

**RENATA BAIMA CAVALCANTI**

**UM DE NÓS**

Brasília

2013

**RENATA BAIMA CAVALCANTI**

**UM DE NÓS**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas,  
habilitação em Bacharelado, do Departamento de  
Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade  
de Brasília.

Orientador: Prof. Elder Rocha Lima Filho

Brasília

2013

“We accept her! We accept her! One of us!  
One of us! Gooble-gobble, gooble-gobble!”  
(Freaks, Tod Browning)

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE IMAGENS</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>6</b>
<b>I. O EXPRESSIONISMO</b> .....	<b>8</b>
<b>I.I A travessia da ponte</b> .....	<b>10</b>
<b>I.II Neo-Expressionismo dos anos 1980</b> .....	<b>14</b>
<b>II. GROTESCO E DEFORMIDADE</b> .....	<b>18</b>
<b>II.I Bondade e beleza, maldade e feiúra</b> .....	<b>20</b>
<b>II.II O fascínio pelo estranho</b> .....	<b>26</b>
<b>II.III O feio universal</b> .....	<b>27</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>31</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>32</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>35</b>
<b>Anexo A – Série <i>Um de Nós</i></b> .....	<b>35</b>
<b>Anexo B – Imagens do trabalho</b> .....	<b>37</b>

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Marcella -----	8
Figura 2 – Quarto de Vincent em Arles -----	10
Figura 3 – Natureza morta de máscaras -----	11
Figura 4 – Duas mulheres -----	12
Figura 5 – O cavaleiro azul -----	14
Figura 6 – Shulamite -----	15
Figura 7 – Desastres da guerra nº 37 – Isso é pior -----	16
Figura 8 – Grande noite pelo ralo -----	17
Figura 9 – Ilustração de imagem encontrada nas Termas de Tito -----	18
Figura 10 – O martírio de São Sebastião -----	21
Figura 11 – Cristo na cruz -----	22
Figura 12 – Cena de a paixão de Cristo -----	22
Figura 13 – Self -----	23
Figura 14 – Alexandra Westmoquette -----	24
Figura 15 – Silvia Petretti - Sustiva Tenofivir, 3TC (HIV) -----	24
Figura 16 – Um gigante judeu em casa com seus pais no Bronx, N.Y.C. -----	27
Figura 17 – Um santo obscuro -----	27
Figura 18 – Poster de Freaks -----	28
Figura 19 – Cena de Brothers of the Head -----	29

## INTRODUÇÃO

As questões da estética e, mais especificamente, da estética da feiúra, foram ao longo do tempo objeto de extensos estudos por parte de artistas e teóricos. No campo prático, o Expressionismo foi o primeiro estilo artístico da pintura a explorar efetivamente o feio, a deformar a figura humana propositadamente, a subverter o uso do equilíbrio de cor e composição e incorporar os vestígios gestuais à pintura. Ao exprimir experiências e sentimentos profundamente pessoais, produziu obras pungentes que escandalizaram a sociedade de sua época.

Dessa maneira, analisa-se aqui o estilo expressionista, desde sua origem até seus desdobramentos atuais no mundo da arte. Estuda-se ainda de que forma ele relaciona-se com as obras produzidas na série *Um de Nós* e sua temática, o estudo da feiúra, seu significado e interpretação social e artística.

Aliado a essa pesquisa, o trabalho busca entender e explorar a questão da deformidade física na arte e sociedade e de que forma foi percebida e retratada ao longo dos anos em relação à literatura, religião e representações visuais.

A deformidade ou aquilo que é considerado abjeto, repulsivo e até monstruoso, permanece um tabu ao longo da história. Esbarrando em conceitos que remontam ao estudo da estética e da filosofia, continua trazendo à tona aquilo do qual se evita ver e falar. A série *Um de Nós* existe, portanto, não apenas por um forte interesse pelo tema, mas pela vontade de propor um debate sobre a normalidade e a anormalidade e o quanto ambas são comuns a todas as pessoas; há em todos um intrínseco elemento grotesco, interna ou externamente falando.

Assim, *Um de Nós* surge de uma fascinação, um exercício quase *voyeurístico* pelas anomalias do corpo humano, da necessidade de explorar os efeitos que estas produzem no espectador, como o indivíduo e a sociedade se relacionam com essa visão e os sentimentos conflitantes que despertam: a um tempo atração e repulsa.

Inicia-se o debate explorando as possibilidades físicas da pintura expressionista ao longo dos anos e seus desdobramento teóricos de acordo com o tema proposto. Em seguida, expõe-se a maneira com que a deformidade sempre esteve associada à vergonha, sendo mantida às escuras, sob o status de tabu. Nesse contexto, busca-se o

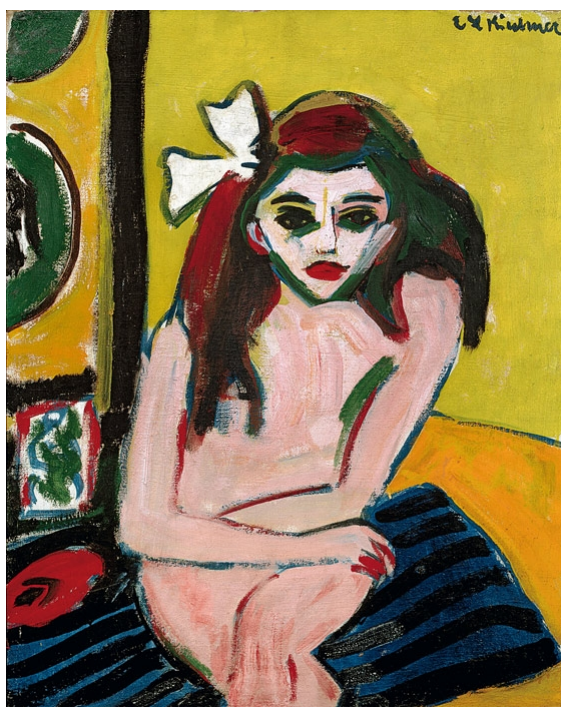
conceito de grotesco e analisa-se o paralelo entre o feio e o mal e a fascinação coletiva pelo que é considerado anormal, ainda que acompanhada de choque e asco.

Por fim, o trabalho oferece a possibilidade de identificação com as obras de arte por meio da proposição de que as deformidades representadas são auto-retratos interiores com o qual qualquer pessoa pode se relacionar. Subverte, portanto, o conceito de feiúra em si, como um elemento estranho, fora de nós mesmos, e aceita-a assim como parte de uma natureza comum a todos.

## CAPÍTULO I

### O EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Nesse capítulo será apresentado um breve histórico do movimento expressionista, com enfoque no ramo alemão, e de que forma meu trabalho se relaciona com as idéias e o estilo plástico deste movimento. Adiante, entenderemos as circunstâncias em que o Expressionismo tornou a ganhar forças durante a década de 1980, não apenas na Alemanha, mas em todo o mundo ocidental. Por fim, analisarei o trabalho de Anselm Kiefer e Georg Baselitz, artistas alemães cujo trabalho pode dialogar com a minha série *Um de Nós*, dentro do estilo neo-expressionista.



**Figura 1** - Ernst Ludwig Kirchner: *Marcella* (1910); óleo sobre tela, 0,71 x 0,61 m. Estocolmo, Nationalmuseum.

Plasticamente, a série *Um de Nós* é uma irmã próxima do Expressionismo alemão, com suas pinceladas nítidas, destacadas, revelando a matéria concreta da cor e da construção material da imagem (Fig. 1). O movimento é, em sua origem, uma antítese ao Impressionismo. Trata-se de uma atitude volitiva, agressiva, um movimento do interior para o exterior: o sujeito que, por si, imprime o objeto. Assim como minha série, o Expressionismo trata, antes de tudo, de uma abordagem fundamental do real, buscando resolver o encontro do sujeito com o objeto no plano da ação. É uma arte engajada, no sentido de propor-se a tratar da relação concreta com a sociedade e, portanto, da comunicação (Argan 1992). Meu trabalho nasce com essa mesma

necessidade de diálogo, no esforço engajado de atravessar tabus e silêncios.

Movimento originalmente europeu, embora tenha se esforçado para atingir uma universalidade concreta em oposição a um modernismo cosmopolita, o Expressionismo



teve seu berço na Alemanha, com a *Die Brücke* (A Ponte) e na França, com o movimento dos Fauves (Feras). Surge em uma época de profunda inquietação, na história e na arte, que precederia a Primeira Guerra. Nascido não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, procurava desafiar paradigmas, não apenas quanto a técnica, mas quanto a razão de ser e a função da própria arte, por vezes chocando e até escandalizando a burguesia. Buscava superar as questões impressionistas e as contradições históricas, começando pelas tradições nacionais (Argan 1992).

## A travessia da ponte



**Figura 2** - Vincent van Gogh: Terceira versão do Quarto de Vincent em Arles (1888); óleo sobre tela, 0,57 x 0,74 m. Paris, Musée d'Orsay.

Van Gogh, expressionista holandês, influenciou fortemente o movimento alemão da *Die Brücke* (Fig. 2). O pintor identificava a arte com a unidade e a totalidade da existência, portanto sem qualquer distinção possível entre sentido e intelecto, matéria e espírito (Argan 1992). Assim também é o conceito de *Um de Nós*: o espírito, monstruoso por si, é refletido na matéria, no corpo representado – e, por consequin-

te, na materialidade da pintura – tornando-os uno. Ainda nesse tema, para Nietzsche, cuja obra *Assim falava Zaratustra* nomeou e influenciou o movimento, a consciência é a existência em si. É compreendida, porém, como a vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos, a inércia do passado que oprime o presente e a negatividade total da história (Argan 1992).

Sobre isso, escreveu:

O homem é uma corda, atada entre o animal e o Super-homem – uma corda sobre um abismo. Um perigoso para-lá, um perigoso a-caminho, um perigoso olhar-para-trás, um perigoso estremecer e se deter. Grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo: O que pode ser amado, no homem, é ser ele uma passagem e um declínio. Amo aqueles que não sabem viver a não ser como quem declina pois são os que passam.

(Nietzsche 2011, p.16)

Dessa maneira, é essa luta pela existência – matéria da vida e consciência – tão importante para o Expressionismo, que figura também em minha produção. Está na materialidade das pinceladas, nas cores vivas, no acúmulo de tinta, na ânsia romântica e existencial, natural à *Die Brücke*, de possuir a realidade, e na angústia *kierkegaardiana* de ser por ela possuído; trata-se, por si só, de uma ponte, travessia.

O movimento alemão trabalha essencialmente com a sensação (cor) e a construção (volume, espaço, forma plástica), potencializando as possibilidades construtivas da cor. Explora ainda a gênese do ato artístico. Os movimentos parecem violentos, agressivos, incômodos; por vezes há uma indisfarçada rudeza, como se o artista nunca tivesse desenhado ou pintado antes daquele momento. O gesto e a marca que deixa são, portanto, elemento importante de composição, reflexo do trabalho: não se



**Figura 3** - Emil Nolde: *Natureza Morta de Máscaras III* (1911); óleo sobre tela, 0,74 x 0,78 m. Kansas City, Nelson Gallery of Art, Atkins-Museum.

trata de uma imagem que se liberta da matéria, mas uma imagem que sobre ela se imprime em um ato de força (Fig. 3), como a série *Um de Nós*. Assim, esse importante vestígio gestual liga-se à pasta densa de tinta à óleo e mostra-se na violência das cores, sem matizes ou qualquer esfumatura. Tampouco as cores necessitam apresentar qualquer verossimilhança na representação: verdes fazem as vezes de cor da pele, vermelhos, azuis e amarelos colorem sombras sem a preocupação *fauvista* de manter um equilíbrio entre si. A cor, portanto, rebela-se contra qualquer ordem, não aceita a perspectiva nem o tom. Cede, porém, à impulsos de ternura ou cólera, alegria ou tormento (Argan 1992).

Minha série procura, portanto, ao simpatizar com essa filosofia plástica, evidenciar o ritmo profundo da existência, traduzido em gestos. Cada cor funciona, assim, de

maneira aditiva, sem contornos, evitando a continuidade da superfície. Somam-se às outras, tornando-se mais do que seriam isoladamente, no contexto. O quadro, portanto, só se completa quando as cores atingem seu limite no espectro, em seus valores máximos. Criam, dessa forma, zonas luminosas que se somam e se interpõem em uma miríade complexa que não busca equilíbrio ou simetria, mas potência visual (Argan 1992).

Nas artes plásticas, rapidez é um termo relativo: certas obras demoram anos para ficarem prontas, outras estão em eterno processo de mudança, portanto nunca são de fato terminadas. No meu trabalho, porém, certa rapidez é necessária, diminuindo o tempo entre a idéia e a reação, na esperança de conserva-la o mais pura possível, em um processo de produção fortemente expressionista por si só. É essa agilidade que proporciona à obra um poder que faz funcionar seu peso característico.

É importante ressaltar que a decomposição da aparência natural, do motivo a ser pintado, é recorrente no Expressionismo. Trata-se de uma de suas características maiores. Coloca assim em evidência o processo de agregação, a estrutura da imagem retratada. A poética expressionista, sempre idealista, é a primeira poética do feio – o belo decaído, degradado (Fig 4).

Efetivamente, para os alemães, a condição humana é muito como a da imagem de um anjo caído. Ideal, pelo aspecto divino,

angelical, mas sob o signo negativo do demoníaco (Argan 1992). É comum, portanto, que os artistas do estilo tomem o belo e, na deformação de sua pintura, na decomposição de seu motivo, tornem-o feio. Trata-se do feio formal que, pela composição de seus elementos individuais assimétricos, torna-se assim feio. Na série *Um de Nós*, essa lógica é subvertida: trata-se de apropriar-se daquilo que os olhos dos homens consideram feio em si, estranho, e torná-lo natural, torná-lo comum a todos. Diz-se comumente que o feio há de tornar-se belo através da técnica expressa pelo pintor, seu primor formal (Eco 2007). Não anseio particularmente pelo belo, mas se o feio pertence a todos nós, ainda



**Figura 4** - Karl Schmidt-Rottluff: *Duas Mulheres* (1912); óleo sobre tela, 0,76 x 0,84 m. Londres, Tate.

haveria de ser feio?

## Neo-Expressionismo dos anos 1980

A Alemanha foi protagonista de duas grandes guerras que mudaram para sempre seu jeito de ver e produzir arte. À seguir, analisarei de que maneira o Expressionismo evoluiu e sobreviveu na Europa, sem nunca realmente desaparecer, para tornar-se um dos estilos mais importantes do ocidente nos anos que se seguiriam e de que forma os artistas alemães reinterpretaram a tradição expressionista de seu país num contexto pós-guerra, em especial Kiefer e Baselitz, relacionando-os com a série *Um de Nós*.

Se na França a progressão natural do movimento expressionista foi o cubismo, na Alemanha, o *Die Brücke* evoluiu naturalmente para o movimento *Der Blaue Reiter* (“O Cavaleiro Azul”) (Fig.5). Ambos co-existiram por algum tempo, mas foram desfeitos com o início da Primeira Guerra mundial (Argan 1992). Ocorre assim uma revisão completa do conceito teórico de arte na Alemanha, que mostraria-se nos anos seguintes (Read 2001). O legado expressionista alemão seguiu, especialmente na música, no cinema e na arquitetura. Na pintura, tomou outros caminhos, aprofundando-se na pesquisa de cor, possuidora em si dos requisitos para a representação plástica das percepções não-verbais, os sentimentos essenciais. Explorava-se, portanto, a possibilidade de tornar a cor independente por meio do abstracionismo, que tornaria-se uma tendência da pintura ocidental nos anos seguintes à guerra (Read 2001).

É apenas em meados dos anos 1970 e 1980 que, uma vez parcialmente superados os temores advindos da Segunda Guerra, a tradição expressionista tornou a ser explorada na Alemanha e no resto do mundo de forma generalizada. De maneira excêntrica e obscura, o Expressionismo alemão, tal como os demais movimentos do fim do século XX, era carregado de uma ironia característica de uma época de vanguardas



**Figura 5** - Wassily Kandinsky: *O Cavaleiro Azul* (1903); óleo sobre tela, 0,55 x 0,65 m. Zurique, Coleção Privada.

pós-modernistas. De fato, a arte contemporânea então superava as fortes dicotomias que marcaram os anos 1960 – cultura de massa e cultura erudita, realismo e modernismo, abstração e representação – muitas vezes com pouca preocupação com a técnica em si. A temática era, por vezes, grosseira, propositadamente controversa: evacuação, vômito, sexualidade. Tratava-se de uma arte que não seguia nenhuma regra estabelecida para a arte contemporânea até então, uma escolha libertadora para os artistas que resgatariam o Expressionismo (Honeff 1991).



**Figura 6** - Anselm Kiefer: *Shulamite* (1983); técnica mista, 5,41 x 3,68 m. São Francisco, San Francisco Museum of Modern Art.

Muitas das obras produzidas durante esse período ainda são fortemente influenciadas pela história recente de guerras da Alemanha, trazendo um forte peso histórico e mitológico, um pessimismo sombrio muito comum nas pinturas de Anselm Kiefer (fig. 6) – paisagens abandonadas, campos destruídos, um ar de melancolia e solidão (Honeff 1991). Da mesma forma, há uma angústia

silenciosa na série *Um de Nós*, embora sua inspiração seja, evidentemente, outra – trata-se mais dos pesares do espírito do que dos pesares da guerra. Têm em comum, entretanto, esse mesmo peso emocional silencioso, a mesma densidade nos espaços vazios, escuros; a mesma violência não-dita em curvas de uma corcunda, nos exageros da hidrocefalia, nos membros curtos, atrofiados. A ruína de um campo de batalha parece-se com a ruína de um corpo, nesse sentido – cada tijolo abandonado ou pústula de carne falam além de si; falam de males da mente dos homens.

Embora muito se fale sobre a necessidade de leveza (Calvino 1990), a série *Um de Nós*, assim como a produção de Kiefer, vai no caminho rigorosamente oposto. O próprio modelo das minhas obras já traz uma idéia de peso: a deformidade traz à mente a imagem da corcunda, do coxo, de um corpo que se arrasta ou se move lentamente. Na feiúra não há nada de suave, a deformidade é um tema pesado. Como em *Los Desastres*

de la Guerra, de Goya (Fig. 7), a brutalidade é representada também de forma honesta, violenta. Representar a guerra de forma leve seria arrancar do assunto a sinceridade necessária, torná-lo frívolo.

O trabalho apresentado na série *Um de Nós*, portanto, é pesado. Não há nele qualquer leveza etérea. Uma profusão de detalhes saltam aos olhos, mas é a força das pinceladas na tela e o peso das cores – azuis e vermelhos escuros – que dão à minha pintura um peso característico, que se acumula em cada massa de tinta, cada canto escuro e movimento visível do punho na tela. Enquanto penso



**Figura 7** - Francisco de Goya: *Desastres da Guerra n.º 37 - Isso é Pior* (1810-15); Água-forte, aguada e ponta seca, 0,15 x 0,20 m.

que a leveza é necessária à certos trabalhos, penso o mesmo do peso, pois um e outro só funcionam quando é possível haver uma comparação: é o contraste que empresta aos dois extremos seu poder de sedução.

O artista alemão Georg Baselitz também pode ser considerado um dos maiores expoentes do neo-expressionismo dos anos 1980. Suas pinceladas brutas compunham telas que ousavam não possuir contexto – tentava destruir a arbitrariedade com que se interpretava a arte e o abismo entre a interpretação da obra e a intenção do autor ao pintar suas imagens de cabeça para baixo. Baselitz e muitos outros artistas de sua época partiam do princípio vanguardista de que a arte é um evento independente, que provoca associações mentais, pensamentos, sentimentos e memórias que influenciam os processos mentais de uma pessoa, e a maneira como produz e interpreta imagens mentais. Assim, suas obras tem um teor emocional forte, perturbador, que desafiam uma interpretação simples (Honeff 1991). Embora tenha promovido um retorno à pintura representativa, à despeito de suas intenções, Baselitz por vezes flerta com o abstrato (fig. 8). O mesmo acontece com a série *Um de Nós* – embora seja essencialmente figurativa, seus limites são bastante livres no sentido de representação e cor, ora mesclando figura e



fundo com manchas de cor, ora delimitando-as com pinceladas seguras. O padrão quadriculado, de linhas que se cruzam no fundo, também é usado pelo artista, cravado na madeira. Na minha série, é marcado por cores e pinceladas; o vestígio gestual é, assim, imprescindível à obra.

O Neo-Expressionismo, portanto, trouxe de volta o prazer à produção artística, que é, ainda, um dos maiores legados do movimento. Nas décadas de 1970 e 1980, permitiu um retorno da figuração e de uma pesada carga gestual e emocional em uma época em que o minimalismo dominava a arte ocidental. O movimento disseminou-se não apenas na Alemanha e na Europa, onde nasceu, mas espalhou sua influência de maneira generalizada por todo o mundo, criando fortes raízes na América. Dessa maneira, influencia até hoje a produção de arte no mundo todo; reflexo disso é a série *Um de Nós*, nascida em um contexto histórico e social tão diferente da Alemanha pós-guerra.



**Figura 8** - Georg Baselitz: *Grande Noite Pelo Ralo* (1963); óleo sobre tela, 2,50 x 1,80 m. Colônia, Rheinisches Bildarchiv.

## CAPÍTULO II

### GROTESCO E DEFORMIDADE

A relação entre arte e feiúra sempre foi estreita, apesar das muitas teorias que relacionaram arte apenas àquilo que é belo. O feio, contudo, sempre foi uma presença cultural tão forte quanto o belo, pois se um é a antítese do outro, a comparação é necessária para que ambos existam. Ao longo da história, o feio, o grotesco e o deformado foram constantemente representados em todas as áreas da arte e incansavelmente estudados na filosofia. O feio, afinal, fascina tanto quanto assusta. Surge ora como contraponto ao herói, representando o *outro*, o mal; ora como o próprio herói – cuja feiúra reflete um mal endêmico, social, um produto do seu meio. De todo modo, é tão necessário ao homem quanto o belo, como provam as diversas obras que exploraram e continuam explorando a feiúra, a deformidade física e o horror.



**Figura 9** - Ilustração de imagem encontrada nas Termas de Tito; fonte: William & Robert Chambers Encyclopaedia - A Dictionary of Universal Knowledge for the People (Philadelphia, PA: J. B. Lippincott & Co., 1881)

O conceito de *grotesco* vem do italiano *grotta*, em português, “gruta”. Surgiu no final do século XV, em Roma, quando escavações nas Termas de Tito revelaram nas paredes de pedra, curiosas imagens que misturavam o humano, o animal e o vegetal em uma único organismo simbiote (Kayser 1961). Com o tempo, o termo popularizou-se e

ganhou uma maior abrangência, sendo usado para se referir-se a tudo aquilo que diverge da normalidade, o transviado, a aberração.

No contexto da estética atual, o grotesco remonta os conceitos filosóficos Bakhtinianos, também abordado por Wolfgang Kayser e Friedrich Schlegel e refere-se especialmente ao contraste, não apenas ao que é somente bizarro, de forma a destacar ainda mais uma situação aberrante. "O grotesco é uma forma essencialmente paradoxal, pois é construída pelo agrupamento ou composição de elementos opostos e, portanto, inconciliáveis." (Volobuef 2003, p. 26).

O terror e o cômico que se misturam no carnaval parisiense são um bom exemplo de grotesco. O contraste também permeia toda a obra literária *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, um dos maiores e mais famosos exemplos do grotesco na literatura. Como meio de contraste, acompanhado do sublime, o grotesco é uma das mais ricas fontes que a natureza pode abrir à arte (Hugo 2001).

## **Bondade e beleza, feiúra e maldade**

Tal qual na obra do próprio Victor Hugo, a inocência, o bem e o belo surgem para se contrapor à feiúra; enfatizando-a, acentuando seu caráter junto ao espectador no contexto estudado por Bakhtin e Kayser. No belo, o ser humano se coloca como medida de perfeição e considera tudo aquilo que devolve sua imagem, também belo. O feio, porém, é compreendido como sinal e sintoma de degenerescência; cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor e a forma da dissolução, da decomposição. O feio é entendido pelo ser humano, portanto, como o declínio do seu tipo (Nietzsche 2006).

Costumava-se acreditar numa relação estreita entre a arte e a beleza, pois uma seria o produto da outra, continuamente. De fato, desde o movimento impressionista, que buscava o momento, não se pode mais afirmar que a arte busca o belo. Com o advento da arte conceitual de Duchamp, a questão da arte deixa de ser pensar o belo e passa a ser uma questão de pensar a arte em si, seu conceito, seu significado (Medeiros 2005). O trabalho *Um de Nós* também não se propõe a pensar o belo: pelo contrário, com modelos e idéias que propositadamente se afastam do que é tipicamente considerado bonito, fortemente influenciado pelo grotesco, propõe pensar feiúra e identidade.

Da mesma forma, o conceito de arte já expandiu-se o suficiente para não considerar apenas aquilo que proporcione prazer. não há razão para limitar o gosto ao bom gosto e que qualquer objeto ofereceria uma experiência estética, embora não da mesma maneira: o gosto responde a uma solicitação do objeto. Assim, o feio e o grotesco também provocam uma experiência estética, talvez tão ou mais intensa do que a proporcionada pela beleza. Dessa forma, assim como os sentidos mobilizam-se inteiros para a apreciação de um bom vinho, também mobilizam-se para sentir desprazer. O objeto da minha pintura é comumente considerado tabu: o deformado, sobre o qual se fala apenas em sussurros, que tende-se a manter encoberto, escondido. Procuro, assim, mobilizar os sentidos para essas figuras que, normalmente, causam desprazer – embora também fascinação e curiosidade. “O horror também toca os sentidos, assim como a imperfeição e a feiúra” (Medeiros 2005).

Diferentemente da cultura grega, cuja mitologia narrava feiúra e erros, a doutrina cristã, desde a Idade Média, traz a idéia do pancalismo, que admite o belo como valor

supremo; afinal, um universo criado inteiramente pelo deus perfeito há de ser igualmente perfeito e, portanto, belo (Eco 2007). Nesse contexto, o feio é comumente relacionado ao mau, ao degenerado e ao satânico. São poucas as divergências mais modernas dessas representações, representando Lúcifer como o mais belo dos anjos, uma beleza corruptora. É mais forte e emblemática a imagem do homem com pernas de bode e chifres, que permanece na mitologia e no imaginário judaico-cristão até os dias de hoje. Da mesma forma, a relação entre o belo e o bom também perdura por séculos. Bons exemplos estão na representação de santos, penitentes e mártires. A mais emblemática delas talvez seja a imagem de São Sebastião cravejado de flechas (fig.10), reproduzida inúmeras vezes ao longo dos séculos. Apesar do contexto violento, o santo conserva uma beleza serena, quase sexualizada, imperturbada pela brutalidade da morte.



**Figura 10** - Guido Reni: O Martírio de São Sebastião (1616); óleo sobre tela, 1,46 x 1,13 m. Boston, Boston Athenaeum.

Segundo *Estética* (Hegel 1996), o sofrimento da crucificação já é uma grande diferença em relação à beleza grega. Não foi aceita como um tema iconográfico por muito tempo, antes disso sendo evocada apenas pelo símbolo abstrato da cruz. Apenas na maturidade da Idade Média, sua representação ganhou mais popularidade. Ainda assim, considerava-se que, através dessa deformidade exterior, Jesus exprimia a beleza interior de seu sacrifício e da glória prometida (Eco 2007). O Cristo crucificado, embora magro e ferido, portando uma coroa de espinhos, com mãos e pés perfurados e com o sexo coberto apenas por trapos, apresenta um padrão de beleza frequentemente europeu, uma dignidade serena associada imediatamente com o bem (fig. 11).

Tanto a crucificação quanto o sacrifício de São Sebastião, portanto, não apresentam a esperada degradação da morte. Embora exponencialmente mais violenta em sua representação, a crucificação ainda omite elementos crus e naturais à este tipo de

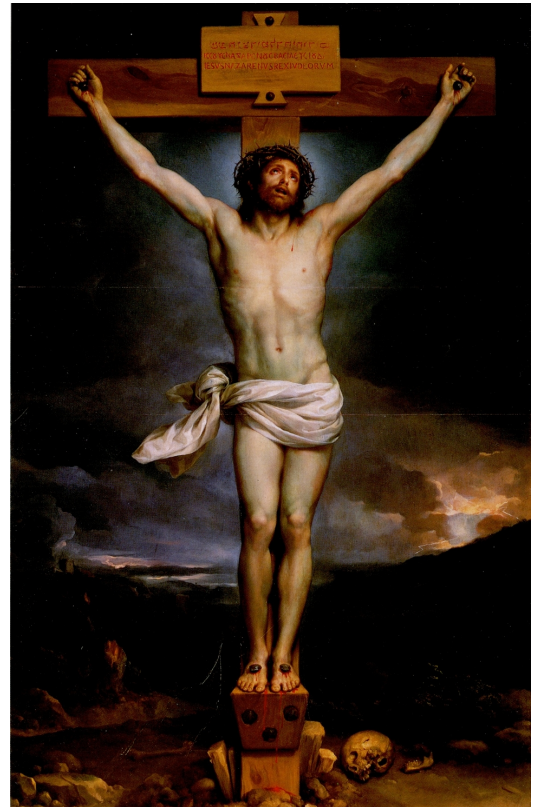
execução, tais quais a ereção *post mortem*, comum em casos em que a morte ocorre verticalmente, ou a evacuação devido ao relaxamento do esfíncter. Minha série rejeita a identificação fácil do belo com o bom, procurando representações mais modernas do feio e do grotesco para falar ao espectador.

Atualmente, a relação entre as dicotomias bem/belo e feio/mau é muito mais flexível. Em *a Paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson (fig. 12) vemos uma representação da morte muito mais acurada, que causou grande choque a boa parte do público, produzindo para alguns um poderoso efeito de catarse. É nesse universo catártico que *Um de Nós* existe, procurando reproduzir o sentimento de sua produção por meio do choque inicial com o tema e estilo utilizados, e uma posterior identificação do espectador com o objeto da imagem. É através de elementos estampados nas pinturas, sentimentos tal qual a angústia, comuns tanto ao personagem quanto ao espectador, que se busca atingir essa identificação.

Em *O Fantasma da Ópera* (Leroux 1910), Eric, o fantasma, sofre de deformações terríveis. Apesar de extremamente talentoso, é também



**Figura 12** – Cena de *A Paixão de Cristo*; direção de Mel Gibson. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2004.



**Figura 11** - Anton Raphael Mengs: *Cristo na Cruz* (1761-9); óleo sobre tela, 1,98 x 1,15 m. Madrid, Palacio Real de Aranjuez.

representado como um homem enlouquecido pela própria condição física.

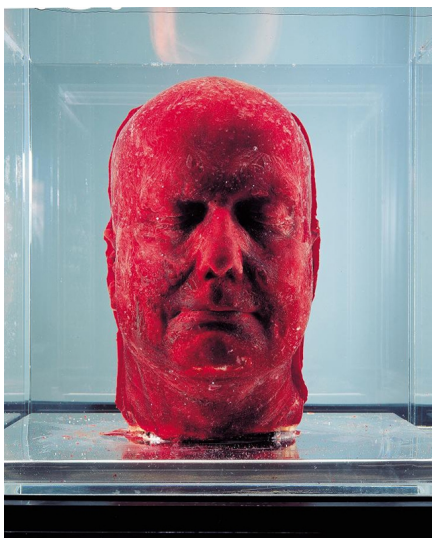
O tema da degeneração física associada a uma degeneração mental é recorrente na ficção. Apesar disso, na obra de Leroux, o personagem é também apresentado de forma a despertar a simpatia do leitor, não apenas seu asco. Como ele, Quasímodo de *Notre Dame de*

*Paris* (Victor Hugo, 1831), diferente de sua contraparte no filme de animação produzido por Walt Disney, é citado pelo próprio autor como sendo mau, embora igualmente mostrado com simpatia. "O segundo efeito da sua desgraça, era torná-lo mau. Era efetivamente mau, por que era selvagem; era selvagem, por que era feio." (Hugo 1967, p.189).

Apesar de procurar despertar uma conexão através de sua humanidade, ambos os personagens, portanto, possuem essa maldade interior. É preciso notar, porém, que não são feios por que são maus, pelo contrário, são maus por que são feios. O assunto se apresenta como uma crítica à própria sociedade, que possuiria essa feiúra original: tornou-os maus pelo tratamento a eles dispensado devido à essa aparência transviada. São, nesse sentido, uma reflexão do mau generalizado no homem.

Deve-se-lhe também fazer essa justiça: a malvadez não era nele inata. Desde os seus primeiros passos entre os homens, sentira-se, depois vira-se escarnecido, espezinhado, repelido. A palavra humana para ele era sempre ou um motejo ou uma maldição. Ao crescer, só encontrara à volta de si, o ódio. Deitou-lhe a mão. Adquiriu a malvadez geral. Aproveitou-se da arma com que o tinham ferido.

(Hugo 1967, p.189)



**Figura 13** - Marc Quinn: *Self 2* (1996); escultura de sangue congelado, 2,05 x 0,65 x 0,65 m. Humlebæk, Louisiana Museum für moderne Kunst.

É importante notar que essas duas figuras trágicas padecem de maneira muito semelhante de um amor não correspondido. Embora ambos tenham alcançado certo apreço do objeto de seu desejo ao fim da narrativa, tratava-se somente disso, simples apreço. Nenhum deles foi escolhido pela mulher que queria e ambos encontraram seus finais trágicos redimidos pelo amor puro, não-consumado e a morte. Tanto Esmeralda como Christine eram enamoradas de homens belos, perpetuando a idéia de que o amor e a beleza são inseparáveis. Ao feio, restaria apenas a solidão.

No conto *A Bela e a Fera* (Beaumont 2001),

revivido pelo estúdio Walt Disney (1991), novamente vemos uma relação entre um ser feio – a Fera, relacionada ao selvagem – e Bela, uma moça bonita. Nessa obra, porém, a feiúra é uma consequência direta da maldade e, para que o amor se consuma no fim, o príncipe precisa retornar à sua forma e beleza original, uma vez que deixou de ser mau.



**Figura 14** - Marc Quinn: *Alexandra Westmoquette* (2000); escultura em mármore, 0,98 x 0,71 x 0,36 m. Coleção Privada.

*O Médico e o Monstro* (Stevenson 1886)

apresenta também uma relação de dualidade entre bem e mau, belo e feio. Enquanto homem bom, a aparência de Dr. Henry Jekyll é perfeitamente normal: ele é citado como um cavalheiro benevolente e respeitável. Enquanto Mr. Hyde, o mesmo personagem é descrito como um homem terrivelmente feio, portador de algum tipo de deformação, embora não se diga exatamente qual ou porquê; como se provocasse um sentimento instantâneo de repulsa. Nesse caso a feiúra é reflexão de uma deformação de caráter.

Também trabalhando ativamente com o corpo transviado, deformado, está o artista britânico Marc Quinn. Desde a produção de seu auto-retrato esculpido em sangue congelado, *Self* (fig. 13), o artista tem explorado as fronteiras entre



**Figura 15** - Marc Quinn: *Silvia Petretti - Sustiva Tenofivir, 3TC (HIV)* (2005); escultura em cera polimérica e Sustiva Tenofivir, 0,44 x 1,71 x 0,58 m. Londres, Wellcome Collection.



corpo e psique, seus limites e de que maneira o primeiro reflete – ou deixa de refletir – a segunda. Com a série *The Complete Marbles*, representa em suas esculturas homens e mulheres com alguma forma de deficiência física (fig. 14) – embora intelectualmente sejam perfeitamente normais. Em contraponto, apresenta a série *Chemical Life Support*, com esculturas de pessoas perfeitamente normais fisicamente, mas cuja sobrevivência depende de remédios (fig. 15). É com essa reversão que explora o entendimento superficial de que a aparência física reflete a psique humana, que relaciona tão facilmente o mal ao feio e o bem ao belo.

## O fascínio pelo estranho

Embora desperte asco e repulsa quase imediata, a feiúra continua sendo abordada em contos antigos e modernos, especialmente por causar certo fascínio. Tal qual o sexo ou as funções biológicas de evacuação, o proibido, aquilo que se esconde dos olhos públicos, provoca a curiosidade. A deformação não é exceção em seu caráter de tabu; de condição que é escondida, que deve permanecer trancada em casa ou em instituições, longe dos olhares da sociedade e não na rua.

A partir desses expoentes da cultura, tanto literatura, pintura quanto cinema e religião, o corpo da obra *Um de Nós* propõe questionamentos sobre os parâmetros sociais normativos e almeja acender o debate acerca da relação humana com a deformidade, seu medo, asco e, ao mesmo tempo, fascínio, que perdura pelos séculos. Continua-se a falar da feiúra, embora queira que se mantenha escondida: programas de televisão proliferam, sites de curiosidades na internet, museus da medicina; todos expõem a existência uma atração intrínseca ao ser humano pelo feio.

Nesse sentido, o surgimento dos *freakshows*, *sideshow*s e espetáculos de curiosidades circenses desafia a condição de tabu da deformação humana e explora a atração inegável do ser humano pela anormalidade, o desviante. Ao mesmo tempo, as galerias de curiosidades, coleções particulares de homens abastados onde surgem os primeiros retratos de condições médicas curiosas, foram o início do que mais tarde viriam a ser os museus. Assim, pode-se afirmar que a arte e a deformação, o fascínio pelo feio e o grotesco, estão intimamente relacionados.

## O feio universal



**Figura 16** - Diane Arbus: *Um gigante judeu em casa com seus pais no Bronx, N.Y.C. (1970); fotografia, 0,38 x 0,38 m. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.*

no conceito de *aisthesis* e nas fotografias de Witkin e Arbus com modelos que, muitas vezes, apresentam algum tipo de deformidade física, meu trabalho começa com a pretensão de colocar-se no universo do outro e convidar o espectador a fazer o mesmo: uma busca por identificação através de sentimentos comuns a todos os seres humanos, tais quais angústia, ansiedade, ausência e terror. Retornando aos conceitos gregos, trata-se de um processo, à seu modo, análogo à tragédia grega, desafiando convenções pessoais, buscando o reconhecimento de si na imagem e a posterior purgação emocional do

Muitos artistas, como os fotógrafos Diane Arbus (fig. 16) e Joel-Peter Witkin (fig. 17), exploraram esse universo particular, uma realidade onde o deformado assume o caráter de protagonista. Para minha produção, portanto, pode-se aplicar o conceito de *aisthesis*, palavra grega que significa “percepção pelos sentidos”, estar aberto ao mundo e por ele deixar-se contaminar. Estar aberto a esse mundo sensível significa buscar uma compreensão do universo do outro ao colocar-se em seu lugar, tempo e crenças (Medeiros 2005). Assim como



**Figura 17** - Joel Peter-Witkin: *Um santo obscuro (1987); fotografia, 0,37 x 0,38 m. Nova York, Rockefeller Plaza.*

espectador.

É dito que a arte possui a pretensão de ser universal. Não se trata, porém, de atingir a todas as pessoas em todos os lugares da mesma maneira, considerando-se que nem todo objeto artístico permanece arte para todos, o tempo inteiro. De fato, à certas pessoas, certas obras causarão apenas indiferença – pessoal e individualmente podem não considerá-las arte. Outros, diante das mesmas obras, terão sensação de prazer ou desprazer, vão sentir-se emocionados. O próprio modelo do meu trabalho, portanto, é escolhido na esperança de não causar indiferença: tal qual é impossível permanecer diferente diante de um acidente de carro.

A pretensão de universalidade na arte, portanto, é simbólica: ao deparar-nos com uma obra de arte, somos arrebatados por um sentimento grandioso, que nos parece universal, embora seja absolutamente único e pessoal. O objeto estético nos separa do mundo para criar um mundo que lhe é próprio, englobando espectador e obra apenas em um universal simbólico. Cada obra cria um mundo, e esse mundo é

singular (Medeiros 2005). Meu trabalho, como qualquer objeto estético que se propõe à arte, deseja criar esse sentimento universal, capturando o espectador em um mundo particular. Nesse universo onde são contidos somente sujeito e obra, desejo que o espectador possa assumir o lugar do objeto por um momento, assumir nele mesmo o grotesco para então entregar-se à compreensão de que o inferno não são os outros, o inferno somos nós. Esse universo quase místico, cheio de segredos e pessoas pouco convencionais já foi palco de diversos romances; em geral utilizaram-se do elemento grotesco, do medo provocado pelo curioso e desconhecido e da relação entre a feiúra e a maldade, como *A Coisa* (1987) e *Something Wicked This Way Comes* (1962). Um bom exemplo onde essa relação surgiu invertida está no filme *Freaks* (1932) (fig. 18), onde o papel de vilão pertence aos indivíduos considerados fisicamente normais. Aqui também o romance entre a personagem fisicamente perfeita e a personagem fisicamente transviada



**Figura 18** - Poster de *Freaks*; direção de Tod Browning. Estados Unidos: MGM, 1932.

não funciona. São poucos os exemplos culturais que divergem dessa regra, mas eles têm se tornado mais abundantes com a maior aceitação dos doentes e portadores de deficiência pela sociedade e a diminuição do estigma a eles relacionados.

O circo, por ter sido historicamente a casa dessas pessoas fora do padrão, seria um território para objetos do mal, que incentiva uma espécie de *voyeurismo* (Malta, 2010). Há uma relação direta dessa exibição da feiúra com a exposição de 1909, *Gabinete do Mau Gosto*, do historiador e diretor de museu, Gustav E. Pazaurek, em que o público era estimulado a trazer os objetos feios que possuía em casa para expor e, eventualmente, serem destruídos, em um processo que evidenciava uma escolha consciente que filtrasse essa impureza. É a reação silenciosa da sociedade para com o próprio deformado humano: em caso de siameses, os pais freqüentemente têm que tomar a escolha de separar os filhos, mesmo que isso provoque a morte do mais fraco, para que um deles possa levar uma vida normal.



**Figura 19** - Cena de *Brothers of the Head*; direção de Keith Fulton e Lois Pepe. Reino Unido: IFC Films, 2006.

No tema de gêmeos siameses, destaca-se o romance *Brothers of the Head* (Aldiss 1977), e o filme homônimo (2005) (fig. 19), que utiliza essa fascinação provocada pela deformidade para colocar seus personagens em outro tipo de circo: a indústria do entretenimento, uma banda de proto-punk em meados dos anos 70.

A produção *Um de Nós*, portanto, utiliza de todas essas idéias e influências artísticas, literárias e cinematográficas; do grotesco, do feio, da fascinação circense e da representação de gêmeos siameses, para compor uma produção que, como no caso de *Mr. Hyde*, reflita uma distorção interior. Mas não acusatória, não aderindo ao padrão de associar o feio e ao mau, pelo contrário. Expondo aquilo que está presente em todas as pessoas e invertendo a relação do que é normal e do que é anormal.

Dessa maneira, a produção é conduzida com uma pesquisa na medicina, em modelos anatômicos dessas deformidades, procurando, porém, não usá-los como referência fotográfica. Os conceitos médicos são utilizados para representar essas

deformidades da forma mais expressiva possível, através de mídias tradicionais, em tela ou papel, a utilização de impasto, para acentuar o elemento orgânico, o tumor. Seja no desenho, na aquarela ou na pintura à óleo, a série surge em cores fortes, sempre utilizando o vermelho como elemento de impacto, relacionado ao sangue e às vísceras.

Minha pintura nasce enquanto é produzida, sem nenhum planejamento prévio, de forma a tornar-se o menos contida possível. Acredito que a exatidão é importante – cada elemento pertence somente aonde está, e não poderia pertencer a nenhum outro lugar. A composição final é completa em si, quando bem sucedida. A precisão, porém, pode surgir do instinto – da maneira aleatória com que a imagem surge na tela e as cores mancham o pincel.

O grotesco é sugerido nas pinceladas e no contraste entre as cores abertas e o tema que representam, de maneira a refletir, através da deformidade física e visível, a deformidade psicológica e interior. Explorando os sentimentos de rejeição e inadequação comuns a todos, pretendem, nesse sentido, fazer o espectador buscar relacionar-se ao objeto das imagens; tornar-se ele mesmo um *freak*, um reflexo da feiúra. Desafiar o asco e o fascínio que a deformidade provoca no espectador e propor uma reação de catarse. Afinal, se todos somos desviantes, ninguém é desviante? Se a anormalidade é a norma, não passaria a feiúra a ser então a beleza?

A arte tende a tornar visível aquilo que normalmente não se dá atenção, aquilo que é negligenciado na conexão cotidiana com a realidade. Cria-se, assim, uma consciência daquilo que pode ser visto apenas superficialmente ou ignorado por completo; chama nossa atenção para o marginal e esquecido. Embora sua figura propriamente dita tenha sido constantemente abordada ao longo dos anos, a identificação com o espectador a que se pretende, tenta despertá-lo para o grotesco de si próprio; e isso, sim, é algo a que não se costuma dar atenção.

Dessa maneira, pretendo com a série *Um de Nós* despertar choque e repulsa; qualquer tipo de sentimento, positivo ou negativo, capaz de arrancar o público do estupor cotidiano. Causar desconforto e questionar a razão desse mesmo desconforto através do poder da imagem e da representação crua, porém sensível, da anomalia, oferecendo a proposição de que a feiúra e a deformidade são comuns a todos e não o fardo solitário de alguns.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série *Um de Nós*, desenvolvida ao longo do meu curso de graduação em artes plásticas, nasceu com a vontade de explorar o universo por vezes fascinante, por vezes assustador da deformidade física, e cresceu ao longo dos semestres como reflexão plástica e teórica. A pesquisa apoiou-se em obras filosóficas, literárias e cinematográficas, além de diversos teóricos da arte e artistas, para explorar a estética do feio, pertencente a todos nós. Foi, acima de tudo, um exercício de empatia e de catarse emocional.

Ao longo dos semestres, meu trabalho evoluiu gradualmente para obras de porte cada vez maior, cada vez mais expressivas, aproveitando-se do vestígio gestual, da corporalidade do próprio ato de pintar para compor uma corporalidade também na figura.

A progressão natural da série *Um de Nós* deve continuar com as grandes escalas, potencializando seu aspecto plástico, sua liberdade expressiva e, sobretudo, o impacto que pretende provocar. Não se trata, porém, de *epatér le bourgeois*, a pretensão moderna de chocar a burguesia. Tampouco tem a pretensão de antagonizar o espectador de qualquer maneira. Pelo contrário, busca causar um efeito de ressonância emocional, um senso de inclusão, não de exclusão. Ainda há muito a ser pesquisado entre as mazelas e os limites do corpo e da mente, e de que forma um reflete – ou não reflete – o outro. Visualmente, o trabalho caminha para um território cada vez mais complexo no sentido de aproveitamento do espaço e materialidade da tinta.

Assim, embora a série *Um de Nós* tenha alcançado sua conclusão com este trabalho, minha pesquisa sobre a deformação prossegue, procurando expandir-se visual e teoricamente em uma poética contemporânea, somando-se assim à trabalhos de artistas como Joel Peter-Witkin, Diane Arbus e Marc Quinn sobre o tema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Referências Literárias:

ALDISS, Brian. *Brothers of the head*. Looe: House of Stradus Ltd, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad: Denise Bottmann, Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999.

BEAUMONT, Jeanne-Marie LePrince. *Beauty and the beast*. Charleston: Forgotten Books, 2008.

BRADBURY, Ray. *Something wicked this way comes*. New York City: Avon, 1998.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/ São paulo: Record, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: os pensadores*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

HONEFF, Klaus. *Contemporary art*. Trad. Hugh Beyer. Alemanha: Benedikt Taschen, 1991.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Trad. Ana de Alencar, Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.



HUGO, Victor. *Cromwell*. Amsterdam: Fredonia Books, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KING, Stephen. *It*. New York City: Signet, 1987.

LEROUX, Gaston. *O fantasma da ópera*. Trad. Lúcia Marengo de Mello Machado. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MALTA, Marize. *Casa assombrada ou circo dos horrores? Discussão sobre territórios para objetos do mal*. In: Anais do XIX ANPAP. Cachoeira, Bahia: ANPAP, 2010.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Aisthesis*. Santa Catarina: Argos, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

VOLOBUEF, Karin. Victor Hugo e o grotesco em Notre-Dame de Paris. *Lettres Françaises*, n.5, 2003.

**Referências Cinematográficas:**

A BELA e a Fera. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1991. (84 min).

A PAIXÃO de Cristo. Direção: Mel Gibson. Estados Unidos: 20<sup>th</sup> Century Fox, 2004. (127 min).

BROTHERS of the Head. Direção: FULTON, Keith; PEPE, Lois. Reino Unido: IFC Filmes, 2006. (93 min).

FREAKS. Direção: Tod Browning. Estados Unidos: MGM, 1932. 1 filme (67 min).

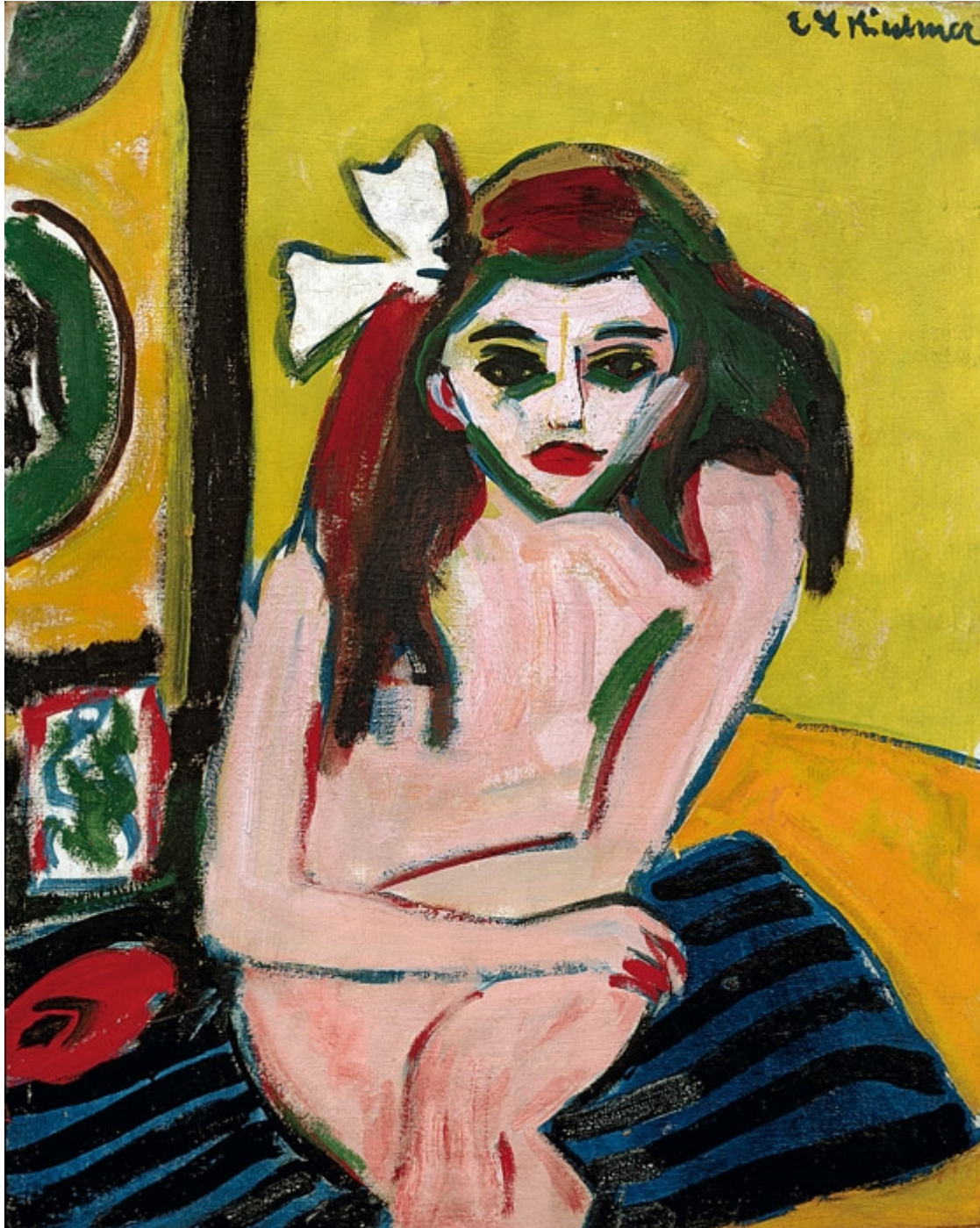
O CORCUNDA de Notre-Dame. Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Wald Disney Pictures, 1996. (91 min).

**ANEXOS****Anexo A – Série *Um de Nós*:**

*Renata Baima Cavalcanti: Um de Nós (2013); óleo sobre tela, 2,00 x 1,67 m.*



*Renata Baima Cavalcanti: Um de Nós (2013); óleo sobre tela, 2,00 x 1,67 m.*

**Anexo B – Imagens do trabalho:**

**Figura 1** - Ernst Ludwig Kirchner: *Marcella* (1910); óleo sobre tela, 0,71 x 0,61 m. Estocolmo, Nationalmuseum.



**Figura 2** - Vincent van Gogh: Quarto de Vincent em Arles (1889); óleo sobre tela, 0,56 x 0,74 m. Paris, Musée d'Orsay.



**Figura 3** - Emil Nolde: Natureza Morta de Máscaras III (1911); óleo sobre tela, 0,74 x 0,78 m. Kansas City, Nelson Gallery of Art, Atkins-Museum.



**Figura 4** - Karl Schmidt-Rottluff: *Duas Mulheres* (1912); óleo sobre tela, 0,76 x 0,84 m. Londres, Tate.



**Figura 5** - Wassily Kandinsky: *O Cavaleiro Azul* (1903); óleo sobre tela, 0,55 x 0,65 m. Zurique, Coleção Privada.



**Figura 6** - Anselm Kiefer: *Shulamite* (1983); técnica mista, 5,41 x 3,68 m. São Francisco, San Francisco Museum of Modern Art.



**Figura 7** - Francisco de Goya: *Desastres da Guerra n.º 37 - Isso é Pior* (1810-15); Água-forte, aguada e ponta seca, 0,15 x 0,20 m.





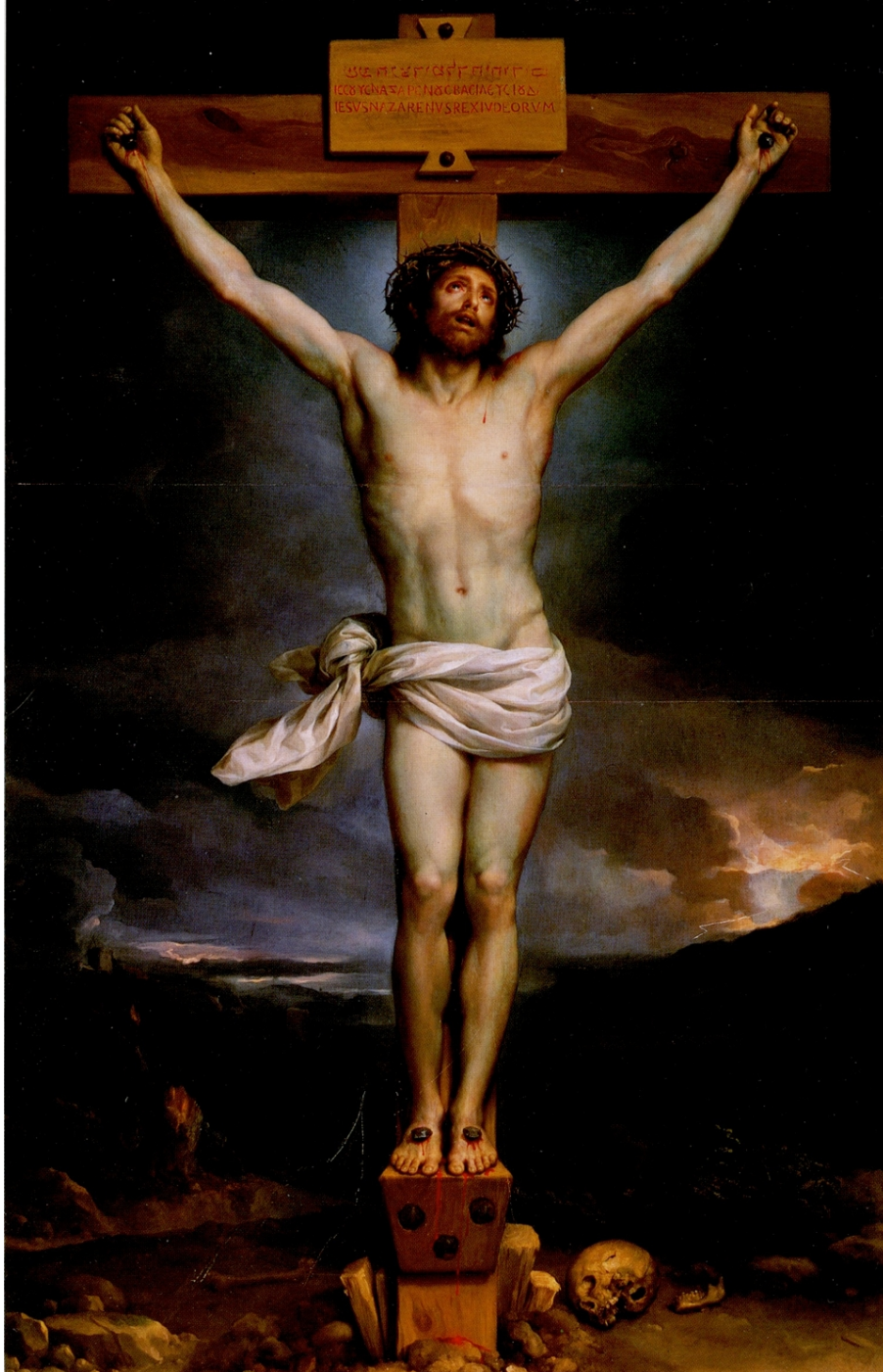
**Figura 8** - Georg Baselitz: *Grande Noite Pelo Ralo* (1963); óleo sobre tela, 2,50 x 1,80 m. Colônia, Rheinisches Bildarchiv.



**Figura 9** - Ilustração de imagem encontrada nas Termas de Tito; fonte: William & Robert Chambers Encyclopaedia - A Dictionary of Universal Knowledge for the People (Philadelphia, PA: J. B. Lippincott & Co., 1881)



**Figura 10** - Guido Reni: O Martírio de São Sebastião (1616); óleo sobre tela, 1,46 x 1,13 m. Boston, Boston Athenaeum.



**Figura 11** - Anton Raphael Mengs: *Cristo na Cruz* (1761-9); óleo sobre tela, 1,98 x 1,15 m. Madrid, Palacio Real de Aranjuez.



**Figura 12** – Cena de A Paixão de Cristo; direção de Mel Gibson. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2004.



**Figura 13** - Marc Quinn: *Self 2* (1996); escultura de sangue congelado, 2,05 x 0,65 x 0,65 m. Humlebæk, Louisiana Museum für moderne Kunst.



**Figura 14** - Marc Quinn: *Alexandra Westmoquette* (2000); escultura em mármore, 0,98 x 0,71 x 0,36 m. Coleção Privada.



**Figura 15** - Marc Quinn: *Silvia Petretti - Sustiva Tenofivir, 3TC (HIV)* (2005); escultura em cera polimérica e Sustiva Tenofivir, 0,44 x 1,71 x 0,58 m. Londres, Wellcome Collection.



**Figura 16** - Diane Arbus: *Um gigante judeu em casa com seus pais no Bronx, N.Y.C. (1970)*; fotografia, 0,38 x 0,38 m. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.



**Figura 17** - Joel Peter-Witkin: *Um santo obscuro* (1987); fotografia, 0,37 x 0,38 m. Nova York, Rockefeller Plaza.



**Figura 18** - Poster de *Freaks*; direção de Tod Browning. Estados Unidos: MGM, 1932.



**Figura 19** - Cena de *Brothers of the Head*; direção de Keith Fulton e Lois Pepe. Reino Unido: IFC Films, 2006.