes, em figuras perturbadoras e angustiantes, onde o estranhamento, a exacerbação da forma, a deformação se faziam presentes, revelando características grotescas. Para Kayser (2009), a imagem de indivíduos fora dos parâmetros de normalidade, ou tornar estranho algo familiar, isto é, atrair a atenção de algo comum, conhecido, através do exagero ou da deformação, é uma forma do grotesco.

A animalidade, fortemente presente nas obras de Francis Bacon, também revela uma enorme atração pela carne e o seu colorido. O azul e o vermelho são os tons dominantes da vianda. A vianda para Bacon não diz respeito a uma carne morta. Ela é viva, pulsante e carrega o sofrimento e a vulnerabilidade do animal, do bicho-homem, do homem-bicho. O homem se vê no bicho. Bicho como sombra do homem e homem como sombra de bicho. As dores, os prazeres, a fome, a sede, a carne, a carcaça, os ossos, a vida e a morte fazem parte de suas existências.

Bacon é fascinado pela morte dos animais, pois o remete à sua própria morte:

Sempre fui muito tocado pelas imagens de abatedouros e de vianda, e para mim elas estão estreitamente ligadas a tudo o que é a crucificação...É claro, nós somos vianda, somos carcaças em potência. Se eu vou a um açougue, sempre acho surpreendente não estar lá, no lugar do animal.” (DELEUZE – dito por Bacon, 2007, p.31/32).



FIGURA 60: *Tríptico Três estudos para uma crucificação*, Francis Bacon

FONTE: <http://arteref.com/gente-de-arte/dialogo-bacon-e-deleuze/> Acesso em 18 nov. 2013

Rodrigo Braga traz à tona o tema da carne morta, dilacerada, da vianda, do abatedouro, tão caros a Bacon, pois, em suas imagens, carcaças e partes de animais reais, em processos de desintegração, se reconstituem de outra forma construindo outros corpos, outras faces, remetendo a uma consciência da própria condição humana. No próprio açougue ou no

matadouro, em contato direto com restos mortais de animais, esse artista resgata, muitas vezes, o seu material de trabalho.

Os trabalhos de Rodrigo Braga podem nos remeter à angústia, à incompletude e ao vazio que permeiam a existência humana. Eles tornam visíveis forças que não são visíveis. As análises de Deleuze (2007) em relação à sensação em Francis Bacon, caem como uma luva para esse artista, pois seus trabalhos podem apresentar, ou mesmo tornar presentes, as forças que agem nos seres, nas matérias, nos corpos que podem deformar, transformar, perturbar por dentro e/ou por fora. Reconhecemos, imediatamente, de forma afetiva e profunda, a vida perecível dos seres.

Rodrigo Braga, geralmente, não usa sua arte como um meio de imitar a realidade. São trabalhos que parecem desabrochar de instintos, necessidades e conflitos íntimos. É a força bruta e profunda da expressão em devir, onde os clichés são negados, desconstruídos, em busca da entrega às emoções.

O seu próprio corpo é o material mais usual de suas imagens, e sua cabeça, como parte deste corpo, tem seu rosto constantemente desfigurado com a inserção e mistura de outros elementos, confundindo sua identidade. Ele também aborda a questão da fragmentação dos corpos, nas partes de animais despedaçados, imbricados com sua imagem.

Esse artista se aproxima das considerações de Deleuze sobre a sensação, pois ele revela, em suas composições, fluxos e fluidos da matéria expondo sua beleza e, ao mesmo tempo, o seu lado efêmero, perecível, assustador. Em alguns casos ele distorce, transforma voluntariamente a sua própria figura levando a sugerir questionamentos sobre a veracidade da imagem enquanto necessidade de representação da realidade ou como forma de atingir o sistema nervoso, a sensação.

A inquietação, a angústia, o “feio”, o deformado são características grotescas presentes em várias obras desses dois artistas que, cada um ao seu jeito, podem levar à sensação de estranheza, pois são desvinculadas dos parâmetros clássicos. Elas surgem, muitas vezes, acrescentando imagens significativas, com outros padrões de beleza. De acordo com Sodré e Paiva (2002, p.25), o fenômeno grotesco resulta “de uma mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”.

Em vários trabalhos de Rodrigo Braga também podem se perceber uma simbiose, uma identidade profunda, uma comunhão entre homem, animal e natureza. A natureza e o animal são espíritos do homem, são o próprio homem. Homem é natureza, é bicho. São sombras inseparáveis.

De diversos trabalhos assim feitos, resultam imagens híbridas, em que componentes distintos se aproximam sem jamais serem plenamente integrados em algo único. Imagens em que o desconforto do corpo no mundo não é atenuado em nenhum instante, sendo, ao contrário, posto em evidência. Em trabalhos mais recentes, entretanto, a proximidade irresoluta entre cultura e natureza deixa de ser o referente óbvio das fotografias de Rodrigo Braga para se tornar questão implícita que move a obra do artista. (ANJOS, 2010)



FIGURA 61: *Comunhão*, Rodrigo Braga, 2006.

FONTE: http://www.premiopipa.com.br/?page_id=11520/ Acesso em 28 mai. 2013



FIGURA 62: *Comunhão*, Rodrigo Braga, 2006.

FONTE: http://www.premiopipa.com.br/?page_id=11520/ Acesso em 28 mai. 2013



FIGURA 63: *Comunhão*, Rodrigo Braga, 2006.

FONTE: http://www.premiopia.com.br/?page_id=11520/Acesso em 28 mai. 2013

3 A PRESENÇA DO GROTESCO NA ARTE DE RODRIGO BRAGA

3 A PRESENÇA DO GROTESCO NA ARTE DE RODRIGO BRAGA

As características de liberdade de criação artística, a importância que o corpo foi assumindo na história da arte e sua exploração como forma de expressão de estados da alma, evidenciadas ao longo dessa pesquisa, também encontram no artista contemporâneo Rodrigo Braga um importante referencial. É evidente sua liberdade de utilização de códigos, linguagens, técnicas e materiais. Esse artista consegue transitar entre a escrita, o desenho, a manipulação digital, o vídeo, a performance e a fotografia. Rodrigo Braga reúne, em seus trabalhos artísticos, diversos aspectos da arte pós-moderna e quando utiliza o processo de criação como o próprio resultado do trabalho artístico, pode acabar contribuindo para a dificuldade de identificação da confusa fronteira do que venha a ser arte e não arte.

Filho de pernambucanos e biólogos, Rodrigo Braga nasceu em Manaus/AM, no ano de 1976. Na ocasião, seu pai cursava o mestrado em ecologia no INPA e sua mãe, pesquisadora do CNPq, da área de biologia, estudava e investigava questões da flora amazônica.

Foi pequena, porém marcante, a sua permanência nesta cidade. A casa onde morava ficava nos arredores da floresta, ocasionando os seus primeiros contatos com animais e com a força da natureza. Ele guarda registros fotográficos desta época. No entanto, com apenas dois anos de idade, veio residir em Recife/PE.

O seu interesse pelas artes começou quando ainda era muito pequeno. Com dez anos de idade, estudou e trabalhou no ateliê do artista plástico pernambucano Cavani Rosas. De lá para cá, foi se especializando, cada vez mais, fazendo cursos de imagem digital, desenho, pintura, escultura, história da arte, dentre outros.

Embora, também, se interessasse por arqueologia, escolheu cursar artes plásticas, se graduando em 2002 pela Universidade Federal de Pernambuco. Foi, especialmente, durante esse curso que se aproximou, definitivamente, da fotografia e do vídeo.

Foi, ainda, nesta Universidade que Rodrigo Braga, através de seus estudos, teve contato e se identificou, imediatamente, com trabalhos de artistas como Robert Rauschenberg, Gustav Klimt, Joseph Beuys. Outro artista que ele admira e no qual se inspira é Marcelo Coutinho que atualmente é professor da UFPE.

Desde 1999, realiza exposições, com regularidade, em diversas instituições e neste mesmo ano foi premiado no Salão Pernambucano de Artes Plásticas/Novos Talentos (MAC, Olinda). A primeira exposição no exterior aconteceu em 2005, em Luxemburgo.

No ano de 2004, recebeu o prêmio/bolsa do 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, com seu trabalho da série intitulada *Fantasia de compensação*. Obra polêmica, criada a partir de motivações autobiográficas, mas com vistas a investigar o caráter ficcional e documental da fotografia.

Entre 2005 e 2007, foi Gerente de Artes Visuais da Prefeitura do Recife. Posteriormente, em obras como *Do prazer solene, Da alegoria perecível/2005-2007, Da compaixão cínica/2005-2007, Comunhão/2006, Leito/2008*, aliou a performance à fotografia, misturando o seu próprio corpo a elementos diversos e inusitados. Também realizou períodos de residência na Serra da Mantiqueira/MG, no Sertão do Pajeú/PE e na Amazônia/AM, onde criou seus trabalhos *Paisagens, Desejo eremita/2009 e Mentira Repetida/2011*.

Em 2009, a FUNARTE concedeu-lhe a bolsa de Estímulo à Criação Artística/fotografia. Em 2010 recebeu o prêmio Marcantonio Vilaça – FUNARTE/MINC, com a obra intitulada “*Sal e Prata*” que faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães/MAMAM.

Rodrigo Braga foi convidado a fazer residência no In Flanders Fields Museum, na Bélgica, no ano de 2010, e foi nessa residência que criou a série voltada aos tormentos da guerra, intitulada *Mais força do que o necessário*.

No seu percurso, já participou de importantes exposições individuais⁴ e coletivas⁵.

⁴ Algumas exposições individuais: *Dead horse bay*, Residency Unlimited, (Nova Iorque/EUA, 2013); *Foto Rio 2013*, Centro Cultural Justiça Federal (Rio de Janeiro, 2013); *Sal e prata*, EXA - Espaço Experimental de Arte (Belo Horizonte, 2013); *Ciclos alterados*, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães/MAMAM (Recife, 2011); *Nos campos de Flandres*, Galeria Vicente do Rego Monteiro-Fundaj (Recife, 2011); *Desejo eremita*, Galeria Amparo 60, (Recife, 2010); *Desejo eremita*, Pinacoteca da UFAL (Maceió, 2010); *More force than necessary*, In Flanders Fields Museum (Ypres/Bélgica, 2010); *A imagem do outro olhar*, Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza, 2009); *Paisagens*, Galeria Amparo 60 (Recife, 2008); *Rodrigo Braga*, Casa da Ribeira (Natal 2008); *Comunhão*, Galeria Massangana-Fundaj (Recife, 2007); *Projeto portfólio*, Museu da UFPA (Belém, 2007); *Projeto portfólio*, Itaú Cultural (São Paulo, 2006); *Rodrigo Braga*, Galeria Marcantonio Vilaça/Instituto Cultural Banco Real (Recife, 2006); *Risk of disturbance*, Galeria Clairefontaine (Luxemburgo, 2005); *Compensation fantasy*, Galeria Susini – Aix-em-Provence (França, 2005); *Ornamentos para o corpo*, Galeria Archidy Picado (João Pessoa, 2004); *Cartas ao vizinho*, Centro Cultural de São Francisco (João Pessoa, 2002).

⁵ Foram muitas as exposições coletivas de que participou, dentre elas: *Cruzamentos: contemporary brazilian art*, Wexner Center for The Arts (Ohio/EUA, 2014); *India art fair - video project* (Nova Delhi/Índia, 2014); *1ª Bienal MASP/Pirelli de fotografia*, (São Paulo, 2014); *Mitologias*, MAM (São Paulo, 2014); *Coleção Itaú de fotografia brasileira*, Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2014) e Fundação Clovis Salgado (Belo Horizonte, 2014); *Finalistas prêmio PIPA 2012*, MAM (Rio de Janeiro, 2012); *30ª Bienal Internacional de São Paulo: A iminência das poéticas* (São Paulo, 2012); *From the margin to the edge*, Somerset House (Londres, 2012); *Espelho refletido: o Surrealismo e a arte contemporânea brasileira*, Centro Cultural Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 2012); *Histórias de mapas, piratas e tesouros*, Itaú Cultural (São Paulo, 2011); *Da fotografia, dos conceitos*, MAMAM, (Recife, 2011); *Laboratório oficina Guaianases de Gravura*, Galeria do Centro de Artes e Comunicação da UFPE (Recife, 2011); *Autour de l'extrême: um choix dans les collections de la MEP*, Maison Européenne de La Photographie - MEP, (Paris, 2010 e 2011); *Da fotografia, dos conceitos*, MAMAM (Recife, 2010); *Rosa dos ventos*, Galeria Fayga Ostrower – FUNARTE (Brasília, 2009); *Modern photographic expression of Brazil* (Japão, 2008); Nova Arte Nova, CCBB, (Rio de Janeiro – RJ, 2008); *Rumos Itaú Cultural de artes visuais* (São Paulo, Rio de Janeiro e Belém, 2006); *Vizinhos: networkedart in Brazil* (Áustria, 2006);

Há obras desse artista espalhadas em acervos institucionais e particulares, no Brasil e no exterior, como por exemplo do MAM-SP, Coleção Gilberto Chateaubriand MAM-RJ e Maison Européenne de La Photographie - Paris.

As criações de Rodrigo Braga são fortes e reinauguram o olhar. Sua imaginação parece impregnada de questões psicológicas e sensoriais que despertam questionamentos e polêmicas. As obras mexem com o público e trazem sensações, às vezes incômodas e desagradáveis. Seus trabalhos, apesar de subjetivos, são um espelho do mundo contemporâneo. Refletem situações experimentadas, vividas, imaginadas e sentidas. Despertam reações extremas e muitas vezes contraditórias. À primeira vista, muitos dos seus trabalhos podem desencadear a percepção estética do grotesco, do feio, do estranho, da repulsa e do choque, mas diante dessas sensações, um tipo de beleza pode se apresentar de uma forma incrivelmente nova. É como se revelasse algo que vem do íntimo, da alma. Demonstra, perturbadoramente, a atração que se pode ter pelo que se nega. São representações imagéticas que inquietam com suas ousadias e impregnam de questionamentos e sentimentos que evocam a necessidade de refletir e dialogar.

“De fato, em meu processo, já existe uma costumeira prática de expurgar e produzir imagens a partir de um universo quase sempre muito particular e até mesmo psicológico” (BRAGA, 2009)⁶.

No seu caminho artístico consolidou o seu corpo como integrante e instrumento expressivo de seus trabalhos. Suas obras de arte estão impregnadas de vida e morte. A experiência dos contatos diretos e profundos com a natureza, com os animais, vivos ou mortos, a força que seus trabalhos transmitem, revelam situações instigantes e fora do comum. Percebem-se elaborações artísticas exaustivas, pesadas, mas também delicadas e sensíveis e os resultados demonstram toda essa ambiguidade.

Em vez da afirmação de uma identidade fixa, portanto, é para o caráter fragmentado e difuso do sujeito contemporâneo que os trabalhos pertencentes a essa tradição apontam, associando-o ao que é múltiplo e efêmero. E o lugar simbólico privilegiado no qual se constroem muitos desses trabalhos é o corpo humano ou o de sua ruidosa ausência. É a partir dele que se articulam várias das formas encontradas para o enfrentamento – às vezes claro, às vezes só insinuado – de uma situação de perda ou de mistura de referências que eram, antes, separadas. (ANJOS, 2010).

Sguardi contemporanei, (Itália, 2006); *O Corpo na arte contemporânea brasileira*, Itaú Cultural (São Paulo, 2005); *Photomeetings Luxemburg* (Luxemburgo, 2005); *Projéteis de arte Contemporânea*, Funarte (Rio de Janeiro, 2005); *Arte Pará* (Belém, 2002, 2006, 2011 e 2012).

⁶ Rodrigo Braga (2009) em entrevista cedida à *Olha Vê*.

As ações poéticas de suas performances buscam a fusão entre arte e vida. São espécies de rituais onde seu corpo é exposto como suporte e meio de expressão, pois é passível de modificações, de transformações, de desencadear pulsões destrutivas, parecendo se confrontar com os seus próprios limites. Ele o deforma, o transforma, faz uso de cirurgias, de modificações de imagens que resultam em seres com características sobre-humanas.

Como poéticas da ação, as performances visam a radicalização das emoções em uma espécie de ritual em que seus participantes são confrontados com seus próprios limites a fim de experienciar a vida de forma alargada. Ação direta em seu sentido mais amplo, que rompe com os suportes tradicionais buscando a fusão entre arte e vida. A representação é radicalmente abolida. (OLIVEIRA, 2007, p.106)

Sua imagem, muitas vezes, é colocada como parte integrante da natureza, demonstrando toda força dessa união, assim como uma árvore é presa pela raiz a terra, ao mundo. A força dessa mistura permite essas indagações: Quem é bicho? Quem é planta? Quem é homem? Tudo se torna desconhecido e conhecido ao mesmo tempo. Tudo se mistura tornando-se, muitas vezes, uma coisa só. É a linguagem dos sonhos com a possibilidade de materialização, através de sua arte. Seus significados não são fáceis de serem assimilados, mas tocam, pois apesar da estranheza que instigam, são familiares.

Rodrigo Braga usa, intensamente, a fotografia como linguagem e instrumento expressivo de seus trabalhos, pois dá margem à liberdade de criação se adequando perfeitamente à sua poética artística, que utiliza a sedução e a potência da imagem fotográfica, permitindo-lhe ir além da representação. A fotografia, em suas mãos, deixa de registrar meros recortes reais e mergulha no imaginário desprendendo-se da realidade, fazendo uso de aparatos tecnológicos em suas criações, tais como tratamento de cor, luz, sombra e manipulação digital, visando, constantemente, à exacerbação da forma, à deformação, à metamorfose, dentre outras características explícitas da categoria do grotesco que podem causar estranhamento no receptor.

Esse artista causa impacto por construir desconstruindo o real. Percebe-se que o uso da fotografia, na arte contemporânea, embora proponha um novo olhar sobre o seu papel de retratar fielmente a realidade, não deixa de, por esse mesmo motivo, causar um maior desconforto que uma pintura, por exemplo, pois a fotografia e sua forte ligação com o real ainda é uma realidade. As imagens técnicas tornam possíveis as realizações de suas fantasias, pois seu imaginário se materializa através de formas claras, sugerindo realidade.

Muitos são os artistas contemporâneos que mergulham no universo da fotografia para realizar seus trabalhos, seja como material, suporte ou apropriação. É, diversas vezes, parte

primordial de um processo de criação. Fundindo-a com outras técnicas e expressões artísticas como a performance, a pintura, a instalação, etc., ela é um instrumento crítico, uma ferramenta a mais no processo de hibridização e conceituação da arte e, sobretudo, nas tendências que a usam como resultado de um processo efêmero, quando a fotografia tem ainda um caráter mais determinante. Totalmente inserida no circuito artístico, é inegável sua viabilização de criação, pois chegou para somar como linguagem, técnica, temática e estética: “[...] a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais.” (Dubois, 2006, p.258).

Sua inquestionável relação com a arte perturba os dogmas desse circuito, não só pelas questões relacionadas à sua capacidade de reproduzir com mais ou menos semelhança o que está ao seu redor, mas, sobretudo, de discutir conceitos de autoria, autonomia, reprodução e originalidade.

Nesse cenário, Rodrigo Braga é um desses artistas. Ousado em experimentações, dilata as funções da fotografia, manipulando seus limites e criando novas possibilidades.

Todas essas práticas contemporâneas, embora partam dos antípodas da representação realista e da idéia de representação acabada, sempre terminam, apesar de tudo, em primeiro lugar, por utilizar a foto como simples instrumento ‘de segunda mão’, em seguida por integrá-la, depois por se embeber, impregnar-se com sua lógica e, finalmente, por inverter os papéis, por voltar à própria fotografia como prática artística primeira, que por sua vez tomará emprestado da lógica das artes de ação alguns de seus usos criadores. (DUBOIS, 2006, p.290).

Como instrumento artístico, a fotografia, para Rodrigo Braga, contribui para a obtenção de linguagens cheias de significados e preenche eficazmente sua necessidade de se relacionar com a arte em todas as esferas, especialmente nos seus processos criativos, na interlocução com o observador e na estética propriamente dita. Percebe-se que, através da fotografia, suas obras se tornam ainda mais impactantes, visto que esse suporte ainda é tido como meio de acesso à realidade.

O dispositivo fotográfico analógico desencadeou uma visão documental da fotografia porque trouxe, de imediato, sua intensa analogia com o referente, com sua capacidade de reprodução da realidade. Entretanto, Rodrigo Braga coloca à prova esse caráter documental, pois ele a liberta de seu papel de mera captadora e atestadora de determinadas “realidades”, permitindo-lhe que suas investigações revelem todas as possibilidades de sentidos que uma imagem pode abranger.

Esse artista elabora suas imagens causando um estreitamento entre realidade e ficção, sugerindo questionamentos sobre o realismo fotográfico e seu caráter testemunhal. Ele demonstra que a carga informativa do documento fotográfico pode ser questionada em sua veracidade e autenticidade, pois a elaboração estética, a subjetividade do olhar, dão um caráter autoral à imagem, desencadeando, conseqüentemente, diferentes interpretações.

Em trabalhos artísticos de Rodrigo Braga, o “real” não é reproduzido tal e qual, é reinventado sensorialmente, oniricamente, mas com tantos elementos reais presentes, causam ainda mais desconforto e perplexidade, visto que sugerem uma realidade, embora absurda.

Unha e carne é um exemplo disso, pois Rodrigo Braga usa, basicamente, a manipulação digital de fotografias. As partes do corpo apresentadas fogem totalmente aos padrões de normalidade trazendo à tona a presença da estética grotesca. São deformações e transformações propositais, nas quais imagens, sugerindo anomalias, são apresentadas com a “simplicidade” fotográfica, seduzindo o espectador.



FIGURA 64: *Unha e carne*, Rodrigo Braga, 2000/2001.

FONTE: http://www.galerie-clairefontaine.lu/gcf_site/Rodrigo_ok/pages/BRAGA_UNHA_E_CARNE_III.htm
Acesso em: 01 ago. 2014



FIGURAS: 65 e 66: *Unha e carne*, Rodrigo Braga, 2000/2001.

FONTE: http://www.galerie-clairefontaine.lu/gcf_site/Rodrigo_ok/pages/BRAGA_UNHA_E_CARNE_III.htm
Acesso em: 01 ago. 2014

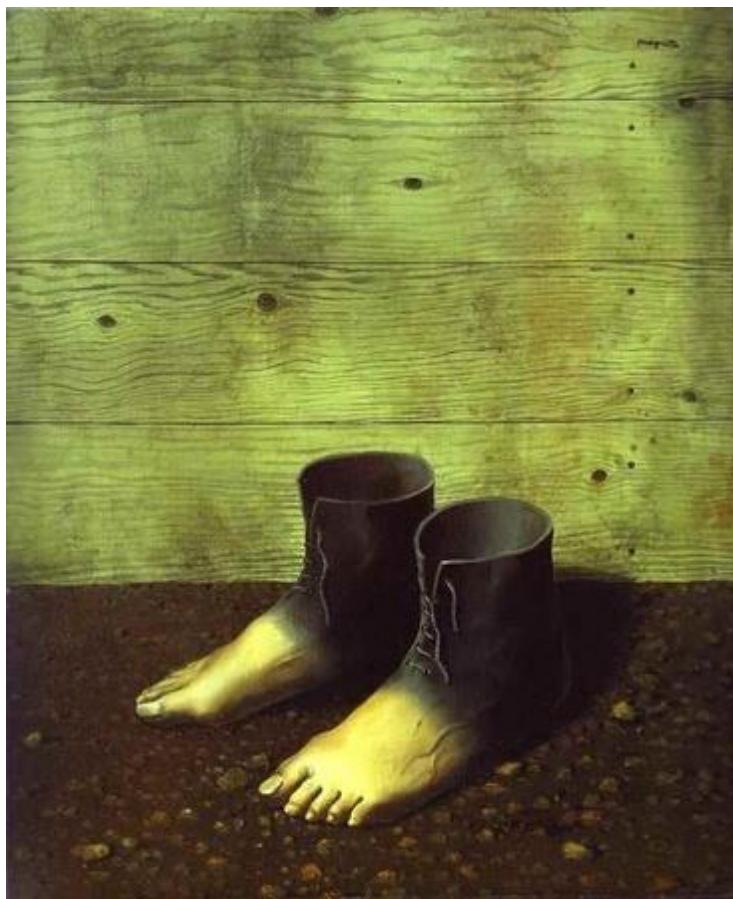


FIGURA 67: *O modelo vermelho*, René Magritte, 1935.

FONTE: <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2012/04/11/rene-magritte/>. Acesso em: 01 set. 2014.

Verificou-se que devido à instabilidade da vida, às angústias geradas pelos graves problemas sociais, políticos e econômicos que apresentavam um mundo em pedaços, alguns artistas do surrealismo buscavam, com afinco, como aponta Moraes (2002, p.60), “destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também, em pedaços”. O mundo contemporâneo não fica atrás e a arte da atualidade parece refletir essa turbulência atemorizante. O homem pós-moderno é, constantemente, ameaçado por infindáveis transformações, violências e contradições. Há uma descrença nas integridades e as identidades se desestabilizam, seguindo a trilha da fragmentação modernista, ou mesmo da destruição. A arte de Rodrigo Braga acompanha essa tendência, montando sua identidade, diversas vezes, diante da própria destruição. A exemplo de René Magritte e de outros artistas surrealistas, ele também usa sua arte para colocar à prova a realidade, pois a transforma, criando situações improváveis, não habituais. Em *Unha e carne* as imagens dos pés e pernas não aparecem compondo um todo orgânico, elas aparecem fragmentadas. São membros que parecem se destituir de suas funções originais. São unidos, grudados em algumas partes, como gêmeos siameses que não se

dividiram por completo. Não servem mais para andar. Possuem uma configuração atípica, paralisante, grotesca. Moraes enfatiza essa questão:

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades, ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. (MORAES, 2002, p.60).

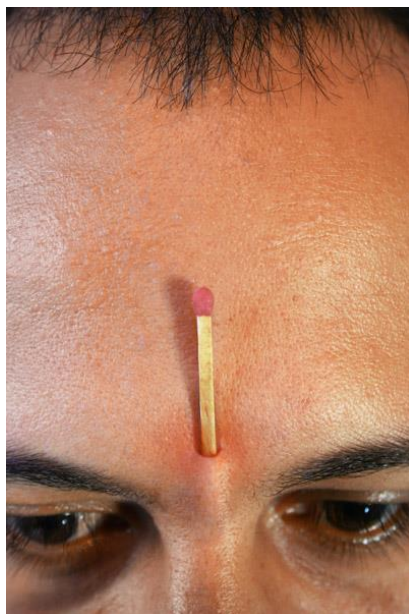
As relações entre o grotesco e a arte resultam das distorções e aberrações promovidas pela imaginação humana que, de algum modo, quando materializadas, são reconhecidas como estranhas ou antinaturais. Mas sempre há um reconhecimento de algo, pois a mente humana faz associações com o que já se conhece previamente. Até mesmo certas pinturas abstratas, sem formas figurativas reconhecíveis, podem trazer o grotesco em suas estruturas, especialmente quando são compostas ou nos remetem a certos elementos que podem causar repulsa, como sangue, fezes, urina, esperma e outros excrementos. Mas, mesmo nesse caso, não deixa de ocorrer o reconhecimento de algo, mesmo que esse algo seja informe.



FIGURA 68: *Subtrato Humano* (20x40), Oswaldo Matos – acrílica, fezes, urina, sêmem, preservativo, verniz sobre tela.

FONTE: http://www.flickr.com/photos/oswaldo_mattos/11387425326/in/photostream/.
Acesso em: 01 ago. 14

Ligado ao exótico e estranho, Rodrigo Braga foge do ideal clássico de beleza e se aproxima das considerações sobre o grotesco de Kayser (2009) e a feiúra de Umberto Eco (2007). Para Kayser (2009), tornar estranho algo familiar ou introduzir ou criar imagens de seres que fogem aos parâmetros considerados normais, através do exagero, de anomalias ou de deformações, é grotesco.



FIGURAS 69, 70, 71, 72: *Risco de Desassossego*, Rodrigo Braga, 2004.
FONTE: Acervo do artista.



FIGURA73: *Risco de Desassossego*, Rodrigo Braga, 2004.

FONTE: Acervo do artista

Em *Risco de desassossego*, a categoria do grotesco se revela no estranhamento e é referenciado no seu próprio título, no grande desassossego que esta espécie de tortura instiga, psicologicamente e fisicamente, quando um elemento hostil à pele, ao rosto, ao corpo humano, é introduzido de forma, aparentemente, cruel. É como se pudéssemos, até mesmo, sentir a dor da perfuração feita pelo palito e a queimação do fogo em regiões extremamente sensíveis da pele. A sensação de tortura fica ainda mais forte pois, nas imagens fragmentadas, parece não haver a possibilidade de retirada dos fósforos e muito menos de apagá-los, pois onde se localizam, o simples sopro não os alcança. Há, nesta obra de Braga, o desafio do verossímil, da lógica e a busca pelo inusitado. Numa espécie de jogo, de experimentação despretenhosa, ele se despe da necessidade de veracidade e se entrega à imaginação, às suas alucinações de artista, configurando seus espantosos mundos nunca vistos.

Na série de seu trabalho intitulado *Fantasia de compensação*, Rodrigo Braga não usa simplesmente a “máscara” de um cão, pois das máscaras podemos nos despir. Através de um procedimento cirúrgico ele transformou, radicalmente, sua cabeça, transpondo para ela partes da cabeça de um cão com características de ferocidade.



FIGURAS 74 e 75: *Fantasia de compensação*, Rodrigo Braga, 2004.
FONTE: Acervo do artista



FIGURA 76: *Fantasia de compensação*, Rodrigo Braga, 2004.
FONTE: Acervo do artista

Segundo o próprio artista, a inspiração para criação de *Fantasia de compensação* foi a reflexão sobre sua angústia em relação à existência e a condição humana no mundo contemporâneo, assim como a frágil percepção de si mesmo, gerando uma necessidade de se fortalecer para se relacionar com o mundo. A transformação em um cão feroz, nessa obra,

revelaria, portanto, essa necessidade de fortalecimento. Entretanto, vale salientar que apenas sua cabeça é transformada, o seu corpo continua humano.

Assim como ocorreu com muitas obras do modernismo, percebe-se que Rodrigo Braga também parece, muitas vezes, caminhar em direção à desconstrução da anatomia humana. O homem, sua cabeça e sua razão são colocados em cheque, sugerindo uma tendência à desantropomorfização. Seu imaginário é voltado à desfiguração, ao dilaceramento, ao despedaçamento, não só do corpo do homem, como de corpos de animais. Nessa fantasia lúgubre, surge esse outro, esse duplo, esse espectro, essa sombra de animal que ele tenta incorporar para se lançar aos instintos mais rudimentares. Sua cabeça, suas insuficiências, seus pensamentos humanos, seus medos, suas fragilidades não mais interessam. Como afirma Moraes (2002, p.219), recordando o acéfalo de Bataille: “Se a cabeça representa a forma perfeita e acabada através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que ele deve escapar”.

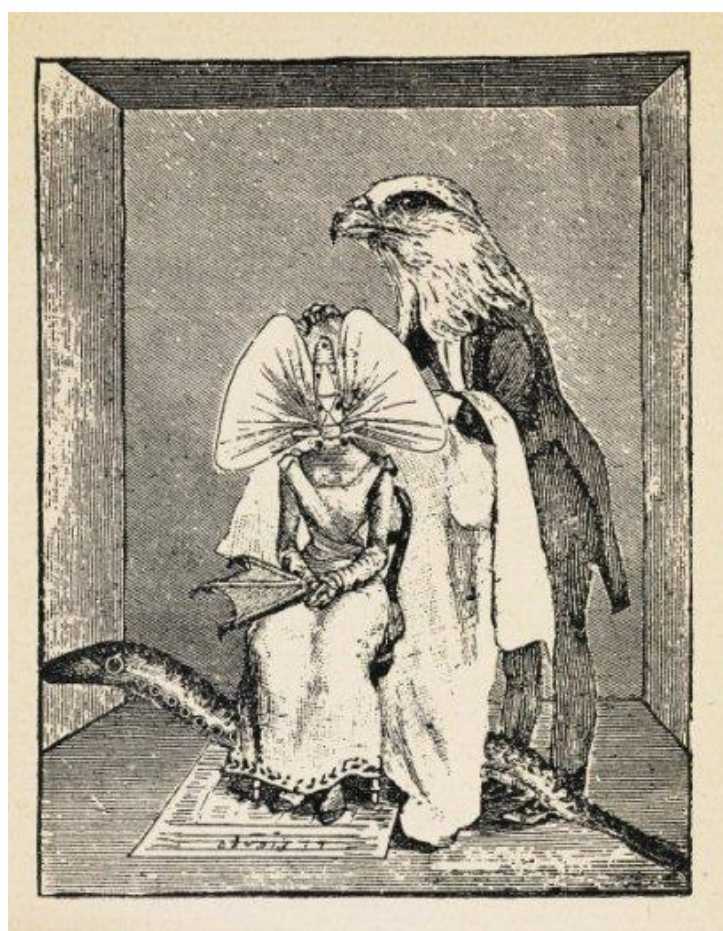


FIGURA 77: *Rencontre de deux sourires*, Max Ernst.

FONTE: <http://archives-dada.tumblr.com/post/15459288117/max-ernst-illustration-pour-rencontre-de-deux>. Acesso em: 01 set. 2014.

A exacerbação, a tensão das formas, segundo Kayser (2009), tem a intenção de tornar perceptível algo. A face sombria, obscura e sinistra do mundo, da vida, e do próprio sujeito é muitas vezes descoberta e escancarada através do fenômeno do grotesco.

O cachorro foi decapitado e algumas das partes de sua cabeça foram costuradas a um molde, em silicone, da cabeça do próprio artista, simulando a aplicação das partes do animal na sua própria face. Ocorre, nesse procedimento, o despedaçamento corporal do cachorro. Bakhtin (2013) aponta que o despedaçamento corporal é tido como uma das importantes características do grotesco. O corpo despedaçado, torturado, mutilado se opõe ao ideal clássico de perfeição.

[...]o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (BAKHTIN, 2013, p.22)

As etapas cirúrgicas, chocantes, desse trabalho, foram mostradas numa sequência fotográfica. O resultado final foi surpreendente, pois a fusão do homem com o cão ficou bastante realista e interessante. A arte pode ser contraditória. As sensações podem ser confusas, inexplicáveis, ambíguas, permeadas por atração e repulsão. Há nesse trabalho uma forte presença do grotesco, pois, segundo Kayser, (2009, p.24) ocorre “a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso”.

As imagens dessa série despertam um turbilhão de significados e sensações que vão muito além de seu aspecto visual. Instigam a sensibilidade e a imaginação despertando sentimentos contraditórios. Homem e animal se misturam, se fundem, mas, separados, qual seria o mais irracional, o mais animalesco em nossa civilização? O mundo contemporâneo e suas desigualdades se encarregam de produzir, em larga escala, seres humanos embrutecidos, animalizados, agressivos, dispostos a tudo, como animais ferozes.

“Sistema de assassinato mútuo” seria uma denominação demasiado suave para designar o princípio dominante na economia da natureza. “Dever-se-ia considerar que os animais não matam simplesmente suas vítimas, mas, inclusive, as torturam durante horas e dias inteiros por mera voluptuosidade”. No homem, tudo isso se intensifica, “pois a inteligência lhe serve a fim de inventar rebuscados tormentos para os animais e para seus semelhantes”. Mas através do homem também “se desfaz a conta”. (KAYSER, 2009, p. 99)

Para elaboração dessa obra, Rodrigo Braga usou a fotografia, a manipulação digital e a produção plástica, desconstruindo, desfigurando o seu rosto, utilizando partes de um cachorro morto num trabalho que causou impacto e gerou polêmicas. Como vimos, esse artista cria novas possibilidades com a fotografia que se desprende do real. Ela capta sua criação, fazendo parte dela. As imagens de seus trabalhos transmitem, não apenas uma mera realidade externa, visual, mas toda a sua profundidade de construir, de elaborar, intencionando se expressar, se desnudar, se revelar. A fotografia, em suas mãos, é uma arma que pode disparar sensações, ilusões, realidades subjetivas e múltiplas leituras. Através dela, pode-se tentar adentrar a imaginação desse artista elaborador de signos que se localizam na área do absurdo, do fantástico, da estranheza, do sobrenatural.

Fantasia de compensação apresenta várias características do fenômeno grotesco, pois traz, em seu âmago, um mundo construído no absurdo, no incomum, no exótico, no estranho, no antinatural, no monstruoso, onde não mais regem as ordenações existentes no mundo tangível. As imagens dessa série não são nada agradáveis, muito pelo contrário, chegam mesmo a ser repugnantes. Segundo Kayser, Wieland aborda o efeito emocional do grotesco, que pode trazer sensações como o sorriso e o asco, mas, fundamentalmente, o assombro, o terror, a “angústia perplexa”, “como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum” (KAYSER, 2009, p.31).

Rodrigo Braga foi questionado, eticamente, pelo uso do animal, embora ele tenha explicado em seu artigo na *Fotosite* que houve autorização do Centro de Vigilância Ambiental da Prefeitura da Cidade do Recife e que um veterinário realizou os procedimentos cirúrgicos.

O grotesco parece estar presente em vários trabalhos desse artista, uma vez que, para Kayser (2009, p.159), “Continua válido de que o grotesco só é experimentado na recepção, mas é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal”. No caso de *Fantasia de compensação*, até as formas que a organizam são reconhecidamente grotescas. No primeiro contato com essa obra, já se percebe a grande elaboração artística utilizada, porém, não se pode deixar de destacar o lado exageradamente grotesco das sequências impressionantes, do desenrolar até o resultado final.

Rodrigo Braga explora a beleza dissonante do grotesco dedilhando o inalcançável, tornado visíveis forças invisíveis. Em Rodrigo Braga, assim como em Bacon, se institui uma zona de indiscernibilidade e indecidibilidade entre homem e animal.

Pode acontecer que um animal, um cachorro real, por exemplo, seja tratado como a sombra de seu dono: ou, inversamente, a sombra do homem adquira uma existência animal autônoma e indeterminada. A sombra escapa do corpo como um animal que abrigávamos. (DELEUZE, 2007, p.32).



FIGURA 78: *Homem com cão*, Francis Bacon, 1953.

FONTE: http://im-postura.blogspot.com.br/2012_03_01_archive.html/ Acesso em: 18 nov. 2013

A empatia vem à tona na questão do devir animal, pois o homem se coloca no lugar do outro, do bicho. Bicho que partilha da nossa existência, que é feito de carne e é tão animal como nós. A força dessa empatia, dessa realidade, penetra como um punhal rasgando e enchendo nosso peito de sentimentos ambíguos.

Deleuze (2007, p.32) relata um trecho do romancista Moritz, do final do século XVIII, que descreve um personagem de “sentimentos bizarros” que se perturba imensamente diante da tragédia que presencia: quatro homens são executados e esquartejados. Depois, os seus restos mortais são jogados num local e pendurados como viandas. Carnes humanas são jogadas como carnes de animais em exposição. Esse personagem associa o ser humano ao bicho. Ele se vê bicho, se coloca no lugar dele.

Não se trata de um acordo entre homem e bicho, nem de uma semelhança, mas de uma identidade profunda, de uma zona de indiscernibilidade mais profunda que toda identificação sentimental: o homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir. Que homem revolucionário, na arte, na política, na religião ou em qualquer outra coisa, nunca sentiu o momento extremo em que ele não passava de um bicho e se tornava responsável não pelos bezerros que morrem, mas diante dos bezerros que morrem? (DELEUZE, 2007, p.32)

O animal, o bicho-homem, sua efemeridade, sua dor, seus excrementos, sua carne, sua carcaça, seu sangue, seus ossos é que vão caracterizar a vianda, que é “a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o ‘fato’, o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão” (Deleuze, 2007, p.31). Características que Rodrigo Braga traz à tona, nos seus processos de criação, causando sensações indizíveis.

No conjunto do tipicamente grotesco fica arrolado tudo o que é da ordem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro, sejam animais, plantas ou objetos. O mundo conhecido se transforma em estranho, causando insegurança, medo, desorientação. Em *Fantasia de compensação*, Rodrigo Braga é, ao mesmo tempo, homem, bicho e monstro.

Para pertencer a ele [ao grotesco], é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] As representações nas artes plásticas tampouco apreendem um estado em repouso, mas um acontecimento ou um movimento “prenhe” (Ensor) ou, ao menos, como em Kubin, uma situação repleta de tensões ameaçadoras. Com isso, ao mesmo tempo, define-se mais exatamente o caráter da estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição das proporções “naturais” e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica (KAYSER, 2009, p.159).



FIGURA 79: *Fantasia de Compensação*, Rodrigo Braga, 2004.
FONTE: Acervo do artista.



FIGURAS 80 e 81: *Fantasia de Compensação*, Rodrigo Braga, 2004.
FONTE: Acervo do artista



FIGURAS 82, 83, 84 e 85: *Fantasia de Compensação*, Rodrigo Braga, 2004.

FONTE: Acervo do artista

No trabalho intitulado *Leito*, Rodrigo Braga usa sua capacidade de perturbar e de causar perplexidade com os resultados obtidos. Dentro de uma caixa preta de aço (suporte 24x24x24 cm, lente de 100mm e DVD portátil), foram apresentadas 54 imagens em preto e branco de uma performance realizada por esse artista.



FIGURA 86: *Leito*, Rodrigo Braga, 2008.

(Caixa de aço com suporte 24 x 24 x 24 cm, lente de 100 mm e DVD portátil. Seqüência de 54 fotografias digitais preto e branco em *looping*)

FONTE: Rodrigo Braga/Portfólio 2004-2012. Acesso em: 20 Mai. 14.

Na *performance* o corpo humano é utilizado como força motriz e o artista geralmente é o protagonista de sua obra. Com liberdade e possibilidades ilimitadas de criação, ela pode envolver elementos de diversas áreas como: teatro, dança, música, artes visuais, poesia, cinema, fotografia, vídeos, novas tecnologias, dentre outros. Para essa forma de arte não há limites disciplinantes. Considerada muitas vezes um ritual, visa redescobrir e ressignificar o corpo e a arte em si. Também tem, em sua essência, o intuito e a capacidade de provocar e inquietar o espectador.

Várias obras de Rodrigo Braga são, como se está tentando demonstrar, permeadas pela estética grotesca. As imagens causam impacto. Utilizando a fotografia e outras mídias, livre do rígido compromisso com a realidade, Rodrigo Braga mostra seu corpo como parte integrante de sua arte. Suas performances podem envolver seu corpo com carcaças e partes de animais. Retrata o espírito polêmico da arte contemporânea, que pode desencadear interpretações positivas ou negativas, podendo ser bem aceitas ou totalmente rejeitadas.

Assim, a performance vai ter em comum com outros exemplos da arte contemporânea a necessidade de ser interpretada e julgada à luz de um enriquecimento cultural do receptor, sem o qual o transgressivo se converte simplesmente em algo aborrecedor ou também num total *nonsense*. (GLUSBERG, 2009, p. 64).

Através de performances de Rodrigo Braga, pode-se tentar adentrar a imaginação desse artista elaborador de signos que se localizam na área do absurdo, do fantástico, da estranheza, do sobrenatural, mas que também podem se fazer presentes na vida.

Em *Leito*, Rodrigo Braga causa estranhamento com seus registros lúgubres e exóticos. Ele aparece nu, interagindo com um porco morto. Em contato direto com a natureza, são mostradas várias etapas do trabalho, em que há o desenterro de um porco. Essa obra foi realizada em Glória do Goitá, município de Pernambuco, a 46 Km do Recife.

Rodrigo Braga constrói suas representações imagéticas descobrindo novas possibilidades, utilizando o seu corpo como potência de vida. Ele parece se despir dos organismos que o aprisionam se jogando às sensações, ao devir, à experiência vivida de forma alargada, possibilitando uma vida intensificada. Seu corpo é sensibilidade, movimento, poesia, expressão criadora que desperta metáforas complexas e desestabilizantes. Em seus trabalhos parece haver a fusão, a união do homem com a natureza, do corpo com a alma, da vida com a morte. Não há dicotomias.

O homem aspira a um ideal falso de imortalidade, de eterna integridade e juventude. Ele odeia e foge, constantemente, da realidade da vida movente. Envelhecemos a cada dia e temos corpos frágeis, vulneráveis e mutantes que tanto afirmam a vida como preveem a morte. Como se viu em *História da feiura*, de Umberto Eco (2007, p.15), “no belo o homem se coloca como medida da perfeição” e o feio, ao contrário, é tido “como sinal e sintoma de degenerescência”. O juízo do feio é entendido como declínio da raça humana, e como as semelhanças corporais entre o homem e o animal são latentes, o declínio do animal, suas degenerações, suas mutilações, sua morte, nos reporta, constantemente, a nós mesmos, a nossa própria limitação e efemeridade. Assim como o porco de *Leito*, um dia nosso corpo não mais terá vida e a decomposição será inevitável. O feio e o grotesco fazem relação com os sintomas que trazem o anúncio da inevitável e invencível morte que, por si só, já carrega consigo o absurdo, o obscuro e o inexplicável. O homem se perturba, se incomoda, pois não quer se reconhecer num cadáver, mesmo que seja de um outro bicho.

Sodré e Paiva (2002, p. 49) também afirmam que: “Há, na verdade, algo de muito profundo nas simbolizações que vinculam humanidade e animalidade, porque, se está deste modo sinalizando para a dificuldade de lidar com o parentesco corporal entre homem e bicho”.



FIGURA 87: *Leito*, Rodrigo Braga, 2008.
FONTE: Acervo do artista



FIGURA 88: *Leito*, Rodrigo Braga, 2008.
FONTE: Acervo do artista



FIGURA 89: *Leito*, Rodrigo Braga, 2008.
FONTE: FONTE: Acervo do artista



FIGURA 90: *Leito*, Rodrigo Braga, 2008.

FONTE: Acervo do artista



FIGURA 91: *Leito*, Rodrigo Braga, 2008.

FONTE: Acervo do artista

Nas séries intituladas “*Da compaixão cínica*” e “*Da alegoria perecível*”, é reforçado o caráter dessa arte contemporânea, com características intrínsecas da estética grotesca, visto que nesses trabalhos, observa-se Rodrigo Braga se apropriando de plantas e de partes diferentes de corpos de animais, tais como: vísceras, pés de galinha, rabos de boi, folhas, línguas, patas de vaca, dentre outras, que são fundidas ao seu corpo, lembrando, segundo Kayser (2009), a expressão de Dürer: “Mas tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras”.

Sogni dei pittori “sonhos de pintores”, é como serão doravante chamados. Parecem mesmo proceder do universo onírico as formas em tudo dessemelhantes ao que se tinha como familiar – membra disjecta, pedaços de um corpo despedaçado, incoerentes, absurdos. (SODRÉ E PAIVA, 2002, p.30).

Interagindo com a natureza, esse artista apresenta elaborações artísticas que afloram antagonismos entre delicadeza e brutalidade, suavidade e medo, beleza e feiúra, vida e morte,

consciência e inconsciência. Tudo se embaralha, se confunde, se mostra estranho, misterioso, desconfortante, revelando um tipo de beleza incomum e marcante.



FIGURAS 92 e 93: *Da alegoria perecível*, Rodrigo Braga, 2005-2007.
FONTE: Acervo do artista



FIGURAS 94 e 95: *Da alegoria perecível*, Rodrigo Braga, 2005-2007.
FONTE: Acervo do artista

À primeira vista, *Da alegoria perecível* se aproximaria de um tipo de grotesco que encontramos em obras de Arcimboldo, pois neste a mistura de elementos heterogêneos e

perecíveis também revela imagens fantasiosas, incomuns, inverossímeis que se transformam em espécies de máscaras, de seres intrigantes, extravagantes, animalescos, sem identidade, que aniquilam a normalidade humana.

Como afirma Kayser (2009, p. 43) “As máscaras, como é fácil compreender, servem como meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: [...]”. Elas se equiparam às caricaturas, pois, exagerando características, possibilitam-se misturas animalescas, monstruosas, bizarras, grotescas. Percebe-se que o ser mascarado suscita mistério, misticismo, sedução. Um rosto natural e familiar se transforma em estranho, desconhecido, fora dos parâmetros de normalidade.

Umberto Eco (2007, p.152) enfatiza que a caricatura tem seu lado cômico e consiste em “exagerar um aspecto do corpo (em geral o rosto) para zombar ou denunciar, através de um defeito físico, um defeito moral”.

Já Bakhtin (2013, p.35) afirma que “É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco”, pois “o complexo simbolismo das máscaras é inesgotável”. Segundo esse autor, na cultura popular a máscara possui um sentido regenerador e renovador, ela é motivo de brincadeira, de ridicularização, de negação de identidade, de metamorfoses. Entretanto Bakhtin (Ibidem, p.35) aponta que no romantismo, “a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o nada”.

É difícil avaliar o tom que essas espécies de máscaras, de Rodrigo Braga, adquirem. A brincadeira parece ocorrer no jogo das formas, nas misturas inquietantes de elementos heterogêneos, mas também se pode perceber o caráter romântico da máscara, pois há um tom lúgubre que se faz presente nos despedaçamentos, nas formas materiais, perecíveis que estão em permanente processo de dissolução, de decomposição. Ao mesmo tempo em que seduzem, podem causar aversão.



FIGURAS 96 e 97: *Da alegoria perecível*, Rodrigo Braga, 2005-2007.
FONTE: Acervo do artista

Rodrigo Braga, assim como Arcimboldo, liberta a imaginação, nessa espécie de jogo lúdico em que faz composições híbridas. Arcimboldo usa a pintura e Rodrigo Braga mistura pedaços de plantas, de bichos à sua própria imagem, ao seu próprio corpo, o qual é usado para realizar suas experiências e suas performances. Entretanto, Rodrigo Braga se difere desse artista maneirista, pois não faz suas misturas de forma gestaltica⁷, isto é, ele não demonstra a intenção de associar os elementos constitutivos de suas combinações híbridas para remeter a formas previamente conhecidas (nariz, barba, etc.). No jogo lúdico de Arcimboldo, a mistura de elementos distintos possibilita uma associação, conduzindo a uma apreensão geral, primeiramente do todo e, posteriormente, das partes o compõe (uma parte de um peixe remete a uma barba, uma rã ou uma fruta remete a um nariz, etc).

A fotografia da esquerda (Figura 98), abaixo, da série *Da alegoria perecível*, talvez possa remeter à alguma associação, como por exemplo as orelhas de coelho podem equivaler a uma espécie de barba. E devido, especialmente, a essa associação, surge este estranho e irreverente ser que, com sua barba e olhos não convencionais, pode despertar, nessa espécie de máscara, o lado risível do grotesco. Outra fotografia dessa série que pode causar o riso é essa figura bizarra (Figura 99) que estira uma língua exagerada. Sabe-se que o simbolismo do gesto de esticar a língua remete à zombaria, à brincadeira, à irreverência. Entretanto, não se

⁷ A Gestalt defende a percepção dos estímulos a partir da totalidade até focar nos elementos que a compõem. Lança a ideia de que o todo é maior do que a soma de suas partes.

percebe em trabalhos de Rodrigo Braga o lado escatológico gerador do riso que também é abordado por Bakhtin, pois não há a presença de obscenidades sexuais, de depravações, de palavras chulas ligadas ao termo baixo material e corporal.



FIGURAS 98 e 99: *Da alegoria perecível*, Rodrigo Braga, 2005-2007.
FONTE: Acervo do artista



FIGURA 100: *O Jurista*, Giuseppe Arcimboldo, 1566.

FONTE: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Arcimboldo-The_Jurist_-_WGA00837.jpg. Acesso em: 20 abr. 2014



FIGURA 101: *Retrato de Rodolfo II*, Giuseppe Arcimboldo, 1591.

FONTE: <http://bethccruz.blogspot.com.br/2009/07/arcimboldo-arcimboldo.html>. Acesso em: 20 abr. 2014

De forma atraente e poética, surgem do íntimo de Rodrigo Braga esses seres desconcertantes e estranhos que trazem à tona não só a presença inquietante da morte, mas a degradação do corpo, o desconforto do homem diante da vida, seus conflitos e anseios. Seus

artifícios grotescos transferem os espectadores para mundos diferentes, misteriosos, mas ao mesmo tempo familiares. Surge o mundo onírico e até mesmo o mundo da loucura que se faz presente na vida.

Desde cedo, surgiu a determinação de que, ao lado do sonho, a loucura ou quase-loucura eram a atitude correspondente ao artista. Isto se deu primeiro de parte dos críticos e ocorreu como conclusão retrospectiva da obra para o seu criador: o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura (KAYSER, 2009, p.159).

A metamorfose acontece nesse homem inquieto que se transforma ou se deforma a cada trabalho. As características dionisiacas da vida, da metamorfose, da união do homem com a natureza, estão fortemente presentes, embora não exclua a ilusão, a fantasia e o mundo idealizado do deus Apolo. A vida como experiência íntima e real desse artista é transformada, através de sua arte, em sonho e magia, representando e expressando sua existência, sua vida, sua interação com o mundo e seu encontro com o natural.

A imagem do trabalho de Witkin (Figura 102), abaixo, também, associa elementos diversos, se aproximando, de certa forma, de composições de Rodrigo Braga, bem como de Arcimboldo. Entretanto, em Witkin, como se viu, o lado mórbido do grotesco se revela, com intensidade, diante das partes de cadáveres humanos apresentadas, causando um incômodo ainda maior. A visualização do aberrante institui uma correspondência imediata entre a mente humana e os horrores do funesto. A plasticidade de suas composições remetem ao monstruoso, pois se distancia da imagem íntegra que o homem prefere de ter de si. Elas revelam a sua penúria maior, a materialidade e a finitude do seu corpo.

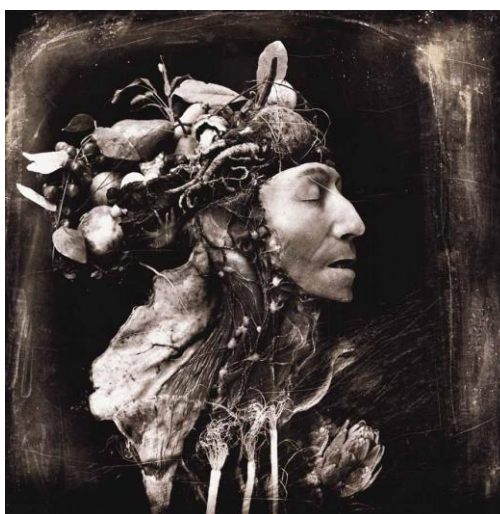


FIGURA 102: *Colheita*, Joel-Peter Witkin, 1984.

FONTE: http://www.orderofthegooddeath.com/after-joel-peter-witkin#.U-9tW_ldVK8. Acesso em: 01 mai. 2014

Na série *Da compaixão cínica*, o corpo de Rodrigo Braga se mistura a partes de corpos de animais. Isso também nos remete aos seres mutilados e disformes que estão ligados, na maioria das vezes, ao monstruoso, ao que assusta, ao que amedronta e, até mesmo, ao que causa aversão. Essas sensações podem ser desencadeadas justamente pelo receio de que uma mutilação, uma deformação possa acontecer com qualquer mortal. Somos matéria, somos frágeis e estamos vulneráveis diante da vida. Também nos remete ao açougue, ao abatedouro onde reina a presença inquietante da morte, do despedaçamento corporal, da crucificação. A morte do animal e do próprio homem. Na vianda, a carne desce, escorre pelos ossos e os ossos podem se erguer da carne. “A vianda é esse estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de se comporem estruturalmente” (DELEUZE, 2007, p.30).

Segundo Bakhtin, Hegel citava as esculturas das divindades indianas, com suas anormalidades, seus múltiplos membros e misturas de elementos heterogêneos para se referir ao que considerava grotesco.

Baseando-se na fase arcaica hindu, Hegel caracteriza o grotesco por três qualidades: mescla de zonas heterogêneas da natureza; dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano (divindades hindus com vários braços e pernas). (BAKHTIN, 2013, p.39).

Em *Da compaixão cínica*, o grotesco também se revela na excentricidade, no hibridismo, na mutilação, na multiplicidade de membros, nessa espécie de transposição do comum ao inusitado. Esse jogo fantástico, macabro, insólito e livre de formas humanas e animais faz surgir o homem com rabos, com cabeça de peixe, com mãos, pernas e patas de gente e de bicho.



FIGURAS: 103, 104, 105 e 106: *Da compaixão cínica*, Rodrigo Braga, 2005-2007.
FONTE: Acervo do artista

Os seres simbólicos e fantásticos dessa série emanam sedução e mistério, lembrando criaturas mitológicas tão esquisitas e curiosas como o Cérbero, as sereias, as Harpias, dentre tantas outras, que evocam a fantasia humana. Não há a representação de um modelo, de um ideal. Rodrigo Braga apresenta um universo livre, autônomo. Suas novas caras fazem emergir ligações subjetivas e íntimas com a natureza e a vida, pois ligam o corpo com a alma, o animal com o espírito, a vida com a morte. O mundo conhecido se torna perturbador, mas atraente, pois suscita uma estranha emoção e uma certa loucura. Kayser (2009) afirma que é

particularmente grotesca a loucura, entendida por ele “como se um id, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma”.

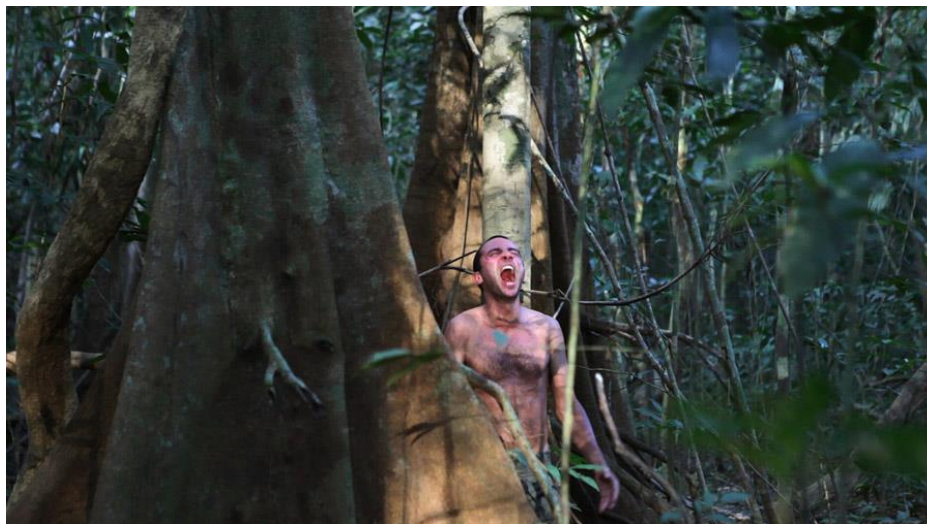


FIGURA 107: *Mentira repetida*, Rodrigo Braga, 2011.

FONTE: Acervo do artista

Rodrigo Braga usa o seu próprio corpo para elaboração de suas obras de arte e seu corpo não aparece de forma fechada, contida, acabada, ele se transforma, interage com o mundo, com a natureza, com a vida. O seu grito no meio de uma floresta causa perplexidade e angústia. Através do seu próprio corpo, como material, instrumento e até mesmo como a própria obra de arte, ele expressa sua identidade, seus anseios, sua memória, seu mundo, sugerindo reflexão sobre a existência do homem contemporâneo.

Em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana. (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.27).

Em *Mentira repetida* (HD, cor, com som, 5'20''), a sensação e a inquietação despertadas são intensas, pois há uma forte expressão das emoções. Pode-se dizer que em *Mentira repetida* Rodrigo Braga solta o seu “grito”. Assim como o pintor expressionista Edward Munch em seu famoso quadro “*O grito*” e o pintor Francis Bacon nas suas pinturas da série “*Estudos para a cabeça de um papa gritando*”, buscam representar tradicionalmente, através da pintura, a força de um grito, construindo figuras humanas distorcidas que sugerem desespero, Rodrigo Braga nos surpreende com seu grito, usando recursos da contemporaneidade. Através da utilização do vídeo, é registrada uma performance em que ele grita, de fato, durante toda a duração desse trabalho, até quase perder a voz, diante da fadiga

de seu corpo e da exacerbação de sua alma. Entretanto, diferentemente da obra *O grito* de Munch, em que o sujeito de aparência distorcida e estranha grita num cenário urbano, Rodrigo Braga solta o seu estranho e dolorido grito no meio de uma floresta, surpreendendo, inquietando, remetendo às angústias, às dores, desconfortos e solidão do ser humano perante a realidade da vida. Segundo Kayser (2009, p.159) “o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco”.

Na floresta, Rodrigo Braga liga o homem ao animal. Esse meio ambiente é carregado de simbolismos. Para muitos povos a floresta é um santuário natural, apropriado para rituais e práticas transcendentais. Ela sugere emoções ambíguas, pois tanto se associa à origem da vida, ao útero materno, à proteção, quanto à luta pela sobrevivência, ao perigo e a própria morte. Tanto é símbolo de serenidade, paz e meditação quanto de emoção, angústia e medo, pois em seu âmago se encontra a força da fertilidade que favorece a vida das espécies, bem como os perigos que ameaçam destruí-las. Os monstros, os mistérios que povoam a mente humana, também se encontram no simbolismo da floresta.

A força da natureza e do grito de Rodrigo Braga, elementos presentes na obra *Mentira repetida*, atormentam e inquietam pela sua grandeza, pela sua exacerbação e pela ambivalência dos sentimentos que a floresta evoca. Nesse obra, o grotesco se revela, pois transmite angústia diante da vida e não alcança qualquer conceito racional. O próprio grito, em si, torna explícito um sentimento de inadequação ao mundo e parece devolver certa animalidade ao homem.

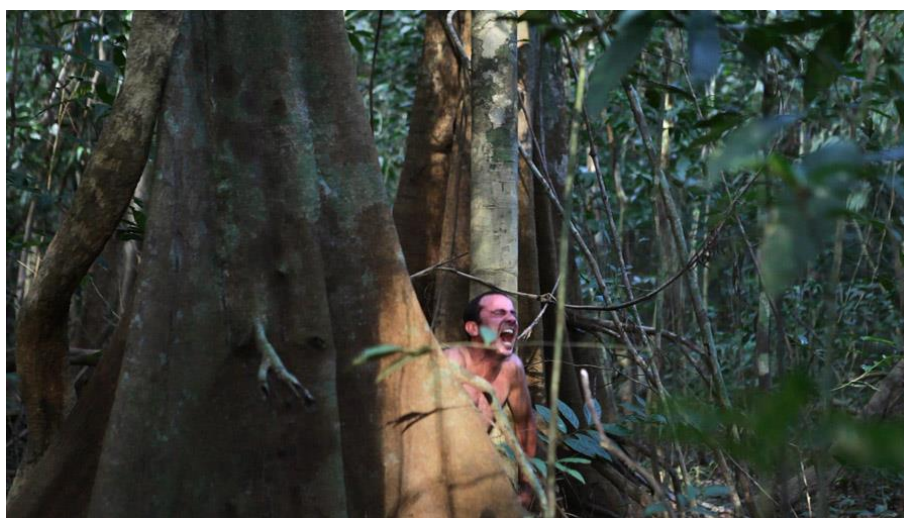


FIGURA 108: *Mentira repetida*, Rodrigo Braga, 2011.

FONTE: Acervo do artista

Como vimos, a boca e o nariz são consideradas por Bakhtin (2013) e Kayser (2009) as partes predominantes das imagens com características grotescas. No caso desse trabalho, a boca escancarada parece não atormentar tanto quanto o grito que dela sai. O grito deforma a natureza da linguagem humana civilizada, estabelecida como ideal. Segundo Bataille⁸ a boca “é a proa dos animais, nos grandes momentos, a vida humana ainda se concentra bestialmente na boca, a cólera faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem dela o órgão dos gritos dilacerados”.

Na série *Desejo eremita*, Rodrigo Braga apresenta dezessete fotografias que apelam, tanto aos nossos sentidos, quanto à nossa imaginação. Percebe-se que praticamente todos os seus trabalhos levam a uma dimensão diferenciada da arte, pois fogem, constantemente, das categorias artísticas tradicionais. Esse artista contemporâneo exige um espectador que se desfaça dos hábitos artísticos arraigados, pois ele inventa e reinventa sua arte buscando, constantemente, novos caminhos.

Entre as cidades de Tabira e Solidão, localizadas no sertão de Pernambuco, Rodrigo Braga se enlaça com a zona rural, onde, como um eremita, procura se isolar para desfrutar um contato, uma troca pura e profunda com a natureza e com poucas pessoas do local. A força de elementos presentes no ambiente, a cultura local de violência humana e animal, desencadeou diversas possibilidades de imagens que fazem emergir signos e enigmas que revelam a vida, a natureza e o homem, os animais com toda a sua vulnerabilidade, seus corpos, suas entranhas, suas partes. O grotesco serve, diversas vezes, para aproximar o homem da naturalidade chocante das coisas.

“Adentrei em busca de sossego, de uma paisagem simbólica que não encontraria onde vivo, mas acabei me deparando novamente com o que já habitava meu trabalho: o inevitável ciclo vital ao qual todos os seres humanos estão fadados” (RODRIGO BRAGA)⁹.

Sobre a sua vontade de isolar-se, isto é, o tal desejo eremita, para a realização desse trabalho que foi resultado da pesquisa contemplada pela Fundação Nacional de Artes/FUNARTE, no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística – categoria fotografia, Rodrigo Braga afirma:

Tal desejo foi para mim uma necessidade latente de constituição de um espaço e tempo diferente daquele rotineiro que me via submetido na metrópole. Nesse tempo

⁸ Citado por Moraes, Eliane Robert. *O Corpo impossível*, São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 134.

⁹ *Jornal do Commercio*, Caderno C, em 09/09/2010.

dilatado, imaginava que vivenciar um novo ambiente – ligado aos aspectos mais crus e ritualísticos da natureza – pudesse me levar a um estado criativo mais perto dos sentidos e dos sentimentos. Como você bem notou, certamente pode-se dizer também de um reconhecimento interior, de uma intuição particular; porém, induzida por fatores externos. Contudo, para além daquela percepção idílica e contemplativa dos ciclos da natureza, me levando a campos mais desconhecidos, onde se situa a disputa, o risco, o medo. Estar de corpo inteiro no espaço natural é também se reconhecer nele, numa outra interpretação de nossa própria origem e fim. (ROGRIGO BRAGA)¹⁰.

Nessa série de trabalhos de Rodrigo Braga, pode-se perceber uma gama de características que se distanciam e até mesmo são antagônicas ao ideal tradicional de beleza, das imagens idealizadas na perfeição, na completude.

“as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas”. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. (BAKHTIN 2013, p.22)

O corpo grotesco, segundo Bakhtin (2013, p.23), “É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro”. Nota-se em imagens de *Desejo eremita*, a presença desse corpo que é pura materialidade, que é puro devir. Esse corpo imperfeito, efêmero, que é aberto e interage com o mundo, que é degradante, que pode ser nascimento e morte, novo e velho, íntegro e despedaçado. O corpo grotesco é mutante, é real, mas é justamente nessa realidade nua e crua que surge forte a face da categoria do grotesco, pois ela revela, muitas vezes, o que não gostamos de ver. Ela desordena, muitas vezes, o que se necessita ordenado, o que se necessita contido: formas, ações, homem, animal, meio ambiente, isto é, a vida. Como aponta Bakhtin (2013, p.23), “A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude”.

Parece mais cômodo e confortável nos depararmos com imagens de seres completos, perfeitos e acabados. Quando nos deparamos com suas partes, com órgãos separados do corpo, com bichos despedaçados, com chifres fincados na terra, com ornamentos feitos de orelhas de gado, de pele de bode, com criança brincando com fetos, com um homem com características animais, com cadáveres incrustados em árvores e especialmente com a força da terra que é sinônimo tanto de vida como de morte, que dá a luz e que é cova, é inevitável a sensação de incômodo e estranhamento. Rodrigo Braga não retrata apenas a

¹⁰ Rodrigo Braga (2009) em entrevista cedida à *Olha Vê*.

beleza das coisas comuns, do cotidiano idealizadamente perfeito e acabado. Ele demonstra sua predileção por um universo imaginário insólito, enigmático e sombrio.

Como afirma Bakhtin (2013, p.23), “o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte; a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu a vida ou que o sepultou”. A imagem, abaixo, parece revelar, simultaneamente, o ventre e o túmulo. Na posição fetal e como se estivesse, ao mesmo tempo, dentro do ventre e dentro da cova, Rodrigo Braga é sinônimo de vida e de morte.



FIGURA 109: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIA 15), Rodrigo Braga, 2009.
FONTE: Acervo do artista.

Pode-se perceber que Rodrigo Braga traz em suas obras a presença ambígua do que o atormenta e o acolhe, do que o devora e o alivia. A presença marcante das paisagens, dos corpos de animais e de humanos, da vida, da natureza, das suas próprias revoluções interiores, são os elementos que tanto parecem instigar suas angústias como também são os mesmos combustíveis que deflagram suas criações.

Como observamos, a categoria do grotesco demonstra ser pautada nos contrastes, nos opostos, na reunião de elementos distintos que muitas vezes se antagonizam, se chocam. Essa categoria estética tem o dom de desestabilizar, quando coloca o homem diante de sua própria vulnerabilidade, quando oferece os seus mundos sinistros, incongruentes e incompatíveis ao que se está acostumado. Embora haja, constantemente, o desconforto de se deparar com o estranho, com o diferente ou com o que pode ser considerado feio, em trabalhos de Rodrigo Braga, eis que surge um tipo de beleza que não se ausenta, nem por um instante. Ela aparece forte, nos

contrastes, nas trocas, nas transformações do ciclo vital, nas misturas de sensações inseparáveis, onde natureza, vida e morte estão à flor da pele desse instigante artista que como tantos outros, mesmo incompreendido por fugir aos padrões artísticos habituais, lidam com o estranho, o feio, o grotesco.



FIGURA 110: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIA 3), Rodrigo Braga, 2009.
FONTE: Acervo do artista.



FIGURA 111: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIA 14), Rodrigo Braga, 2009.
FONTE: Acervo do artista.



FIGURAS 112 e 113: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIAS 6 e 8), Rodrigo Braga, 2009.

FONTE: Acervo do artista.

A valorização das belezas do feio e do grotesco, ligadas ao campo da desarmonia – sob a ótica da forma, vislumbrada pelo belo tradicional – é notória em trabalhos de Rodrigo Braga, especialmente, quando associamos a algumas análises de Kayser (2009, p.99) a respeito de obras literárias de Vischer. Entretanto, percebe-se, nesses trabalhos a ligação harmônica, a comunhão da natureza com o humano.

Pois só assim se pode entender o fato de que, na natureza, a par do belo, do gracioso, do ameno e do protegido, reine também o mal-disposto, o repugnante, o cruel e o destruidor; que o cão de raça haja recebido como dote a raiva e que ao lado das “figuras artísticas”, dos animais bonitos, existam também o porco-espinho, o tatu, o sapo, a tênia, os piolhos, as pulgas e os percevejos. (KAYSER, 2009, p.99).



FIGURA 114: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIA 17), Rodrigo Braga, 2009.
FONTE: Acervo do artista.



FIGURA 115: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIA 2), Rodrigo Braga, 2009.
FONTE: Acervo do artista.

Percebe-se, também, em algumas imagens desta série, a hibridização que como já se viu é uma característica marcante da categoria estética do grotesco. Há a fusão de dois elementos distintos que se incorporam e que podem causar estranhamento, como por exemplo, a árvore que tem como uma espécie de fruto, uma carcaça de animal. Como se viu, de acordo com Eco (2007), os seres em estado de putrefação, o mau cheiro, os excrementos,

são tidos como a representação do feio em si, isto é, do feio natural, pois diante deles se reage, geralmente, com repulsão e de forma instantânea.

Já a árvore com seu tronco de pedras, mesmo com essa união de dois elementos diferentes, opostos (um natural e outro construído), mas que podem ser complementares entre si, pode despertar serenidade, harmonia, desencadeando a apreciação desinteressada, o prazer puro, contemplativo e livre que se atribui ao belo tradicional, pois como observamos, Kant já conferia as sensações de prazer ou desprazer à percepção subjetiva do contemplador.



FIGURA 116: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIA 4), Rodrigo Braga, 2009.
FONTE: Acervo do artista.



FIGURA 117: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIA 10), Rodrigo Braga, 2009.
FONTE: Acervo do artista.

A imaginação selvagem de Rodrigo Braga faz emergir um universo grotesco, pois como afirma Kayser (2010, p.40) “O mundo do grotesco é o nosso mundo e não o é”. O

corriqueiro, a normalidade se dissipa e se transforma num outro que inquieta, que perturba. O conhecido se torna desconhecido. A menina brinca, com naturalidade com suas bonecas, mas essas bonecas causam estranhamento e repulsão, especialmente a nós, urbanos, pois nada mais são que fetos de porcos. Esse tipo de brinquedo lúgubre é totalmente estranho ao que conhecemos habitualmente.

Ao invés de peixe, Rodrigo Braga faz uma imersão num açude e o que pesca são orelhas de animais. Elas são expostas na terra como uma espécie de esteira fúnebre. São orelhas soltas, sem corpos, sem função, sem dono. São orelhas mortas. Diante de tantas delas, quantos bichos já estão na cova ou no ventre? Mas, espera aí, são orelhas ou são peixes? São peixes-orelhas. São orelhas-peixes. É o mundo onírico materializado com elementos reais onde fantasia e realidade se misturam, confundem-se. A ordem habitual das coisas é alterada, é posta de cabeça para baixo. Há um contraste, pois parece haver a presença do belo e do feio, simultaneamente. “Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo “belo” ou “dramático”, pois o grotesco é justamente o contraste indissolúvel, sinistro, o que não-devia-existir”. (KAYSER, 2010, p.61).



FIGURA 118: *Desejo Eremita* (FOTOGRAFIA 5), Rodrigo Braga, 2009.

FONTE: Acervo do artista

Em várias imagens de trabalhos de Rodrigo Braga é possível encontrar outras características do grotesco abordadas por Bakhtin (2013), como por exemplo, a comunhão com a terra e a evidência de ser seio de vida e de morte. A terra absorve o que morre e se transforma em adubo para fertilizar novas vidas. Como aponta Bakhtin, (2013, p.19), “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente,

ao mesmo tempo negação e afirmação”. A deterioração dos corpos, dos animais, das plantas, dos seres encarna a morte, mas é o combustível que inflama o surgimento de novas vidas. Quanto mais selvagem, mais a natureza exala essas questões, de forma visceral.

Rodrigo Braga foi convidado a fazer residência no In Flanders Fields Museum, na Bélgica, no ano de 2010. Esse museu de memória à 1ª Guerra mundial, também procura como tantos outros, promover a arte contemporânea que, cada vez mais, ocupa os seus espaços junto à arte tradicional. No referido museu já existe um grande acervo sobre a Primeira Grande Guerra, mas Rodrigo Braga trouxe uma proposta diferenciada e inovadora. Realizou 16 trabalhos com o tema central intitulado *Mais força do que o necessário*. Ele procurou elaborar essa obra, transpondo para fotos, vídeos, serigrafias e objetos a experiência de quem participou de guerras. Algumas imagens e materiais utilizados são originais. – A pequena cidade belga de Ypres, erguida na Idade Média, foi destruída pela guerra entre os anos de 1914 e 1918. Foram exterminados mais de meio milhão de soldados. Atualmente essa cidade está reconstruída, porém, as marcas deixadas pela primeira guerra são latentes.



FIGURA 119: *Mais força do que o necessário* (*Mais do que necessário 1*), Rodrigo Braga, 2010.

FONTE: Acervo do artista.



FIGURA 120: *Mais força do que o necessário (Mais do que necessário 2)*, Rodrigo Braga, 2010.
FONTE: Acervo do artista.

Alguns dos vídeos apresentados tentam explorar e resgatar, através de uma espécie de mimese criativa, a situação vivida por muitos jovens que passaram pelo terror das guerras. Rodrigo Braga procurou entrar em contato com vestígios deixados pela Primeira Grande Guerra, muitos deles encontrados no próprio museu, bem como buscou se infiltrar e conhecer lugares da cidade, marcados pelos conflitos.

A ênfase no processo de criação de suas obras destaca a intensidade da experiência vivida, das questões existenciais, gerando a possibilidade de reflexões acerca de situações inerentes ao homem, em que, muitas vezes, o desconforto gerado pode levar ao confronto com valores preestabelecidos, com concepções arraigadas. Em suas performances, o sistema límbico também pode ser ativado, pois a arte se funde com a vida, com a morte, com a violência e o seu corpo é um furacão de energia que se joga no devir da experiência, intensificando a existência, acordando para a vida.

Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não à toa que o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais. (GREINER, 2005, p.122-123).

Na guerra parece haver um conflito entre o impulso apolíneo e o dionisíaco, pois a ilusão do herói que pode derramar seu sangue lutando pelos seus ideais para dar sentido à sua existência se depara com o destino, com o devir, com o curso fatalista e destrutivo da vida, onde a verdade inexorável vem à tona: o ser é efêmero e mortal. Rodrigo Braga representa um

soldado que se encharca com seu próprio sangue e rasteja buscando sobrevivência. O sangue, dentro do corpo humano, é sinônimo de vida, mas quando por algum motivo, perpassa suas fronteiras e contamina outros ambientes, ele revela a fragilidade do ser e a possibilidade da morte.

Em *Monumento de areia*, que já traz em seu próprio título o paradoxo entre o permanente e o provisório, Rodrigo Braga muda a sua aparência, se transformando numa espécie de manequim. Ele se reveste totalmente de tecidos de sacos de areia e num tipo de pedestal, eleva-se e se fixa como uma estranha estátua de soldado, violando fronteiras entre o animado e o inanimado, criando dúvidas sobre o homem. Surge esse estranho ser que tanto parece estar à espera de sua execução, quanto parece se vangloriar pelo seu heroísmo. As misturas de domínios são características importantes do grotesco. As diferenças entre homem e estátua aparecem suspensas. Assim como ocorre em diversas obras do artista surrealista Giorgio de Chirico, a figura tradicional do homem altivo, imponente, é substituída por uma silhueta incerta, perdida numa paisagem inquietante. O vazio, a alienação, a vida enrijecida e fria, ou melhor, a ausência de vida, apresentam-se nessa espécie de ser autômato, solitário, sem alma, sem rosto, sem gosto.

Kayser (2009, p.158) afirma que “O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder vida. São motivos duradouros os corpos enrijecidos em bonecas, autômatos, marionetes, e os rostos coagulados em larvas e máscaras”.

Na guerra os humanos se animalizam, sua dita razão se esvai. Parecem se transformar em autômatos destrutivos, devido às suas ações que, muitas vezes, tornam-se necessariamente mecânicas. Sentimentos e empatias deixam de existir. A psicopatia se instala, pois a capacidade de se colocar no lugar do outro é anulada. Diante do horror do conflito bélico, esse outro deve se tornar um nada.



FIGURA 121: *Mais força do que o necessário (Monumento de areia)*, Rodrigo Braga, 2010.
FONTE: Acervo do artista



FIGURA 122: Giorgio de Chirico
FONTE: <http://www.artwallpapers.org/paintings/Giorgio-de-Chirico-Art/imagepages/image13.htm>. Acesso em: 01 set. 2014.

A brutalidade da repressão chega ao auge quando encarna a violência armada para impor uma vontade dominante. Entretanto, em *Mais força do que necessário*, o artista Rodrigo Braga tenta, paradoxalmente, se colocar no lugar de quem passou pelas agruras de um conflito bélico para, de alguma forma, materializar os sofrimentos, as tensões, as ambiguidades e os absurdos de uma guerra.

No vídeo intitulado *Frente* (HD, cor, com som, 3' 25'') – cujo título já remete à linha de frente de uma batalha –, um soldado denominado Saco-de-Areia, encara um inimigo, frente a frente, gerando uma espécie de combate, através de seus olhares. Esse inimigo é um estranho manequim de combatente que mais parece representar Hitler. Nesse “olho no olho”, pode-se observar uma enorme tensão psicológica e um estado mental alterado, gerador de vários sentimentos que são revelados através de expressões que demonstram raiva, humilhação, impaciência, medo, angústia, desolação. Percebe-se que o grotesco é bastante presente na arte da performance, uma vez que envolve, diversas vezes, situações onde a angústia, o tormento psicológico e o desordenamento do mundo são postos em questão.

A *performance* é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normatizada de convenções gestuais e comportamentais. (GLUSBERG, 2009, p.65).

No vídeo intitulado *Estórias do soldado Saco-de-Areia* (HD, cor, com som, 9' 40''), questões como o sofrimento, exaustão do corpo e da alma são explícitas. Percebe-se a ambiguidade de sensações que são demonstradas num trabalho onde Rodrigo Braga, na pele do soldado Saco-de-Areia, cava um buraco que tanto sugere a necessidade de se proteger, como a confecção da sua própria cova. Essas questões acerca do grotesco tornam inevitável seu forte relacionamento com a temática da morte.

No vídeo intitulado *Casulo* (HD, cor, com som, 6' 30''), o soldado Saco-de-areia, constrói, entre árvores, uma espécie de casulo com arame farpado para se proteger, porém o material utilizado demonstra, mais uma vez, a ambiguidade, o paradoxo da questão. O espaço feito para proteger também ameaça gravemente.



FIGURA 123: *Mais força do que o necessário (Fronte)*, Rodrigo Braga, 2010.
FONTE: Acervo do artista



FIGURA 124: *Mais força do que o necessário (Estórias do Soldado Saco-de-areia)*, Rodrigo Braga, 2010.
FONTE: Acervo do artista



FIGURA 125: *Mais força do que o necessário (Casulo)*, Rodrigo Braga, 2010.
FONTE: Acervo do artista

Esse trabalho artístico convida à reflexão e mexe com os sentidos, pois trata de situações ocorridas, mas que remetem à vida contemporânea e ao íntimo de cada um. Rodrigo

Braga utiliza seu corpo para tornar explícito um sentimento de inadequação ao mundo. Relações envolvendo violência, poder, medo, morte, vida, luta são vivenciadas tanto nas guerras, de modo drástico, como na vida cotidiana, onde se é bombardeado com doses diárias desses sentimentos e situações. Parece existir uma fera com desejos animais, reprimida no cerne de muitos seres que se dizem humanos. Essa fera se mostra, de forma irreflexiva e monstruosa, nas atrocidades e nas matanças cometidas numa guerra interminável e diária que ameaça a vida continuamente.

A ênfase no processo, na possibilidade de que a experiência sirva como agente de transformação de seus participantes, ressalta sua efemeridade e sua atitude existencial. Nesse sentido, as situações de desconforto que propicia visam exatamente à erupção de eventos que rompam barreiras e levem a confrontos com valores previamente determinados. (OLIVEIRA, 2007, p.106).



FIGURA 126: *Mais força do que o necessário (Estórias do soldado saco-de-areia)*, Rodrigo Braga, 2010.
FONTE: Acervo do artista.

O lado grotesco é demonstrado o tempo todo, pois a guerra é repleta de tensões ameaçadoras e suas representações, através da arte, não poderiam deixar de revelar essa categoria estética. Segundo Kayser (2009, p.159), “O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado”. Na guerra se convive com a angústia de viver e com o medo da morte. “Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança” (Ibidem, p.61).

Kayser (2009, p.31) cita Wieland que fala do efeito psíquico do grotesco, que dentre as outras sensações pode trazer o assombro, o terror, a “angústia perplexa”, “como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum”. Mais força do

que necessário demonstra, com criatividade, a insegurança, o tormento e a insanidade de uma guerra.

Rodrigo Braga faz lembrar que na guerra acontece uma espécie de morte, de sono da razão, pois homens são caminham em direção ao absurdo, em direção à destruição, à violência, ao caos. Há um esquecimento, uma anulação da civilidade. Quem seriam os mais loucos, esses senhores da razão ou os que se encontram em manicômios? Vale lembrar Kayser (2009, p.62) citando Goethe: “Vista das alturas da razão, toda a vida parece uma enfermidade maligna e o mundo, um manicômio”. “Mas o contrário também é certo: entre os loucos parece reinar a suprema razão” (Ibidem, p.63).

Goya parece tratar, de forma sutil e ao mesmo tempo explícita, da natureza racional do homem e dos riscos a ela atribuídos, quando ela se esvai, adormece, se ausenta. Em uma gravura da coleção *Os caprichos*, em que uma espécie de felino e de diversos animais voadores, de hábitos noturnos, como morcegos e corujas ficam à espreita de um homem que dorme debruçado, de forma incômoda, sobre um tipo de mesa de trabalho. No final dessa gravura ele escreve “o sonho/sono da razão produz monstros”.

O homem, esse ser racional, nos parece o mais irracional dos seres quando se autodestrói e destrói os seus próprios semelhantes e o mundo em que vive.

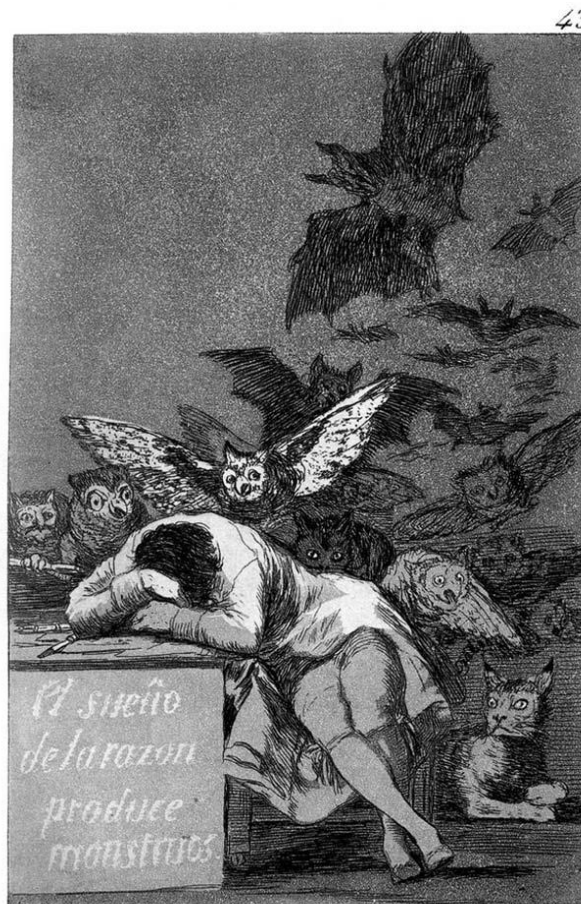


FIGURA 127: *Os caprichos – fig. N°43*, Francisco de Goya, 1799.

FONTE: <http://abstracaocoletiva.com.br/2013/02/26/gravuras-de-goya-serie-caprichos/>
Acesso em: 30 Mai. 14

Em diversas situações o homem se choca, se desespera quando se depara com corpos mortos, despedaçados, mutilados. O pânico fica exacerbado quando isso acontece ao seu próprio lado e com os seus conhecidos e companheiros. Nesse momento, surge um reflexo chocante, numa espécie de espelho fúnebre, onde o vivo se vê no morto, onde o corpo são se vê no fuzilado, no desmembrado. Diante da presença iminente da morte, o horror se instala e se instaura o sentimento de luta, de urgência pela vida, onde quase todos os envolvidos, podem se tornar bárbaros. Os papéis de executores e executados, de carrascos e vítimas, de vencedores e vencidos podem muitas vezes se revezar, nessa insana dança macabra, onde todos, de uma forma ou de outra, fisicamente e/ou psicologicamente, acabam dançando. Como apontam Sodré e Paiva (2002, p.26). “O grotesco revela que os bem-aventurados também se danam e que estão todos no mesmo plano, apesar dos diferentes modos de ser”.

Diversas fotografias de guerras são difíceis de olhar. São terríveis, causam angústia, perplexidade e repulsa, principalmente quando se trata do sofrimento da população civil, especialmente de crianças. Por mais que Salvador Dali tentasse, como se vê na sua pintura

abaixo (Figura 128), jamais conseguiria mostrar a real face monstruosa da guerra. Acredito que nenhuma imagem artística, por mais absurda e grotesca que seja, conseguiria atingir sua feiura sinistra e atemorizante, pois a arte, de qualquer forma, ao mesmo tempo que pode nos aproximar de questões reais, também tem o poder de nos distanciar da realidade.

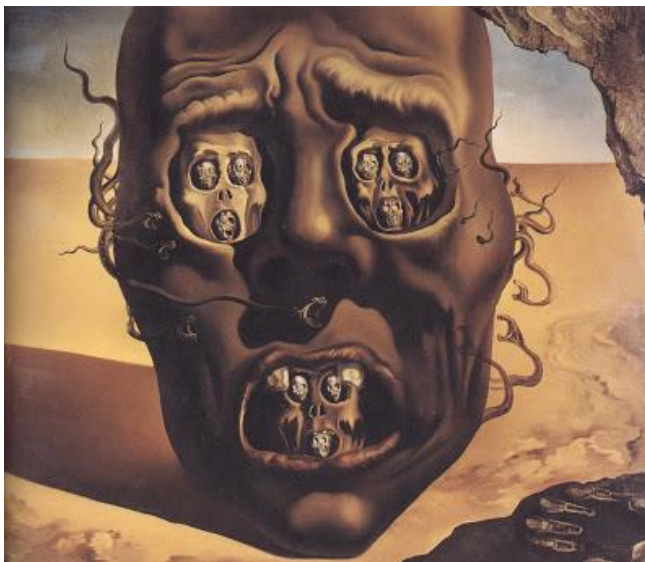


FIGURA 128: *A Face da Guerra*, Salvador Dalí, 1940.

FONTE: http://omundodogrotesco.blogspot.com.br/2013/04/o-surrealismo-nas-obras-de-salvador-dali.html#.U0SM7_ldXt0. Acesso em: 10.04.2014

A imagem, abaixo (Figura 129), foi extraída de uma foto da coleção do In Flanders Fields Museum. A casa dessas três crianças foi bombardeada e todos os que estavam no local tiveram ferimentos horrendos. Josephina, com 11 anos, Bertha, com 9 anos e Lina, com 5 anos tiveram membros despedaçados. Duas delas já chegaram mortas ao hospital. A que chegou viva, apesar das tentativas cirúrgicas, também não sobreviveu.

Rodrigo Braga fez esse trabalho usando a imagem lúgubre desta foto, em cor suave, como se tivesse a intenção de suavizar a dor e a violência nela contida. Entretanto, a cor suave não conseguiu suavizar a barbárie praticada. Por outro lado, essa cor pálida parece traduzir a anemia, a falta de cor e de vida, da situação ocorrida. Um descolorir da vida, lembrando um trecho da música *Aquarela* de Toquinho que se reporta a ela como “uma aquarela que um dia enfim, descolorirá”. Ele também colocou nas imagens de diversas partes dos corpos despedaçados das três meninas, espécies de curativos feitos com bandeiras de países que se envolveram em conflitos violentos, sugerindo a reflexão de que, ao invés de despedaçar corpos, esses países deveriam procurar cuidar das pessoas. A imagem é monstruosa e remete ao grotesco, pois como afirma Bakhtin (2013, p.22) “[...]a desagregação e o despedaçamento

corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas.

O grotesco, quando parte da realidade não apenas tira o nosso chão sob os pés, como tanto afirmou Kayser (2009), em seus estudos. A feiura atemorizante nos devora, nos deixa atônitos, nos deixa mudos. Não há palavras para descrever tanto absurdo, tanta monstruosidade, tanta barbaridade.



FIGURA 129: *Mais força do que o necessário*, Rodrigo Braga, 2010.
FONTE: http://www.rodrigobraga.com.br/more_force_than_necessary.pdf
Acesso em 20 Mai. 14

Rodrigo Braga usa seu corpo em suas obras tornando sua arte, muitas vezes grotesca, carnal, visceral, agregada ao movimento, às experiências vividas, aos instintos e pulsões, ao

sensível, ao visível e invisível. São performances que trazem à tona a vida, porém, junto a ela, poeticamente, surge a sombra inevitável da morte. Ele nos remete ao que incontestavelmente somos: carne, matéria, fluidos, corpo degradável. Suas performances colocam, sensorialmente, a existência à flor da pele, da carne, dos nervos. Somos animais, seremos carcaças e um dia, simplesmente, não seremos. Ou seremos, pelo viés da visão Bakhtiniana do grotesco, uma espécie de adubo, que retorna a terra para fertilizar novas vidas. O velho que dará lugar a renovação. “O pensamento grotesco interpreta a luta da vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta da vida velha recalcitrante contra a nova vida nascente, como uma crise de revezamento” (BAKHTIN 2013, p.44).

Com certeza, de uma forma ou de outra, voltaremos ao solo. “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás” (Gênesis 3, 19).

4 CONCLUSÃO

As pesquisas feitas para a realização deste trabalho em relação às questões sobre a estética, a arte e as categorias de beleza evidenciaram que as análises sobre o que seria considerado belo ou não, por filósofos históricos, como Platão, Aristóteles, Kant, Hegel, Agostinho, dentre outros, desencadearam a percepção e a consequente legitimação de outras categorias estéticas no campo da arte. Não só o belo clássico, com suas idealizadas formas, proporções e harmonias teria seu espaço. Outros tipos de beleza também possuem sua valorização, como por exemplo, o feio e o grotesco.

A pesquisa histórica revela que o termo grotesco e suas características estéticas estão presentes há muito tempo na história da humanidade. Em seu percurso, vai se reinventando e causando polêmicas. Além de adjetivar algo excêntrico, espantoso, absurdo, ridículo, como ele é inerente à vida, reflete-se na estética, infiltrando-se no desenho, na literatura, na pintura, na escultura, na música, no teatro, no cinema, na televisão, na fotografia, nas performances em, absolutamente, todos os meios de expressão.

As imagens encontradas em regiões italianas já indicavam que este tipo de estética “antinatural”, excêntrica, fantasiosa, transgride padrões, demonstrando ousadia e liberdade de criação, bem como se vincula, simbolicamente, às relações humanas, revelando que o tal mundo estranho do grotesco não é tão desconhecido como aparenta.

Percebe-se que o grotesco contribui para emersão do que está sufocado, aprisionado no interior social e psicológico expressando, assim, um mundo mais verdadeiro, mais completo. Ele sugere e até mesmo facilita transformações, subverte convenções, quebra padrões, agrega e rompe etapas.

Em diversas épocas, bem como na atualidade, a categoria estética do grotesco encontrada em diversas expressões artísticas, traz além de um mundo fantasioso e onírico, toda a relação e conflitos do homem com o cotidiano e com a vida. A criação de imagens de seres disformes, estranhos, fantásticos, monstruosos é tão antiga quanto as de seres idealizados em virtude da beleza tradicional. A pesquisa evidencia que mesmo antes de ser conceituada, essa categoria estética já se mostrava presente em tempos remotos, na história das artes e da literatura. A mitologia grega, por exemplo, já apresentava os seus deuses-monstros. Entretanto, viu-se que foi a partir do Romantismo, considerado o marco do liberalismo estético, que uma teoria sobre o grotesco começou a ser desenvolvida pelo

romântico francês Victor Hugo. Ele pode ser considerado o precursor das análises referentes a esta categoria estética.

Esse trabalho ressalta que é no Romantismo que a modernidade nas artes se instaura, pois o grotesco e o feio assumem suas participações especiais e são lançados de forma polêmica e controversa renovando, definitivamente, as concepções arraigadas sobre a arte e aproximando-a da existência que traz em si o devir e, conseqüentemente, a sua incompletude e metamorfose. Segundo Hugo (2010, p.36): “O que chamamos de feio” diferentemente do que se tinha como belo “é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta sem cessar, aspectos novos, mas incompletos”.

Esse período pode ser considerado o precursor da crise da visão antropocêntrica que influenciou diversos movimentos modernistas e influencia muitos artistas da atualidade. A visão do homem como centro do universo começa a ser abalada e, paralelamente a isso, sua imagem idealizada vai sendo desfigurada. Íntimo das aberrações e das sensações de estranheza, o grotesco demonstra ser uma fundamental ferramenta para a construção da desantropomorfização. No mesmo sentido, verificou-se nesta pesquisa que diversas obras de Rodrigo Braga surgem, muitas vezes, fragmentadas, especialmente, na forma de fotografia. Esse instrumento de trabalho permite infindáveis possibilidades, dentre elas a fragmentação, a decapitação, a desfiguração. Esse artista demonstra que a tendência a desantropomorfização não é antiga. Ela também faz parte da contemporaneidade, onde a vida e os pensamentos são, frequentemente, turbulentos e fragmentados. Com a mutilação de um corpo de animal, em *Fantasia de compensação*, por exemplo, emerge um corpo de homem com a cabeça com características de cachorro demonstrando que a questão da identidade, do homem como centro do universo, continua abalada e em evidência, na atualidade.

Questionando a integridade do homem, sua efemeridade, sua identidade, seu posicionamento no mundo, seus desconfortos, seus dramas humanos, bem como a sua própria representação clássica, a arte é invadida por essa categoria da beleza. Vão surgindo outros mundos, outros reinos povoados pela fantasia, pelo sobrenatural, pela loucura, pelo subconsciente, pelo sonho, que foi desencadeando o surgimento de sombras, de duplos, de espectros, de autômatos, de seres desconcertantes, surpreendentes, perturbadores e por vezes assustadores, bestialógicos, reinaugurando e surpreendendo o olhar. Configurações que envolvem a estética grotesca de várias formas e aproximam obras de variados artistas de diversificados períodos da história da arte.

Evidenciou-se, portanto, uma quebra de paradigmas em relação ao que a arte clássica havia estabelecido como belo e bom, pois o feio e o grotesco se tornaram as categorias estéticas que podem expressar, de forma mais veemente, as inquietudes da vida moderna. Manipuladas por diversas manifestações artísticas, essas categorias da beleza são capazes de expor, ou até mesmo camuflar os monstros interiores, os medos, os fantasmas, as fantasias e loucuras que atormentam o ser humano.

A arte sempre possibilitou reflexões diante de características diversas que a obra pode apresentar. O contexto, o período histórico, onde o artista está inserido, interfere, geralmente, na intenção de sua criação, nos tipos de elementos e na forma que ele os utiliza. No entanto, observou-se neste trabalho que os motivos, as causas históricas, sociais, políticas podem ser diversificadas, porém, as angústias, as ambiguidades, as incertezas, os tormentos psicológicos e os medos são atributos da índole humana, em todos os tempos. Acredita-se que é isso que traz à tona tantas proximidades e identificações entre algumas obras, mesmo, muitas vezes, com tanta distância temporal e com o uso de materiais tão diversificados e antagônicos em suas elaborações.

Este trabalho demonstra que em obras de artistas que operam com a estética do grotesco, há uma certa ausência de sentido que faz emergir, muitas vezes, a falta de sentido da própria vida. Elas se abeiram tanto do limite do realizável, quanto do impossível.

Tornou-se instigador perceber, por exemplo, como algumas obras de Rodrigo Braga demonstram incríveis afinidades com obras de artistas que também se utilizavam ou se utilizam da categoria estética do grotesco como modo de expressão. Verificou-se que diversas configurações de seus trabalhos dialogam com algum tipo de grotesco encontrado em obras de artistas como Arcimboldo (1527-1593/maneirista), Giorgio de Chirico (1888-1978/surrealista), Max Ernst (1891-1976/surrealista), Edvard Munch (1863-1944/expressionista), Francis Bacon (1919-1992), Joel-Peter Witkin (1939), dentre outros. Compreendeu-se que é, especialmente, através do grotesco, que artistas de variados períodos históricos demonstram o seu mal-estar, diante de si mesmo e da sociedade em que estão inseridos. Como apontam Sodré e Paiva (2002, p.72) “O grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida”. Eles afirmam, ainda, que “em cada imagem ou texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana”. Essa categoria estética chacoalha os sentidos, à medida que as estruturas de suas composições, são dispostas de maneira a articular o mal-estar difundido em épocas conturbadas. A impotência diante de

acontecimentos absurdos, inconcebíveis, indomáveis, o estranhamento do homem perante si mesmo, encontram no grotesco uma importante via de configuração.

As teorias de Kayser e Bakhtin sobre o fenômeno do grotesco foram de fundamental importância para a produção das análises do meu objeto de estudo, pois através delas foi possível entender mais sobre a arte e essa categoria estética polêmica e controversa.

A tentativa de encontrar uma definição relativamente homogênea para a categoria estética do grotesco, desde o início da pesquisa, mostrou-se algo extremamente complexo, não apenas pelo fato de envolver uma diversidade de características e gêneros, sobretudo pela abordagem desse fenômeno feita por esses dois autores supracitados. O grotesco parece escapar às definições rígidas. Ele é livre, e por isso mesmo chega, algumas vezes, a ser inapreensível. Não é possível o enclausurar em significações fechadas.

Encontram-se, em trabalhos de Rodrigo Braga, diversas características apontadas por estes dois estudiosos, que embora divergentes em variados aspectos se complementam e, assim, possibilitaram uma análise curiosa. Seus estudos podem ser considerados os mais referenciados sobre o grotesco. Mesmo assim, tornou-se evidente a necessidade de uma renovação permanente das pesquisas que objetivem levantar aspectos sobre esse tema, visto que a arte, a estética e, especialmente, a categoria de beleza em pauta se revelam abertas, dinâmicas e mutantes. A sensação é de que apenas algumas pontas de um iceberg estejam sendo apresentadas, enquanto há uma grande parte submersa, se transformando de diversas formas e precisando emergir.

Outra causa tentadora do estudo sobre o grotesco diz respeito à natureza do próprio ser humano. Investigar esta categoria estética, procurando identificar e compreender os elementos que compõem suas estruturas, é procurar entender mais o próprio homem.

As concepções sobre o feio de Umberto Eco também possibilitaram um maior entendimento sobre o assunto, pois o feio e o grotesco podem ser considerados quase irmãos siameses. Há muitas semelhanças entre essas duas categorias estéticas. Embora, como se viu durante a pesquisa, nem tudo que é feio é grotesco e vice-versa.

Analisar trabalhos de Rodrigo Braga pelo viés teórico do grotesco foi desafiador. Sua estreita ligação com essa categoria estética se revela em vários aspectos a ela atribuídos, tais como: a deformidade, o monstruoso, a degradação, o despedaçamento corporal, o belo e o feio simultâneos. Sua arte demonstra, constantemente, ser pautada nos contrastes, no irreverente e no estranho. Para Kayser (2009), as principais características do grotesco são o fantástico, o fabuloso, o heterogêneo, a deformação, o bizarro e o belo simultâneos, o

estranhamento do mundo, assim como o contraste entre forma e matéria e o horror diante das ordens em fragmentação. Para esse autor:

“É somente na qualidade de pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda a sua profundidade. Pois, assim como o sublime – a diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo disforme e no monstruoso horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal” (KAYSER, 2009, p. 60).

Diversos trabalhos desse artista podem causar sentimentos antagônicos de repulsa e atração, de admiração e rejeição. Há constantemente uma espécie de subversão do conhecido. Elementos e composições antinaturais deturpam a realidade, podendo causar surpresa e perplexidade. Jogos insólitos desafiam a imaginação, apresentando mundos nunca vistos. Entretanto, percebe-se que há um tipo de beleza incomum que pode se revelar no perturbador, no bizarro, no anômalo, nessa espécie de um outro estranho, afastado do senso comum.

Nos seus devaneios de artista é possível encontrar o tal mundo onírico evidenciado na mescla de elementos heterogêneos como, por exemplo, as diversas partes de animais e vegetais que se agregam ao seu corpo formando espécies de seres estranhos, incomuns. São trabalhos que inquietam com suas ousadias e impregnam de questionamentos e sentimentos que evocam a necessidade de refletir e dialogar. Sua arte viva e mutante é totalmente alimentada pelas novas tecnologias e por sua percepção do mundo. Suas criações revelam a sociedade que o envolve. “O mundo já é demasiadamente estranho, é só pôr a lente no que está diante dos nossos olhos. Onde tudo é possível o que mais parece estar fora do lugar? Será que só a arte que se faz hoje é estranha?” (RODRIGO BRAGA)¹¹.

A estrutura grotesca dos trabalhos de Rodrigo Braga se manifesta constantemente, pois o habitual, o familiar, o corriqueiro se transformam em um outro surpreendente estranho que pode causar sensações controversas. Muitas vezes ele distorce, exagera, deturpa a realidade e os resultados podem ser estranhamente belos, pois são formas de beleza que não se equiparam com o belo clássico. Elas emergem de situações insólitas que parecem flertar com o sinistro.

Esse artista rompe, de vez, com o estigma fotográfico de reprodução de um mero corte da realidade, pois suas imagens são criações da sua sensibilidade, atingindo uma dimensão visual que vai muito além do palpável, do concreto, do “real”. São formas de expressões carregadas de metáforas visuais e simbolismos, percebidas através de representações, de trabalhos realizados com experiências árduas onde ele se joga por inteiro, de cabeça, corpo e

¹¹ Rodrigo Braga (2008) em entrevista cedida à *Olha Vê*.

alma, construindo signos, desmistificando a arte e gerando sensações desconcertantes. Através da inquietude imagética de seus trabalhos, Rodrigo Braga surpreende o olhar conduzindo à reflexão sobre a condição humana no mundo contemporâneo.

No item 1.1 deste trabalho, que trata dos impulsos apolíneos e dionisíacos e do uso do corpo nas categorias estéticas, faz-se uma referência à arte da performance, que revelou, desde o início, o grande parentesco dessa manifestação artística com o grotesco, pois o corpo e sua materialidade imediata passou a ser o alvo para diversas possibilidades de criação. Os artistas buscam essa forma de expressão para expandir as fronteiras da arte com o intuito de aproximá-la, de uma vez por todas, da própria vida e de suas intempéries. Sangue, excrementos, carnes e vísceras, também, podem contribuir para a carnificina que a arte que usa e, muitas vezes, abusa do corpo pode apresentar. Diversos materiais, anteriormente, incompatíveis com a arte podem ser usados, desafiando os seus limites e convenções.

Observou-se que usando o seu corpo como material artístico e até mesmo como a própria obra de arte, Rodrigo Braga realiza performances que trazem em seu bojo a questão do princípio material e corporal constituinte da categoria estética do grotesco abordada por Bakhtin. São imagens que demonstram que esse artista é sinônimo de transformação, de comunhão com a terra, com a natureza, com os animais, com a vida e a morte. Com isso, verificou-se, também, que sua arte tem características mais dionisíacas que apolíneas. São expressões artísticas que estimulam a vitalidade, conduzindo os pensamentos às questões ligadas à existência dos seres. Como Dionísio, este artista se une à natureza e vai se metamorfoseando, se entregando ao devir, à experiência vivida, à materialidade, à efemeridade da carne, ligando mundo interior e mundo exterior, harmonia e desarmonia, beleza e feiura, revelando com intensidade os contrastes que a categoria estética do grotesco pode abarcar. Rodrigo Braga demonstra valorizar a beleza da natureza no seu aspecto bruto, revelando que nela não há apenas o belo puro e idealizado. Na natureza, a vida, o bicho, o homem, nada é perfeitamente acabado e eterno.

No grotesco - em todos os tipos de expressão artística - encontra-se uma forma de expressão mais livre, completa, desafiadora. Essa categoria estética parece já ter surgido com o intuito de expandir as possibilidades da arte, pois instiga a imaginação e a criatividade, sem as amarras das imposições estéticas hegemônicas que vislumbram como ideal o belo tradicional, perfeitamente acabado. Como pontua Sodré; Paiva (2002, p. 59), “diferentemente do corpo definido e acabado, nos termos do cânone clássico, o corpo grotesco presta-se à metamorfose e à mistura, ensejando uma “bicorporalidade” em que os elementos se alteram e se encadeiam”.

Percebe-se que Rodrigo Braga demonstra ter uma atração, uma predileção pela categoria estética do grotesco, pois ela se faz presente, constantemente, em diversas de suas obras. Lembrando Suassuna (1972, p.237), essa preferência de artistas por esta categoria estética mais ligada “a feiúra e à desordem da vida” demonstra “uma espécie de revolta contra a desordem e um desejo de recriar a vida, restaurando-a em sua integridade inicial”. Nos chocamos, muitas vezes, pois, intuitivamente, algo nos atinge, sem rodeios. Experimenta-se, pela sensação, enigmas do sentido da existência, “no que tem de belo e bom; mas também no que possui de falhado, de cruel e infortunado” (Ibidem, p.238) Através do enlace de suas representações imagéticas com o real, Rodrigo Braga parece abordar a falta de sentido, as interrogações e a condição de vida efêmera e limitada dos seres.

Seus artifícios grotescos são identificados no estranhamento que podem acometer suas composições diferenciadas, inesperadas, atípicas que podem causar reações variadas tais como a repulsa, a incerteza, a indignação, a admiração, a atração. Elas podem trazer à tona um ar de mistério, de excentricidade, de animalidade, pois um mundo de certa forma desconhecido se revela, podendo fazer emergir o bestialógico, o monstruoso, o autômato, o inverossímil que se tornam mais perturbadores e bizarros, pois são, constantemente, apresentados relacionados diretamente com a realidade.

Rodrigo Braga interage com cadáveres de animais flertando com a morte, com a decomposição, com a destruição do corpo; diante disso, foi possível verificar, nesta pesquisa, que esse artista, tanto se aproxima de concepções do grotesco de Kayser (2009) e Bakhtin (2013) como das idéias de Umberto Eco (2007) sobre a feiura. Diversos aspectos são inerentes tanto à beleza do feio quanto à do grotesco e essas categorias estéticas podem causar aversão e repulsa, pois afloram o medo e a incapacidade de encarar de forma natural a morte e a destruição do corpo. Acorda-nos, muitas vezes, para a realidade do envelhecimento e morte que é natural da vida. Diante disso o feio é rejeitado, assim como se abomina “cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição” (ECO, 2007, p.15).

A morbidez, característica constantemente presente nos trabalhos de Rodrigo Braga, revela um lado poético. É vida e morte à flor da pele, é vivência interior, exterior, é sentimento dialogando a todo o momento. É o que vem de dentro e o que vem de fora se chocando e tentando se harmonizar, decifrar-se. É o fascínio e o desprezo pela vida contemporânea, caminhando lado a lado. A euforia e o tédio constantemente interagindo dentro do humano.

Através das fantasias reveladas nas composições imagéticas desse artista, algo cru da realidade se manifesta sem pudor. Seus trabalhos, analisados nesta pesquisa, demonstram que a beleza perturbadora do grotesco evoca a brutalidade íntima, a violência e a incompletude das coisas da existência. Mesmo usando atributos da realidade, ele burla o comum, o habitual, o real, parecendo transformar o aversivo em algo atrativo ao olhar que, como nos enigmas, a simples razão não alcança. Apenas a sensação, permeada pela dualidade, pela confusão de sentimentos, pode revelar a essência do indizível, do não explicável, do absurdo pelo absurdo que é o grotesco.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. *Crítica/Comunhão*. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://www.rodrigobraga.com.br/>. Acesso em: 17 mai. 2013

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. *Um olhar fotográfico da arte de Pernambuco - A influência dos conceitos da fotografia sobre a arte contemporânea*. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Departamento de Ciências Sociais, CFCH, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

BELÉM, Alexandre. *Olha Vê: Entrevistando Rodrigo Braga*. Disponível em: <http://www.olhave.com.br/blog/?p=80>. Acesso em: 15 mai. 2013.

BRAGA, Rodrigo. Disponível em: <<http://www.rodrigobraga.com.br/>>. Acesso em: 17 mai. 2013.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CANAL CONTEMPORÂNEO. *Rodrigo Braga*. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/perfil_individuo.php?idioma=br&perfil_usuario=5284>. Acesso em: 05 abr. 2013.

CASSUNDÉ, Bitu. *Entrevistando Rodrigo Braga*. Disponível em: <http://www.olhave.com.br/blog/?x=-952&y=-685&s=desejo+de+eremita>. Acesso em: 03 mai. 2013

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/ Odisseus Editora, 2006.

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

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Guia Enciclopédico da Arte Moderna, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. 9 ed. Campinas: Papirus, 2006.

ECO, Humberto. *A História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva 2009.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. *Comunicação, cultura e arte contemporânea*. Contemporânea, n. 8, ano 2007.1. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_08/01FERNANDO.pdf. Acesso em: 03 jun. 2013.

GREINER, Christine. *O corpo – Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*: tradução do “Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berretini. 3 ed. - São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Elos).

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Tradução, apresentação e notas de Jorge Bastos. 1 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, F.W. *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa. *Corpos indisciplinados – Ação cultural em tempos de biopolítica*. 1. ed. São Paulo: Beca, 2007.

PÉREZ, David. *La certeza vulnerable – Cuerpo y fotografia em el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004.

PERFOMANCE. *Enciclopédia Itaú Cultural: artes visuais*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3646>. Acesso em: 15 abr. 2013.

QUINTAS, Geórgia. *Rodrigo Braga*. Disponível em: <http://www.olhave.com.br/perspectiva/?p=326>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

RABELAIS, François. *Gargantua*. Trad. Aristides Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

SANTAELLA, Lúcia. *As imagens no contexto das estéticas tecnológicas*. Disponível em: <http://xa.yimg.com/kq/groups/19591876/466535650/name/As+imagens+no+contexto+das+est%C3%A9ticas+tecnol%C3%B3gicas+-+santaella.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

SOARES, Ana. *Os seres de Rodrigo Braga*. Disponível em: <http://www.reticenciascritica.com/Ensaio%20Rodrigo%20Braga.html>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ANEXO

Partes da Entrevista realizada com Rodrigo Braga - em 26 de julho de 2013 (por Rebeka Monita e Cláudia Badaró – PPGAV – UFPB/UFPE, turma 2013).

- Sobre críticas realizadas a trabalhos seus, em especial ao intitulado *Fantasia de compensação*:

R.B.: A rejeição acontece, às vezes, com muita violência. Eu aprendi com Herkenhoff que disse que a arte tanto é espelho da sociedade, reflete o que a sociedade é, o que nós somos, o que nós fazemos, como a gente também é capaz de mostrar o espelho para a sociedade, quer dizer, para as pessoas. O artista também, às vezes, apresenta um espelho. Então bate e volta. Parte dessas críticas é relativo ao que a pessoa é, também. Quer dizer, você cita o que você tem. É um bate e volta, assim. Não necessariamente que você é violento sozinho. Se eu sou violento, você também é, quando você quer me apedrejar, quer me matar, me esquartejar, matar minha irmã, etc. Há críticas que são elaboradas com muita precisão. Tem e-mails que eu recebo que você percebe que a pessoa passou muito tempo ali, se dedicando para escrever aquilo ali de uma forma mais argumentativa, pensando na melhor maneira de te matar, te esquartejar.

- Sobre o grotesco em sua arte:

R.B.: Tem gente que não vê essa coisa do grotesco de forma tão forte. Tem gente que vê o contrário, inclusive. Que vê muito mais a comunhão, a coisa da integração, a coisa de se igualar homem e animal.

- A atração pela beleza do feio:

R.B.: O ser humano tem uma predileção pelo esquisito, pelo estranho. É que a violência atrai. Me atrai e atrai a qualquer um. Quer dizer, quando você vê, há o interesse. Tanto é que o que a gente consome de violência na mídia, no cinema, nos jogos, etc., é muito grande e a gente consome já sem perceber. Mas tem até estatística sobre isso.

- Você acha que algumas de suas obras podem ser consideradas grotescas?

R.B.: Há uma dimensão do grotesco que existe na obra e que às vezes eu me deparo mais quando recebo o retorno, na verdade. Eu sei que sim, que há um grotesco, mas que é mais introjetado em mim, naturalmente. É como se eu percebesse mais depois. Agora, o caso de *Fantasia de compensação* é mais específico. Desde o início, eu sabia que estava tratando com algo muito mais passível de polêmica e de atacar as pessoas.

- Sobre o seu processo criativo:

R.B.: O meu processo criativo é muito, bastante intuitivo. Claro, eu tenho formação universitária, sou professor de arte, mas decidi não fazer mestrado, decidi não seguir um caminho acadêmico. Como artista e ao mesmo tempo paralelo a isso, a prática foi me levando de uma maneira muito rápida e induzindo a uma pesquisa também. Eu sou um cara que não leio demais, mas sou bem informado e nesse tipo de informação vai tudo, desde informações que estão no dia a dia no mundo e que seja, inclusive, do mundo da arte. Eu vejo muita exposição, compro revistas, vejo sites. Estou sempre muito conectado com o universo da arte nacional e internacional. E, também, acho que é uma dimensão da minha sensibilidade, da minha forma de ser. Eu sou muito esponja. Seja o que for, seja grotesco, violento ou não, mas isso impregna em mim e é aquela coisa que eu também aprendi nesse processo, você é o que você come, realmente, e você come de diversas maneiras. É um ensinamento budista, inclusive. Você consome e tudo o que você consome se integra. E acho que não só artistas, mas artistas têm bastante sensibilidade, pois são pessoas muito sensíveis a captar e a introjetar no corpo e nas ações o que consome. Eu acho que é isso, parte do meu trabalho é da minha inquietação com o que eu vejo, com o mundo e essa inquietação também vem da parte da violência e do grotesco, que como eu falei, atrai a gente e me atrai. É esquisito, mas eu tenho, sempre tive, um interesse pela violência e pelo grotesco. É uma coisa que repele e atrai. É uma coisa de chamar a atenção e ir atrás.

- Sobre *Desejo eremita*

R.B.: Quando fui ao Sertão de Pernambuco, em 2009, para realizar a série *Desejo eremita*, o projeto inicial, que foi aprovado pela Funarte, falava muito em *land art*, em integração com a paisagem, com a possibilidade de criar de uma forma mais livre. Mas, inicialmente, eu considerava muito mais os padrões ou as questões da natureza em si, da paisagem, do que da interferência humana na obra. Estando lá, eu percebi como o humano, também, me afeta e as ações humanas sobre a natureza me afetam. Isso, eu acho, se deve ao fato de que sou muito ligado mesmo às questões de meio ambiente e da natureza, por formação. Não sei se vocês sabem, mas sou filho de biólogos. E nesse processo eu recebi, desde muito jovem, muito pequenininho, ensinamentos sobre ecologia, bem estar animal, meio ambiente, etc., e o respeito que se deve ter (que no começo da década de 80, era muito menos falado do que hoje). É curioso que hoje meu trabalho vem com essa carga de diálogo com a natureza e que é, por coincidência ou não, o assunto da obra. A sustentabilidade e o meio ambiente, o trato com o meio ambiente é um dos assuntos em questão do século XXI.

- Quando fez você *Desejo eremita*, você fez num lugar... na rua? Ao ar livre? Havia pessoas assistindo?

R.B.: Quase nunca.

- Porque o lugar em que você estava era mais isolado? Você foi sozinho?

R.B.: Para realizar a série *Desejo eremita*, eu fui sozinho. De fato, eu decidi fazer o trabalho sozinho. Tanto é que comprei uma câmera que tinha controle remoto e um bom tripé, para que me desse autonomia e eu não precisasse de assistente. São dezessete fotos e dessas dezessete, acho que quatorze eu fiz sozinho, com o equipamento. Então, isso permitiu que eu me desnudasse, não só de corpo mas, também, de intenção.

- Sobre ser Performer e/ou fotógrafo.

R.B.: Embora meu trabalho tenha muita relação com a Performance, e tem desde o início, eu não sou, não me considero um performer. Não como linguagem autônoma, entende? Existe um circuito de performances, existem performances em festivais no mundo todo, artistas que são performers. Meu trabalho é muito mais híbrido. Mas, aí é que está, se me disser que eu sou performer, se você achar que eu sou performer, eu sou performer. É aquilo que eu estava falando, eu não tenho o direito de dizer que não sou, mas também não sou só, entendeu? Tem a fotografia. Vez por outra sou chamado para festivais de fotografia, estou em sites de fotografia, revistas especializadas, esse tipo de coisa. Mas, é uma coisa autônoma minha. Não vou dizer não. Tem colegas que dizem não, que dizem que não são fotógrafos. Depois vão deixando incorporar. Hoje, quer chamar de fotógrafo? Pode chamar que eu sou, também, fotógrafo. Não vejo muita distinção, na verdade. Estou amando a fotografia e o circuito da fotografia. Tenho bons interlocutores e acho que o pessoal é preparado. Boa parte, né? A fotografia, talvez mais do que na arte, tenha essa dimensão do mercado, que ataca por diversas frentes. Então, você vai ter desde o fotógrafo de moda, de comercial, publicitário, de casamento, etc., que estão nos festivais e têm, também, um pessoal muito mais ligado à discussão da linguagem, da criação, da autoria, etc. Mas isto está se misturando muito. O Brasil não mudou. É um legado que a gente tem desde a França, no século XIX, dos festivais, das semanas de fotografia e tal, e hoje ainda existe, só que a integração é maior, me parece. E têm alguns bons críticos em fotografia e pesquisadores, professores, entendeu?

- Sobre o processo de criação e a ação, como o próprio resultado do trabalho.

R.B.: Eu uso a ação, o meu corpo. Não contrato pessoas para a ação. Tenho uma relação do corpo com a ação que é muito ligada ao processo. Eu não sei, não consigo, não preciso, não quero desvincular, descolar o processo de trabalho com o resultado. Eu gosto de ser o que estou vivendo.

- O processo de criação já faz parte do resultado, não é isso?

R.B.: É, e de ser o que estou vivendo. A obra vai ser parte de mim, a obra vai ser a minha ação em si. Por mais que eu vá pensar, também, pelo lado fotográfico ou mesmo imagético da composição, da pintura, da escultura que tem dentro, a ação é cada vez mais processual, e hoje mais ainda. Estou entrando muito com o vídeo, por exemplo, porque em alguns momentos a fotografia não vai dar conta, porque o que a fotografia tem de maravilhoso, ela também pode ser impeditiva. Tem uma coisa, é... desses hibridismos de linguagens, que às vezes ela alcança o que você quer e às vezes não, e aí você corre por um buraco ou por outro. É muito da hora, às vezes. Não da hora da execução, mas da hora da criação.

- Sobre a fotografia e a pintura:

R.B.: A fotografia me interessa muito, talvez mais do que outras formas de expressão. Justamente pelo lado mais simples, mais fundamental, digamos assim, da fotografia que ela tem, que é o recorte de tempo e espaço. Então, isso me dá mil possibilidades. Comecei com a pintura e com o desenho e isso me levou a pensar de uma maneira mais imagética. Eu me lembro que me levou a pensar composições. E a pintura é muito fundamental pra mim, até hoje. Terminei um trabalho anteontem e eu me via um pintor clássico, embora não tivesse com tinta nem cavalete. No cavalete, no tripé, estava a câmera. Mas eu ia o tempo todo entre o visor da câmera e o objeto que eu estava construindo. E era um objeto escultórico, também. Era simplesmente uma árvore, um arbusto seco e esse arbusto, por estar seco, eu coloquei penas azuis e verdes de araras onde eram folhas. Então, eu estava construindo isso. Era uma dimensão da pintura, era muita cor. A escolha do arbusto não foi à toa. De fundo, tinha um barreiro alaranjado, avermelhado de erosão. Os galhos pretos-acinzentados, as folhas-penas coloridas. Existe uma construção que é muito estética. Nesse sentido da composição e das escolhas cromáticas, texturas, tudo ali. E eu ia compondo. Ia lá na frente, mexia um pouco, colocava algumas folhas, voltava pro visor. E essa relação corporal câmera-objeto se constrói passo a passo.

- Há uma espécie de ritual nisso?

R.B.: Sim, não deixa de ser um ritual. Nesse caso é curioso, porque aí já não tem mais tanta intuição na criação. Eu já sei o que vou fazer. Mas tem algo que é ritualístico porque é corporal, porque é solitário, quase sempre. Até mostrei pra uma pessoa, ontem, o trabalho e a pessoa perguntou “porque você não teve um assistente?”. Não, comigo não funciona assim. Em algum momento eu vou precisar de um assistente. Mas, sou eu que estou ali na frente do visor, construindo. E essa coisa do esforço corporal leva a uma concentração. A fadiga leva a um estado mental que te favorece na hora do clique, de alguma maneira, ou na construção do trabalho, sobretudo nas performances. Nesse caso do arbusto não tinha meu corpo na cena.

- Além dessa questão de não levar um assistente, na maioria das vezes, você usa algum método?

R.B.: O método é uma palavra até forte porque pressupõe um rigor..., mas é uma coisa interessante você citar método porque é uma coisa que começa a me incomodar. Eu falei sobre a fotografia que o que me encanta é esse pressuposto mais simples, é o básico, o fundamental, que é o recorte do tempo e espaço. Quando eu tiro o fragmento da coisa em si, da realidade, eu estou nesse fragmento, pescando, pinçando, dizendo o que você vai ver. Estou vendo e escolhendo o que você vai ver. E é a mesma escolha do pintor sobre o que vai colocar na tela. E aí, quantas penas eu vou colocar no arbusto e em que posição? Então, essa coisa do recorte tempo e espaço me permite justamente criar ficção. Embora a fotografia esteja sempre muito associada ao real e ao documento, porque parece que tudo o que passa ali, pelo dispositivo ótico, mecânico e eletrônico virou verdade, mas hoje vários autores já falam disso, há mais de duas décadas. Que hoje tudo é construção na fotografia, incluindo, até mesmo, a fotografia documental.

Mas, o que te incomoda é a ideia de método?

R.B.: Sim, é porque estou vendo que começo um pouco, me parece, não sei, é uma coisa que eu ando pensando hoje, a me repetir no método. Quer dizer, quando eu vou fotografar, quando eu vou realizar um trabalho em fotografia já é mais fácil, já flui. E, de certa forma, o que é que eu estou construindo, já há pelo menos uns cinco anos? É uma lógica de elementos. Uma coisa que tem muito de composição com elementos. E aí, eu uso alguns heteróclitos. Eles se misturam num dado momento e dão novas interpretações. São caminhos simbólicos. Todo elemento que eu puxo pra dentro do quadro, é simbólico. Ele tem seu poder de dizer algo e que às vezes, juntos, lado a lado, produzem contrastes e esses contrastes, dizem outra coisa. Não o que cada um quer dizer individualmente, mas o que os dois querem dizer juntos. Nesse sentido, eu começo a achar esse método, isto é, essa forma de realizar um trabalho. E quando eu vou realizar uma fotografia, aí é que digo que essa dimensão corporal, do esforço, da repetição, leva a um estado mental, leva a um processo que te leva a dilatar o tempo que a fotografia não dá, e é aí que cai pro vídeo, entendeu? Por exemplo, duas semanas atrás, eu fiz esse período de três semanas na praia, no litoral, antiga Nazaré. Fiquei sozinho numa casa durante três semanas para criar e lá eu fazia as minhas andanças, ia e voltava, passava o dia assim. O primeiro trabalho que realizei tem a ver com a imagem, tem a ver com o corpo, tem a ver com a composição, mas é vídeo e é corporal. Numa dessas andanças, peguei um momento de encontros de águas do mar, de ondas, que quebram nas pedras. É uma região vulcânica que tem muitas pedras que dão direto, sem areia, dão direto no mar. A lua estava

nova, não aparecia. A maré era forte, maré cheia, batendo nas pedras e, ao mesmo tempo, caia uma chuva forte. E, eu estava lá. Estava com uma câmera portátil, numa caixa estanque, que me permitia mais mobilidade. Prendi uma borracha na testa e coloquei ela na minha cabeça. Então, saio de cima do barreiro onde está havendo uma erosão, onde está descendo um pequeno riachinho de água de erosão e isso vem descendo de cima pra baixo e eu venho seguindo o curso da água e entro no mar, junto com a água do barro que vem. Fico no meio daquele embate entre a água do mar e a água barrenta que vem da chuva da erosão. Então, é uma composição também. Tem a água alaranjada do barro e tem a água verde, azulada da maré, e tal. É, também, uma escolha pictórica. Mas, além de tudo, tem muito de ação, concentração. Existe um risco, o risco emocional.

- Você se prepara fisicamente para a realização de um trabalho, para uma performance, por exemplo?

R.B.: Raramente. Agora, por exemplo, antes de sair de casa, nessas três semanas, como eu iria usar muito o físico, sempre quando acordava, respirava, fazia todos os alongamentos possíveis, comia leve e saía, normal. Mas é uma coisa do corpo, de precisão, né? No caso, por exemplo, de *Provisão* sim, eu sabia que ia usar o corpo mais extremadamente, daí eu fiz uma preparação física em academia, mesmo. Fiz musculação durante um tempo, fui me preparando. Procurei um cara que já tinha cortado algumas árvores pra saber como usar o machado. Testamos, antes fiz alguns treinos com o machado. A preparação é uma prudência, mas, mesmo assim, de tanto que tive que usar o braço, não me evitou uma tendinite, por três meses.

- Existe uma preparação psicológica também?

R.B.: Sim, isso vem crescendo. Tanto é que o trabalho não pode demorar muito a nascer. Do momento da criação até a execução, não pode demorar muito, se não ele caduca, até em você. E aí vai perder sua força, vai ficar menos forte. A proposta se enfraquece.

- Por exemplo, em *Sal e prata*, do sonho até a execução da obra levou muito tempo?

R.B.: Foi rápido... Não foi tão rápido, em torno de uns três meses. Foi curioso, eu tive um sonho. Antes, eu estava querendo escrever para o edital de Marco Antonio Vilaça, mas estava sem trabalho e, poxa, estava perto de acabar o prazo. Aí eu sonhei, uns três dias antes de encerrar o prazo do edital. Aí eu sonhei e disse, será? Isso de repente... eu vou fazer isso, vou lançar como proposta, vou realizar essa ação, vou cavar esse buraco. Aí lancei. E assim foi, entre ter o sonho, passar pela comissão julgadora, ser aprovado e começar a fazer, foi rápido.

- Você fala que *Sal e prata* é uma obra que trata um pouco de relações sociais (tem a ligação com Dalvinha, trabalhadora doméstica). Há no seu grande esforço físico de

cavar um buraco em terra dura, com as mãos, durante 15 dias, alguma espécie de penitência, de castigo?

R.B.: Claro. É quase um castigo. O que eu fiz foi me colocar no lugar dela, no lugar dela no sonho e não no lugar dela na vida real, mas, em parte, o lugar dela no sonho refletia o lugar dela na vida real, que era o labor diário de uma trabalhadora, como a classe média inteira tem, assalariada, que é quase um ente da família. Então, esse é o primeiro trabalho que tem essa dimensão mais forte, social. Esse poder de discussão com a sociedade. Mas, ao mesmo tempo, ele traz uma materialidade, traz uma corporeidade, que é muito orgânica, que é muito animal. Ele tem uma coisa, um elemento muito recorrente em vários trabalhos meus, há muito tempo, que é a terra. E esse trabalho tem de novo a terra. Eu fiz alguns trabalhos com buracos...

- Tem aquele trabalho teu que é um buraco, como uma grande boca aberta, com frutas, legumes e plantas saindo. Uma das características do grotesco é a boca aberta, as necessidades naturais, a deglutição, os excrementos, a interação com o mundo.

R.B.: Vômito, né? Corpo aberto, buraco, cavidade...

- Sobre a questão de fugir da narrativa. Você disse que se inspira em Nelson Félix e ele não gosta da ideia de narrativa nos trabalhos. Qual é sua relação com a narrativa?

R.B.: Gosto muito de conversar com Nelson Félix e das suas ideias sobre as questões de narrativa.

Brinco com os fotógrafos pra caramba. Até disse isso publicamente, porque, se você for ver, muitos fotógrafos, até os gurus da fotografia, quando dão palestras, eles gostam muito de dizer uma coisa que é da formação da fotografia, que é “você precisa contar uma história”. É, “conte sua história através de um ensaio”.

E eu sou completamente o oposto. Rompa sua história, quebre a narrativa, misture, tire a literalidade, o texto documental, enfim. Por quê? Porque eu tenho uma outra formação dentro de mim, eu não sou de jornal. O cara que precisa entregar as fotos pra um jornal, ele precisa de uma narrativa, de comunicar, de te contar uma história, através de uma imagem, às vezes. Naquela imagem precisa estar contida pelo menos boa parte da matéria. Eu não tive essa formação e não é assim que funciona pra mim. No campo da arte eu penso que é o oposto, é romper com narrativas. Embora o trabalho *Sal e Prata* seja um pouco narrativo porque tem texto mesmo.

- Sobre o lado risível do grotesco – Você acha que alguma obra sua pode causar o riso?

R.B.: É curioso, boa pergunta. Porque provoca sim e me surpreende. Tem trabalhos que provocam reações tão distintas e tão opostas que me surpreendem. É possível, sob o mesmo

trabalho, uma pessoa cair em choro e outra cair em gargalhada. Há um desconforto às vezes, né?

Tem uma outra forma de rir sobre os trabalhos que me surpreendeu. Uma vez, lá no sertão, por exemplo, e agora na Amazônia, quando voltei pra mostrar o resultado dos trabalhos às pessoas que tinham me conhecido, a pessoa que me emprestou o terreno, enfim. Aí, eu falava - olha aqui o resultado desse período em que eu andei por aqui fotografando - e mostrava. O riso era quase sempre a reação deles, no sertão. Por mais que alguém da cidade quando vê os porquinhos mortos nas mãos de uma criança, diz: aí... assim como quem diz, tira da minha frente. Lá eles começam a rir. Aí eu percebi que talvez fosse pelo fato de serem elementos reconhecíveis deles, do cotidiano, muito presentes nas vidas deles, mas que estavam sendo apresentados a eles de outra maneira, de uma maneira surpreendente, para eles.

- Mas, você mesmo acha que tem algum assim, que lhe causou o riso? Que você fez e depois te despertou o riso?

R.B.: Eu mesmo, não.

- Essas espécies de máscaras em *Da alegoria perecível*, você nunca achou que, em algumas delas, poderia haver um lado engraçado?

R.B.: Nunca achei. Eu, particularmente não. Eu posso até concordar com reações desse tipo, sim, claro, todas são máscaras mesmo, são personas, são figuras, são bobos da corte às vezes, podem ser, né?

- Em “*Da alegoria perecível*” você tinha a intenção de criar máscaras mesmo?

R.B.: Pensei sim, na relação de máscaras. Agora tem coisas que vem até mim, que as pessoas dizem, mas que eu não tenho domínio, não tenho o conhecimento, mesmo. A literatura está cheia de discussões sobre máscaras. Se for entrar por aí, é um mundo. Eu mesmo, não sei. O que eu fiz foram personas, personagens, máscaras. É muito teatral, alegórico, carnavalesco, às vezes. São coisas que eu faço, mas sem conhecer muito, é verdade. Por exemplo, outro assunto é a mitologia. Meu trabalho tem questões mitológicas que eu desconheço.

- Quais as obras que você acha mais importantes no seu trabalho? Ou mesmo um marco?

R.B.: Claro e evidente que *Fantasia de compensação* é uma das obras mais importantes pra mim, até hoje. Esse ano faz 10 anos que comecei a pesquisa de *Fantasia*. Esse mês, há dez anos atrás, eu já estava com a ideia. Estava buscando formas de apresentar. A mais importante continua sendo, por diversos motivos, *Fantasia de compensação*.

No início dos primeiros anos, ele foi esse trabalho que me fortaleceu, do ponto de vista profissional-artístico e pessoal, muito. Foi quando me expôs fragilidades e possibilidades.

Lançou-me ao público de peito aberto e também às críticas, que eu nunca havia recebido. Foi esse trabalho que me lançou à novas possibilidades e que me exigiu ser um **Rottweiler**. Então, acabou deixando de ser uma metáfora que eu tinha criado pra mim mesmo, figurativa, e caiu na vida real, de que agora eu preciso vestir essa máscara, essa máscara precisa ser parte do meu corpo, essa máscara precisa deixar de ser só pele e vai ser introjetada, simbolicamente, em mim como um cão feroz.

Parte do princípio da ideia do trabalho é de que eu sempre era visto de uma maneira muito frágil, franzina, tímida, pequena, era sempre o pequeninho, o frágil, sabe? Que saco. E eu tinha acabado de fazer terapias para resolver questões enormes, justamente a minha dificuldade de lidar com pessoas, com público, com vida social, essa coisa toda. E aí eu queria mais, eu precisava ser muito mais forte. Quando comecei a elaborar essa ideia e comecei a construir essa imagem na cabeça, aí sim, foi quando comecei, também, a achar que tinha uma dimensão do grotesco nesse trabalho, que poderia ser arriscado, mas decidi que não me privaria de fazer. Eu não quis fazer pra ser sensacionalista, isso nunca foi minha intenção. Talvez, até pelo contrário, tive uma certa ingenuidade jovial e uma vontade de fazer de verdade o que eu tinha elaborado para o *Fantasia de compensação*, para que isso extrapolasse.

- Então, foi bom pra você fazer o *Fantasia de compensação*?

R.B.: Foi. Claro. Até então eu tinha... lembra que eu mostrei pra vocês o início da ideia do *Fantasia de compensação*? Numa palestra no IAC, devia ter dez ou quinze pessoas, na Sala Samico, há quase 10 anos atrás e eu me lembro como eu fiquei nervoso naquele momento. E eu estava falando pra amigos, e pra, no máximo, 15 pessoas. Fiquei nervoso porque era praticamente a minha primeira palestra. Era o projeto RG que Clarissa fez e foi quando eu a conheci. Como fiquei nervoso. Com o *Fantasia de compensação*, veja só, em 2004 eu fiz o trabalho e em 2009 dei uma palestra pra 500 pessoas falando do trabalho, lá no Museu da Vale em Vitória. Então, em pouco tempo, teve o fortalecimento pessoal, também.

- Sobre a questão de se mostrar, de se revelar como pessoa e como artista, perante a projeção do trabalho *Fantasia de compensação* e as complicações com as críticas severas:

R.B.: É de se mostrar e de segurar a onda, sabe? Quando eu comecei a receber as críticas mais severas, por dizer assim, eu recebia telefonema do exterior com ameaça de morte, recebia cerca de 40 e-mails por dia de pessoas querendo me matar, me esquartejar... Então, comecei a receber policial na porta pra me levar pra delegacia, às 6h30 da manhã. Até Maria do Carmo Nino foi intimada para comparecer à delegacia. E ela foi. O veterinário também foi intimado para dar depoimento. Então, quando tudo isso aconteceu eu fragilizei. Isso aí foi em 2008, já

tinha 4 anos do trabalho. Tive uma reação meio inesperada, caí no choro, procurei psicólogo, procurei advogado, fui me resguardando, porque vi que a coisa estava mais séria. E, de 2008 pra agora, 2013, várias coisas aconteceram nesse sentido. Mas agora, já mais tranquilo, vejo que é mais uma, é parte do trabalho, realmente. Por isso é um trabalho forte.

Agora mesmo na Bienal, foi mais um episódio, começaram a querer me processar. Começaram a denunciar a Bienal e a mim e entra o Ministério Público na questão e começa tudo de novo. Aí a gente se resguarda. Os advogados da Bienal entram junto comigo. Escrevo uma carta, justifico, tal. Aí eu controlo aquilo ali, entendeu? Porque é chato, né? A gente pode até trabalhar muito essa parte do grotesco, dá muita conversa aqui. Quando você pensa que esse tipo de coisa já acabou... Veja, aqui me mandaram esse site. E isso e saiu num site da Bélgica, sabe? E aí, já fico meio saturado... de novo! Pra você ter ideia.

Quando expus esse trabalho no rio grande do sul, a pinacoteca da UFRS, a federal do Rio Grande do Sul, a professora, curadora da universidade, recebeu indício de processo e teve que se apresentar também na delegacia só pelo fato de ter exposto o trabalho. Então começa, novamente, o policiamento nesse sentido.

É uma interpretação que eu faço, mas que eu acho que é muito verídica, é um trabalho que, vez por outra, tem dificuldade de circulação, por um método, a priori. Ele é muito, veladamente censurado. São poucas as instituições que suportam apresentar o *Fantasia de compensação*. Que assumem o risco.

Tanto é que conversei com a curadora da UFRS, disse o que estava acontecendo, que era bom que ela soubesse, que ela estaria assumindo aquele risco também, e ela disse “fica tranquilo”.

- Só uma pergunta muito técnica. Vi *Tônus*, lá na Bienal e eu não lembro de todas as obras, mas estava tentando ver, através da internet, e não encontrei as fotografias da série. Em nenhuma delas aparece você, é isso?

R.B.: Em nenhuma delas. Posso te mandar. São alguns elementos que estão em estado de fricção, de encontro, tônus, de certa forma. Tem uma que é uma árvore engolindo uma pedra, fagocitando uma grande pedra, digamos assim, e tem outra que é um peixe amalgamado por terra, tem outra que é um crânio pressionado entre duas rochas.

- São poucas as fotos de seus trabalhos em que você não sai, né?

R.B.: É. Mas, olha, ultimamente eu tenho feito algumas fotos que não tem meu corpo presente. Curioso, hoje eu conversava com a galerista Lucia Santos e mostrei pra ela essa produção que fiz no litoral, agora, e que não se vê o meu corpo, não se vê animais, com a exceção do peixe que aparece. É curioso, porque estava falando hoje, de coração, eu não conseguiria trabalhar mais com a carne animal. Não da maneira como eu trabalhei, dez anos

atrás. Eu não sei se eu conseguiria trabalhar com o porco, com a galinha, com cachorro, de novo.

- Sobre o fato de não usar a carne, a carcaça de animal no atual ciclo de trabalhos

R.B.: Eu acho que tem uma etapa que foi cumprida. O trabalho me deu, como entendimento, quer dizer... eu deixei de comer carne no processo. Faz sete anos que eu não como carne de boi, faz seis anos que eu não como frango. E, por acaso, eu como ainda peixe. Evito peixes confinados, peixes de ração, peixes de cativeiro, mas peixes de mar e crustáceos eu como. E é curioso, pois estou realizando trabalhos com peixes, há muito, há bastante tempo e tá se repetindo agora e, ultimamente, com plantas. Então, como eu falei, acredito que a gente é o que a gente come, o que a gente consome. Então, se eu estou comendo isso, eu sou isso hoje. Entendeu? Não sei se eu vou um dia parar de comer peixe ou mesmo se eu vou voltar a comer carne. Mas é uma decisão atual que é muito pessoal. Isso eu estou dizendo pra vocês, e não tem problema nenhum dizer isso publicamente, mas a decisão de parar de comer carne tem relação com o trato do animal, mas também tem outras questões de ordem espiritual, muito presente, muito forte.

-E essas suas relações, com as vísceras, com carnes de animais, essas coisas que tem em algumas obras suas, não lhe davam incomodo?

R.B.: A mim? A mim não. Sinceramente não. Quer dizer, no trabalho *Fantasia de compensação*, com o cachorro, evidentemente foi mais forte para mim, enquanto fazia. Por exemplo, quando eu vi o cachorro morto, o levamos, eu e o veterinário. Mas quando o veterinário começou a cortar o pescoço, separar a cabeça dele do pescoço, claro, evidentemente havia sentido grande incômodo nisso. Aí, pus a câmera na minha frente e comecei a fotografar. O processo cirúrgico foi longo, quase umas 6h, e eu não estava pegando no animal. O veterinário, na maior tranquilidade, estava pegando tudo e manipulando a carcaça. Eu estava ali, pra exercer a minha função como artista e fotografar. Existia esse mecanismo, esse dispositivo, entre eu e a coisa em si, que era a câmera fotográfica, que de certa forma esfriava, que distanciava essa relação. Era uma leve cortina, mesmo. Embora eu visse pelo visor, mas ela não me permitia ver o tempo todo a cena sangüinária, o tempo todo, entendeu? Mas por outro lado, eu também pus a luva e num determinado momento, mais para o final, eu peguei o cachorro, peguei a cabeça, peguei e, esse tempo, essas seis horas me transformaram muito em relação ao que eu viria fazer depois. Desde o fato de como eu passei a pegar o meu cachorro, quando eu cheguei em casa, depois da cirurgia, pegar a matéria do cachorro, sentir seus ossos, sentir seus pelos, etc. Foi de uma outra forma. Eu não tinha sensibilidade pra isso antes. Até os outros animais que eu usei manipulados, esartejados,

dentro do trabalho como *Da alegoria perecível*, por exemplo, como colocar a língua do boi na boca deve ter sido mais fácil fazer isso do que se eu tivesse feito antes do *Fantasia de compensação* e assim outros trabalhos, sucessivamente. Lidar com materialidade animal, a morte e o corte foi, de certa forma, mais fácil depois desse rompimento do *Fantasia de compensação*, que foi muito severo. Tem um texto que é dos bastidores, do auto retrato que eu falo de como eu passei mal no momento da escolha do animal que eu sabia que ele ia morrer.

- Deve ser horrível você escolher.

R.B.: E que não era, não me parecia horrível. Eu estava de uma maneira meio sistemática.

- O teu trabalho passeia, constantemente, entre o leve e o pesado?

R.B.: Passeia, é. Na minha cabeça também. E nas interpretações também, e nas percepções também.

- Sobre o grotesco e o sublime em *Comunhão*:

R.B.: O *Comunhão*, que é aquele do bode, que estou enterrado, com a cabeça do bode, que estou abraçado com ele, tem um ato sublime. Filosoficamente eu não sei dizer muito sobre o sublime, não sei nem se estou usando a palavra correta, mas acredito que tem algo de belo, de sublime, no trabalho, apesar da morte estar presente, e esse título leva a isso. E até o Paulo Herkenhoff, que não gosta desse título, e depois que ele falou isso, eu disse, “é Paulo, você tem razão”. Ele acha um título eco-religioso. Eu gostei desse termo que ele usou “eco-religioso”. Porque, de fato, *Comunhão*, ó nossa! É a comunhão homem-animal. Mas é o título que eu escolhi naquele momento e que expressava muito isso, esse encontro que eu tive, homem-animal. Nós somos animais, então, boa parte do meu trabalho tem essa ligação.

Boa parte do meu trabalho tem esse reencontro. Quer dizer, fazer a gente notar que somos animais, que a gente tá muito mais próximo do que se parece e de que a vida e a morte estão implicadas na gente e no bicho. Forte na gente. O fato de eu estar vivo e ele estar morto existe e acaba havendo, embora a imagem seja muito confluyente, uma bela comunhão, mas é uma coisa meio hierárquica, em que eu o mato, ou eu o matei. Foi um animal de abate, que o homem mata e como domina a natureza, mata a natureza e tira dela o que ele precisa. Então eu me vi, a partir daí, discutindo questões que eu nunca pensei, sobre ecologia, bem estar animal, que são coisas muito mais dos meus pais, biólogos e que vi a vida inteira, mas que acabo trazendo de uma maneira enviesada e, por mais estranho que pareça, acabo trazendo para o discurso ecológico. Eu nem queria, nem intencionava trazer, mas trouxe. Quando vejo, estou discutindo ecologia.

- E porque não trazer esse discurso ecológico?

R.B.: É, e por que não? É, porque a gente fica achando que a arte não tem essa função, não tem que levantar bandeiras, trazer discursos.

- Queria perguntar como é que você avalia, caso você já tenha pensado nisso, essa produção de arte contemporânea que, cada vez mais, está se voltando para o lado do grotesco, do feio?

R.B.: Olha, teve na década de 90 aquela exposição “Londres Sensations” em que vários artistas Londrinos, europeus, fizeram trabalhos dessa pegada. Acho que isso foi em 96? Não sei, tem que pesquisar. E a partir daí parece que houve uma leva grande de artistas produzindo com algo mais bizarro, grotesco, sei lá. Aí, tem desde o Damien Hirst, já com as lâminas de bois, divisões de corpos, formol, como artistas fazendo santos, com os excrementos dos animais, com sangue. Mas hoje, eu acho que é relativo. Parece-me que hoje, na arte contemporânea, cabe muito mais, cabe de tudo. O leque é maior. Se você me dissesse que tem artistas produzindo coisas ditas mais confortáveis, mais agradáveis, belas, coloridas, eu poderia concordar. Se você for numa feira de arte você vai ver, também. Tem artistas trabalhando muito mais com questões de mercado, simbólicas. Você vai ver nessa feira. Se você disser, “não, tem artistas muito mais conceituais que os trabalhos são muito mais desmaterializados”, você vai ver também. Então eu não sei dizer se é uma característica de época.

- Você acha que essa época abriu muito mais para a questão da naturalização do grotesco? Essa categoria estética é vista com mais naturalidade?

R.B.: É, a gente tem mais contato, talvez. A mídia trouxe muito mais essas questões. Na década de 90 a gente viu muitas guerras televisionadas, a gente vê assassinatos em plena tarde, quando você liga a televisão. Se bem que eu não assisto televisão, quase. Têm bem uns quatro anos. Mas, por exemplo, eu estava no hospital, ontem, com a minha mãe, aí liguei a televisão, mas logo desliguei, porque a gente está no hospital e vendo a morte o tempo todo nessa televisão. O grotesco parece estar muito mais introjetado na mídia hoje, né? A violência e a banalidade. Então, você apresenta um cachorro morto e é isso. Toma pra você e é isso. A sociedade traz isso. Eu utilizei o sistema existente. Isso não justifica, talvez, meu discurso, não sei. Mas, você entende? Eu não matei aquele animal, mas sim, talvez propositalmente sim, eu me utilizei do sistema existente que está aqui entre nós. Se eu trouxe um animal morto, do sistema de coleta animal e tal, a culpa não é minha, é nossa, nossa.

- Mas acho até que serviu pra se mostrar esse lado, né?

R.B.: É, pra discutir sobre isso. São questões caras à sociedade. Tanto é que hoje está se deixando de fazer eutanásia em animal no Brasil, né? Em 2004 a lei era pra todos os estados.

- Sobre os artistas que o influenciaram

R.B.: Essa pergunta sobre os artistas que me influenciaram é curiosa porque é uma questão muito recorrente, seja em entrevistas, enfim. Mas, quando surge essa pergunta tenho a maior dificuldade em responder, porque é tudo muito misturado. Eu posso citar um agora, mas se fosse lá pra cinco anos atrás, já seria um outro. Acho que a gente é muito bombardeado, eu não tenho mentores, eu tenho influências dispersas, pulverizadas. Agora, tem artistas que eu admiro muito, por exemplo, eu cito quase sempre o Nelson Félix. Acho que o Nelson tem coisas que meu trabalho traz, só que de maneira muito mais sutil. Mas o Nelson Félix tem uma dimensão simbólico-espiritual do trabalho e uma dimensão simbólico-material. Ele traz elementos que são de muita precisão, tipo o mármore. Ele é muito preciso no que ele quer com o mármore, ou mesmo na figura do buda, ou no osso, e aí vai o ferro, o óleo, o grafite, sabe? Eu gosto da materialidade com que ele usa os elementos em si e que trazem uma natureza simbólica que agrega ao trabalho. Por outro lado ele tem uma dimensão geográfica. Praticamente o atelier dele é o globo, o universo. Ele transita entre pontos do mundo e vai fazendo seus trabalhos, vai fazendo suas inserções. Ele lida com a natureza dessa maneira, que é sua pincelada, seu ponto, sua inserção. E ele vai construindo, também, sua própria narrativa enviesada, ele não gosta do termo narrativa. Na verdade não é narrativa. Ele vai construindo seu repertório e sua forma de construir sua obra, que é muito complexa. É difícil de entender se você vê ele falando, se você ler sobre ele. Não é fácil. Ao mesmo tempo, isso me maravilha. Talvez, justamente porque a arte não precisa ser hermética, evidentemente, mas também não precisa ser clara. Ele conserva mistérios que não é mais da ordem da palavra, que não precisa estar maquinando muito, porque você vai fluir ou não vai. Outro cara, nesse sentido, também é o Marcelo Coutinho, que foi influência, por ser meu professor, e depois disso por ser um grande artista. É até curioso, porque ele se distanciou mais do mundo das artes visuais e tá entrando mais no cinema e tal, e também não é uma pessoa com quem tenho muito diálogo. Faz muito tempo que não falo com ele.

- A maioria dos seus trabalhos tem a influência do lado psicológico, interior? E na obra *Mentira repetida*, o seu grito, no meio de uma floresta, revela uma angústia interior?

R.B.: Tem. Eu acho até que eu prefiro esse termo “psicológico” do que “autobiográfico”, porque “autobiográfico” é falar da vida e não necessariamente isso ocorre, mas é o modo que a minha cabeça encara a vida. É engraçado, uma vez saiu numa matéria, Rodrigo Braga traz “o grito da mata”. Pode ser também, mas eu acho isso pouco para o que dizer sobre o trabalho. Quer dizer, é como se eu estivesse ali, como artista, defendendo a mata, defendendo essa bandeira. Que eu estou gritando e dando voz à mata. É uma das formas de interpretar,

mas acho que é um trabalho que tem muito mais a ver comigo do que com a mata. O Paulo Herkenhoff diz, no texto dele, que minha obra tem essa coisa de falar de si, fala consigo para falar para o outro. Mas tem. Eu trabalho com a natureza pra falar de mim, sabe? Tudo está ali. As duas coisas estão muito juntas. Eu digo que trabalho com coisas. Sou um privilegiado de poder trabalhar e viver do meu trabalho, com coisas que eu adoro, simplesmente, que é arte e natureza. Mas, ao mesmo tempo, embora eu tenha todo esse discurso ecológico dos meus pais, é uma outra natureza, uma outra forma de ver.

Ah sim, *Mentira repetida*. Então, *Mentira repetida* foi assim, deixa eu te contar já que você citou e quer saber mais. Eu vou te explicar como realizei o trabalho. Estava indo pra Amazônia durante um período, de 2010 a 2011. Fui durante cinco meses, em idas e vindas. A cada ida eu ficava lá de 15 dias a um mês direto, e ia sozinho. A primeira vez fui com meu pai, para um primeiro reconhecimento. Estive no INPA/Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, na Universidade, falei com os cientistas. Eu nasci lá. Aí, fui rever esse lugar por onde eu tinha passado, mas não tinha nenhuma memória porque sai de lá muito pequenininho.

-Foi a primeira vez que você voltou à Amazônia, depois que saiu de lá?

R.B.: Foi a primeira vez que eu voltei, depois de 33 anos. Eu sou manauara de nascença. Mas é curioso porque a informação que tenho de Manaus, de alguma forma, me construiu também. Embora muito pequeno, eu tinha consciência de que não era de Recife, não tinha nascido aqui. Então eu já era esquisito só por ser manauara. Só esse “amazonense”, só esse termo na boca das pessoas, me transformava em estranho, de certa forma e, ao mesmo tempo, as histórias que ouvia dos meus pais sobre minha vida lá, meus primeiros aninhos, e as fotografias dos álbuns que eu via o tempo todo. Mais do que isso, até do que eu brincava. Boa parte dos nossos brinquedos, meus e da Maíra, minha irmã, um ano e meio mais nova, eram brinquedos indígenas. Ou eram cocás ou eram chocalhos, arco e flecha, maracás, esse tipo de coisa. A gente brincava com isso, até em Recife. Trouxemos de lá. Então, é curioso como essa ideia de ser amazonense também se formou, embora eu não tivesse lembrança, especificamente. Então, quando montei o projeto, também tinha uma ideia de voltar lá, porque o meu pai sempre me prometeu voltar lá e eu tinha essa mítica do que é a Amazônia. Porque eu via na televisão, via nos programas e meus pais contavam tudo, mas eu não estava lá.

- Seus pais são de lá, da Amazônia?

R.B.: Não, meus pais são de Recife, mas na época, estavam lá. O meu pai no mestrado e minha mãe pesquisando, também, na área da biologia, do INPA/Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia. E tem um outro dado interessante. A casa onde a gente morou era um alojamento do INPA, dentro do INPA. Na época o INPA fazia a divisa, praticamente, do que

era cidade e do que era vegetação, floresta. Manaus cresceu muito nesses 37 anos e já envolveu o INPA, mas na época era divisa, basicamente, então meu pai dizia que a nossa casa, na prática, tinha os fundos voltados pra floresta e a frente voltada pra cidade. Então eu estava ali no limiar, desde cedo, com eles, entendeu? Do que era o homem urbano e o homem da floresta. Minha mãe contava do pavor que ela sentia quando um macaco corria atrás dela pra roubar minha mamadeira...

- Você se sente assim, hoje, nesse limiar, entre o urbano e o rural, entre a cidade e a floresta?

R.B.: Me sinto. Pode ser até um reflexo subliminar, sutil dessa época e do que veio depois. Mas, então, eu resolvi voltar pra lá porque meu pai me prometia essa viagem. Quando eu era criança ele dizia “quando você fizer doze anos eu te levo lá”. Cheguei aos doze anos e meu pai não me levou. Aí ele, “não filho, quando você tiver 15 anos eu te levo lá.”, e não levou. “Não, quando você tiver 18 anos a gente vai junto, eu prometo”, e não levou. Ele nunca me levou. Claro, a prioridade, na época, era pagar a escola e uma passagem pra Manaus era o preço de uma passagem internacional. E aí, montei um projeto pra Funarte em que, na primeira ida, levaria o meu pai. O projeto foi aprovado e eu levei o meu pai. Lá conheci os cientistas que me pegaram na fralda, que me viram pequenininho. Vi boa parte deles lá, ainda. Nessas idas e vindas a Manaus, comecei a ir entrando mais. Fui de Manaus por interior, fui pro arquipélago de Anavilhanas, com quase 400 ilhas, fui pro Rio Negro, a 180, 200km de Manaus. Foi incrível. É uma coisa meio distante de Manaus, pois, pra chegar lá você pega balsa, pega ônibus, pega barco e aí fui me isolando, fui ficando mais sozinho, mais pra dentro, Nessas andanças, consegui, através do meu pai, inclusive, o contato com o Ministério do Meio Ambiente, com o ICM-BIO. Consegui ficar um período com o pessoal do ICM-BIO. Fiz coisas que foram incríveis com eles. Saí de barco, peguei sobrevoos com o avião anfíbio. Fiz uma troca com eles. Fui como fotógrafo. Dei a eles as quase 700 e tantas fotos que eu fiz nas duas viagens, durante dois dias na Amazônia. Fui me aproximando dessa galera. Com pouco tempo consegui autorização pra ficar num alojamento do ICM-BIO dentro do arquipélago de Anavilhana. Aliás, era um alojamento flutuante, uma casa flutuante, uma balsa, onde ficam guardas florestais pra defesa e monitoramento. E são dois guardas que ficam a cada quinzena. Fiquei uma semana com eles e essa semana me deu muito mais profundidade na história. Já tinha realizado algumas coisas, algumas fotografias. Quando fui pra lá eu estava um pouco angustiado, um pouco por essa questão, de estar me vendo repetir. Tinham duas coisas: essa coisa de “po, novamente vou fazer esse meu método? Vou pegar e trabalhar com elementos, colocar na imagem? É uma forma de trabalhar, vou continuar

fazendo isso, também. Mas quero mais, eu quero mais”. E, nesse querer mais, foi que fui parar lá. Aí, num momento, eu já estava lá e no terceiro ou quarto dia, pedi uma canoa. Tinham umas canoas apreendidas lá. Tirei a água de uma delas, peguei a canoa e fui remando até uma ilha. Avisei aos caras: ó, vou pra longe. Aí, amarrei o barco numa ilha e fui com o tripé e com a câmera até o meio da ilha. Coloquei o tripé na minha frente e aí foi quando eu fui pra frente da câmera gritar. Eu tinha ideia de como começar, não tinha ideia de como ia acabar. Queria deixar fluir livremente, nem sabia se ia virar trabalho. Claro, eu estava filmando ali, com o tripé em HD, pois havia a possibilidade de virar trabalho. Vim aqui pra isso, mas, sabe, foi livremente assim. E é curioso porque, quando eu decidi fazer isso, eu não sabia se seria capaz de gritar porque eu não era capaz de gritar, até aquele momento. Eu digo que, com aquele trabalho foi a segunda vez que eu realmente gritei, na minha vida. A primeira foi quando sai da barriga da minha mãe, gritando.

Tem um outro dado, aí sim autobiográfico, mas que nem se precisa saber, mas que para mim, é muito real. Tem a ver com as histórias do meu pai. Quando ia para as visitas de campo, com meu pai (ele me levava muito quando eu era criança, adolescente), ele ia muito pra caatinga, entrava, fazia coleta, ia pro litoral, pro mar, pro manguezal. Fui muito pro manguezal, com meu pai, sobretudo. Minha mãe era uma coisa mais de laboratório, mas também ia pros laboratórios com ela, via as pesquisas e tal. Mas, com meu pai, eu ia muito para o campo. E aí era comum, quando ele chegava numa paisagem aberta, ela gritava. Gritava livremente, esse ar saindo forte do pulmão. Ele gritava só pela paisagem, ali naquela dimensão. E ele fazia isso com uma facilidade. Eu ali, pré adolescente, e ele dizia “grita, grita, grita comigo, vamos!”, e eu emburrado lá, não conseguia. Talvez quisesse, mas não conseguia, como não ia gritar. Então, quando fui sozinho pra uma ilha, eu disse: “vamos ver se vou conseguir agora gritar. Eu estou sozinho, não tem ninguém pra me ouvir, aqui”. Então, diante desse dado eu disse: vou tentar. E aí você vê que no início do filme eu fico até um pouco meio fake assim, meio que dou uma olhada pra câmera, aí começo a gritar meio estranho e tal, aí daqui a pouco, começo a pegar fôlego, fôlego, fôlego, e aí... me surpreendo. Começo a chorar, vira um mantra, vira uma repetição que vai te trazendo pra dentro e te tirando de dentro de uma maneira tão visceral de exposição que, quando comecei a chorar, eu pensei: “eu estou chorando?” e gritava “eu estou chorando?”. E os braços foram ficando dormentes.

- Vinha alguma coisa a mais em mente, com o grito, em *Mentira repetida*?

R.B.: Eu não estava pensando em nada, não. Estava reagindo o corpo, estava sentindo o corpo.

- Não entendi essa questão que você falou da autobiografia, porque essa sua proximidade com a psicologia que você traz muito, também tem a ver com a autobiografia.

R.B.: Sim, não é curioso? Tem duas coisas que sou muito cuidadoso ao falar. Na arte contemporânea, tem alguns tabus, também. Um deles é autobiografia. É, eu entendo em partes, porque, na verdade, não interessa aos outros o que é a minha vida, não é isso que quero. Quero é trazer dados de mim no trabalho, mas que sejam muito mais sutis. Mas, quando dou uma palestra, uma entrevista como essa que estou dando. Quando eu falo pra vocês aqui, eu falo coisas da minha vida porque vocês estão aqui, na minha frente, me perguntando, querendo saber e isso nutre o meu trabalho, mas o trabalho em si não precisa ser autobiográfico. É isso que quero dizer. As histórias por trás deles são algo a mais, podem ser até floreios, só. Eu acho que isso é importante, mas não, elas não precisam justificar, nem amparar, nem suportar o trabalho. Acho que o trabalho tem a sua autonomia e você pode ver algo de mim, algo da minha vida nele, ponto. Mas, não interessa se eu fui, se tive problemas psicológicos, etc. Para o trabalho, me interessa. Para mim interessa.

- Mas é claro que o seu percurso, sua trajetória de vida, vem junto, de uma forma ou de outra com o seu trabalho, não é?

R.B.: Eu falo assim, do jeito que eu me tornei artista. Fui sendo levado, desde muito cedo. Eu não sei ser outra coisa. Para mim, seria muito doloroso, seria muito difícil. De certa forma, tenho pensado muito sobre isso, que arte... Outro tabu é isso, falar do auto retrato, do subjetivo na arte, da intuição na arte, do psicológico na arte. É perigoso, porque aí você vai descambar pra arte terapia, uma coisa que é, de certa forma, um nivelamento. Eu entendo como a arte me faz terapia, sabe? Por exemplo, como esses trabalhos me levaram a ser mais seguro e mais forte e como isso me trabalhou emocionalmente. Mas, não é algo orientado por um psicólogo, não é nenhuma técnica, não é arte terapia em si. Mas é um limite muito tênue. De que maneira você fala e de que forma você vai falar isso, porque se não vai descambar pro lado mais pessoal, terapêutico, da história de vida, e não interessa. Outra coisa que é perigosa falar, que muitos artistas têm, mas poucos assumem e falam, é a dimensão espiritual do trabalho, que para mim, o espiritual na obra de arte tem a ver com esse lado de se trabalhar emocionalmente, e que tem a ver com conexões. Conexões universais, sabe? Sobretudo quase sempre trabalho com questões energéticas, da natureza, da natureza humana, da natureza que está ao redor de nós. É quase uma religião ir pra uma imersão dessa. É uma forma de se trabalhar, também. Tem artistas que têm muito mais do que eu, tem ligações com o espiritismo, tem ligações com religiões, com os candomblés e que partilham e falam em que

estado foi feito o trabalho, e tem uns que não falam. Se a gente conversar pessoalmente a gente vai ver. Mas isso é muito pessoal.

- Sobre a realização de performance em *Da compaixão cínica*:

R.B.: Eu acho que, no começo daquele trabalho *Da compaixão cínica*, que eu seguro os rabos do boi aqui atrás, coloco os pés de galinha, coloco a cabeça de peixe, tinha muito pra mim, claramente, que estava fazendo uma performance para a câmera. Não era nem pra quem vai ver a foto, era para a câmera. E também, não era para o público, não tinha público. Normalmente, era pra uma, duas ou três pessoas, no máximo, que estavam ali, ao lado. Alguém que ajudou, mas nunca pra público. Então, tinha muito mais essa coisa de fazer para a câmera, sabendo que aquilo vai virar uma fotografia. E aí, quando fazia as escolhas de recorte, composição, eu ia pra essa composição do pintor. O que é que vai estar dentro do quadro, as escolhas. Agora, no vídeo, estou me deixando um pouco mais livre. Já não estou tão preocupado com isso, então, começo a entrar na autonomia da performance, mais concentrado no que estou fazendo, mais dentro do processo, a ponto de esquecer a câmera. O vídeo me dá isso, posso ligar a câmera, deixar filmando e esquecer que ela está ali.

- Tem algum trabalho que você tenha feito que se apegou e não quis vender?

R.B.: Eita (risos.). Não. Engraçado, tinha um professor, Cavani Rosas, que me ensinou a desenhar, fazer esculturas. Tinha uns 10 e até 14 anos fiquei fazendo um estágio com ele. Cavani é daqui de Recife. Ele mora em São Paulo e ficava indo e voltando. Mas o Cavani é super meticoloso, me ensinava desenho muito bem, ele fazia eu desenhar ponto por ponto, folha por folha, aquela coisa toda e ele dizia: “tente rasgar agora, se desfça do que você fez.” Ele fazia, um pouco, esse exercício comigo. E dizia que um artista de verdade, profissional, tem que se desprender da obra. Isso é uma coisa que ficou lá no passado, mas de alguma maneira me ensinou, também. E olha, eu ainda tenho a sorte de trabalhar com tiragem. Fotografia tem tiragem, eu posso reproduzir novamente, inclusive.

- Tem uma média Rodrigo, do que você reproduz?

R.B.: Não tem nenhum trabalho que eu diga “é meu”, não lembro. Não assim, de fotografia e de vídeo. Porque a gente trabalha com tiragem. São cinco que vão pro mercado e uma prova do artista fica comigo. Esse é o padrão atual, mundial na fotografia. Cinco mais um. Então, a maioria das minhas obras são assim. Só existem cinco. Tem algumas que já esgotaram, não posso mais imprimir.

- Você guardou todas as suas provas?

R.B.: É, a P.A (prova do artista) é a minha. Só tem um trabalho, quer dizer, dois trabalhos, que eu vendi a P.A.

- Quais?

R.B.: Aquela da árvore de *Desejo eremita*, da árvore com tijolos. E recentemente tem outra, também de *Desejo eremita*. É aquela do carrinho. Eu na vegetação. Acho que foi um vacilo. A P.A. normalmente é minha. Agora, claro que se pode fazer uma cópia de exibição, não numerada e não assinada, só para exposição. Vai e volta, entendeu? Mas isso é um controle de mercado, a gente sabe. Inclusive, quando comecei a trabalhar com fotografia, queria fazer tiragens enormes. Na gravura é diferente porque existe um desgaste da matéria, da matriz. A de número 1 já é diferente da de número 100 que é diferente da de 200, da de 500. Vai perdendo qualidade mesmo, na maioria dos casos. Na fotografia, mesmo na película, no filme, você faz uma vez, faz outra cópia, faz outra, ela recebe uma sujeirinha, uma gordurinha, um arranhão, incidência de luz, ela vai se desgastando, também. Mas, na digital ela é igual sempre, pra vida toda. Então, e agora? Então você tem a liberdade de produzir quantas quiser, iguais. Mas aí vem o mercado e diz: opa, não é assim não gente. Assim seu trabalho não tem valor. Evidentemente, que todo artista quer que seu trabalho seja, esteja com o público, instituições, etc., mas ao mesmo tempo quer que seu trabalho seja valorizado. Então, fica nessa coisa. Hoje eu já entendo melhor e é isso mesmo. Para o mercado, é tiragem pequena. Tem a coisa da exclusividade. Quando menos gente tem... é uma regra de mercado para não vulgarizar, etc.

- Você acha complicado lidar com o mercado?

R.B.: É uma coisa que aprendi muito mais agora, no eixo sudeste, que em Recife é quase inexistente o mercado de arte contemporânea, quase não se vende aqui. Meu trabalho quase não é vendido em Recife. Se eu dependesse das vendas aqui, eu não vivia. Mas aí, aprendi que ao mesmo tempo em que a gente dá o limite pra cópia massa, pra aquela coisa belezura, papel, moldura, não sei o que, exclusividade, mas a gente tem outras formas de circular o trabalho. E hoje, muito mais. As impressões, as tiragens, os livros e catálogos, internet, outras formas dessa imagem circular. Mesmo as exposições. Até quem compra, gosta de ver sua obra circular. Valoriza. Eles têm essa noção. Os colecionadores entregam. Mesmo quando é uma pintura, uma obra única, “quer emprestado? O museu quer emprestado? Eu dou sim”. Porque cada exposição em que aquela obra aparece, o colecionador valoriza pra si o valor financeiro da obra.

- E sobre alguns artistas não quererem lidar com o mercado?

R.B.: É uma relação atípica, isso é muito mais aqui no nordeste. No sul e sudeste a arte é profissão.

- A pessoa vai viver de que se você escolhe ser artista?

R.B.: É essa coisa, quem dá os valores? Quem dá os valores não é só o artista. É o circuito inteiro que dá os valores. Não posso dizer quanto minha obra vale. Não posso dizer “minha obra agora vai ser 20.000”. Eu não posso dizer “agora eu quero baratear, minha obra vai ser 1.000”. Quem vai dizer o valor da minha obra é o mercado. É o circuito de galerias, de compra e venda. É como o tomate. Faltou tomate no mercado. Isso, nos tipos dos produtos que estou falando, pelo amor de Deus. Mas tem obra que parece tomate mesmo.

R.B.: Foi da questão do mercado e da escolha? Da escolha da fotografia.

- Sobre o mercado e a fotografia.

R.B.: É, o mercado está favorável pra fotografia de fato, no Brasil e no mundo. Isso é muito recente, muito mesmo, de uns 5 anos pra cá. Está favorável e agora a gente tem até feira de arte específica, em São Paulo, a SP Foto. De certa forma estou no mercado fluindo, há vendas em fotografia, há um segmento. Mas quando eu comecei a trabalhar com fotografia não tinha a menor condição, sobretudo porque eu morava em Recife. Hoje, em Recife, ainda não tem a menor condição. Tem é preconceito contra o papel de uma forma geral. Gravura, desenho. A fotografia como obra de arte, com esse valor todo. Aqui ainda é muito difícil a inserção de mercado. Por exemplo, tem só dois anos que estou morando no Rio de Janeiro, então, não é por isso, porque comecei a vender há pouco tempo. Eu acho que o motivo que me deixa mais interessado em fotografia é um pouco do que eu já falei. É esse princípio básico da fotografia. A fotografia me dá coisas que não consigo com a pintura, eu não conseguia. Nunca deixei de pintar porque, em parte, eu adorava a manufatura da pintura. Eu sei disso, eu digo “eu nasci” disso, do desenho, da pintura. Tem que ter formação, mesmo assim. Cheguei a passar quase dois anos, lambendo um óleo sobre tela, na minha fidelidade, nos meus finais de semana e tal. É uma coisa bem acadêmica, assim, no sentido de clássico. Quando comecei a usar uma nova linguagem, e é aí que entra a fotografia, aí eu fiz “nossa, isso aqui me dá mais possibilidades do que a pintura”. Porque não estou só representando, não estou só apresentando, estou mexendo com a coisa em si. Parti para a fotografia, desde o início em 2001, com aquela dos pés colados (*Unha e Carne*), a depois com a dos fósforos (*Risco de desassossego*). Estava saindo de uma construção física da coisa, não estava lidando mais com a representação. Estou lidando com a realidade, mas estou movendo, modificando essa realidade. É isso que me interessa mais, porque acho que o leque é muito maior. Outra coisa que já me interessou, de cara, foi o título do meu projeto que virou o *Fantasia de compensação*. Eu não sei se vocês sabem, mas o título do projeto que indiquei para FUNDARPE, no salão de 2003 e que gerou o *Fantasia* era “a manipulação digital da fotografia como meio de expressão artística”. Então, já

partir desse pressuposto, da discussão de linguagem. Aprofundar-me nisso foi muito gostoso, nesse tempo todo.

- A fotografia dá mais liberdade e possibilidades de criação?

R.B.: Dá a liberdade de criação porque com esse princípio básico eu posso dizer “eu só quero que entre o que eu quero que você veja”. Eu posso dizer “o que tá fora é especulação”.

Deformar, camuflar, esconder. Isso tudo me dá possibilidades mil de criação, porque eu falo da fotografia especulativa. Vou escrever sobre isso, que é... é isso... você olha ali e você só vê aquilo e fica especulando que tem..., por exemplo, o rabo cortado, em *Hiato*, você olha aquilo ali e “é rabo de que animal?”. Aí começam as perguntas. Que animal? Esse animal está inteiro? Porque dou o corte antes dele aparecer, no final. Então, dava pra esse rabo estar preso no animal? O animal está deitado? O animal está morto? Que animal é? O que é que tem ao redor? O que aconteceu com ele?

É a fotografia especulativa. Boi. É um rabo de boi, mas parece de um leão, né? De um animal estranho. Nessa perspectiva de chão. A fotografia do chão, sabe? Então, tem todo um entorno ali. O bode enterrado. O que é que aconteceu? Nesse sentido, eu gosto da fotografia porque me leva a brincar com as expectativas sobre a imagem, a verdade, sobre o que se espera. E que é uma coisa que o vídeo já não dá tanto. Mas o vídeo já me dá mais o tempo, mostra o entorno. É, acho que um favorece um lado e o outro, outro.

Declaração

Eu, Rodrigo Braga, CPF 024.303.344-37, RG 5.091.572, órgão expedidor IITB, declaro que autorizo a utilização da entrevista, na íntegra, concedida no dia 26 de julho de 2013, às alunas da turma 2013, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, Rebeka Monita e Cláudia Badaró, para fins de divulgação em trabalhos acadêmicos.

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2014

A handwritten signature in blue ink, reading "Rodrigo Braga". The signature is fluid and cursive, with the first name "Rodrigo" and the last name "Braga" clearly distinguishable.

Rodrigo Braga