

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
INSTITUTO DE ARTES

YASMIN POL DA ROSA

*Figurações do grotesco em
Patricia Piccinini*

A RELAÇÃO PENDULAR ENTRE ATRAÇÃO E REPULSA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

YASMIN POL DA ROSA

Figurações do grotesco em Patricia Piccinini
A relação pendular entre atração e repulsa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora:

Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante
Ribeiro

Porto Alegre, 2021

CIP - Catalogação na Publicação

ROSA, Yasmin Pol
Figurações do grotesco em Patricia Piccinini: A
relação pendular entre atração e repulsa / Yasmin Pol
ROSA. -- 2021.
225 f.
Orientadora: Niura Aparecida Legramante RIBEIRO.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Grotesco. 2. Patricia Piccinini. 3. Monstros. 4.
Arte Contemporânea. I. RIBEIRO, Niura Aparecida
Legramante, orient. II. Título.

YASMIN POL DA ROSA

Figurações do grotesco em Patricia Piccinini
A relação pendular entre atração e repulsa

Dissertação apresentada por Yasmin Pol da Rosa como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Data da defesa:

28 de julho de 2021

Comissão examinadora:

Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro (PPGAV/UFRGS)
(Orientadora)

Profa. Dra. Flavia Galli Tatsch (PPGHA/UNIFESP)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Teresinha Barachini (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre, 2021

Para as mãos carinhosas que me afagaram e me conduziram neste caminho; mãos, estas, pertencentes aos meus dois maiores e mais incondicionais amores: Janaína e Vinícius.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa é sempre um trabalho coletivo. Ainda que o nome grafado na capa refira-se apenas a mim, esta dissertação foi construída a muitas mãos; mãos que me apoiaram, me seguraram, folhearam essas páginas como um auxílio à revisão e que me empurraram gentilmente para a frente. À essas mãos agradeço hoje. Mesmo que os agradecimentos abaixo não sigam uma lógica prioritária, seria impensável não começar pelas duas pessoas a quem dedico esta dissertação: Janaína Pol, minha mãe, e Vinícius Moretti, meu namorado.

À minha mãe, por apoiar os desejos de mudança de uma jovem menina de 17 anos, ainda que tais ambições fossem incertas e nos separasse fisicamente. Sem o teu apoio, mãe – e não apenas neste momento crucial, mas em todos os outros de minha caminhada – eu não estaria hoje escrevendo este trabalho. Obrigada por existir e dar sentido à minha existência.

Ao meu namorado, amigo, confidente, revisor e, acima de tudo, grande amor. A ele agradeço não apenas pelas tantas vezes que leu as linhas que aqui se apresentam e nem só pela longa e cansativa transcrição de uma entrevista em inglês, mas também, e principalmente, pelos gestos diários de carinho, pelas palavras de amor e pelo cuidado com uma mestranda em crise. Você é a minha inspiração, e a ti devo todas as escolhas boas que fiz desde 2014. Obrigada por andar comigo neste caminho tão sinuoso percorrido durante o mestrado. Obrigada por me mostrar a força de um verdadeiro amor. Eu te amo infinitamente.

À minha orientadora, Niura Aparecida Legramante Ribeiro, por ter aceito rumar pelos caminhos do grotesco comigo. Agradeço imensamente pela paciência, pelo olhar atento ao texto, pelos ensinamentos e por ter me guiado tão bem nesta jornada.

Ao Maísa Lovers, por me mostrarem o valor que uma amizade construída ainda na adolescência pode ter. Obrigada pela companhia nesta pandemia, pelas partilhas diárias e pela cumplicidade conservada independente das circunstâncias. Vocês são essenciais em minha vida.

Aos meus amigos que me acompanham desde a faculdade: Gabi, Luane, Matheus, Karin, Raquel, Renan e Vini. Obrigada por partilharem comigo os dramas da academia e por me ajudarem a enfrentar com leveza esta nova etapa do percurso.

Às minhas amigas Gabriela Luz e Valdriana Corrêa, a quem pude recorrer em momentos de crises, de anseios e também de felicidade. Obrigada pelas opiniões, conversas, puxões de orelha e, principalmente, pela força nestes dois anos.

Aos meus colegas da turma 27, pelas partilhas acadêmicas, pelos desabafos pessoais e pelas tantas leituras compartilhadas neste período tão conturbado que, juntos, superamos.

Aos professores Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira e Teresinha Barachini, pela leitura atenta e pelas riquíssimas contribuições feitas durante meu exame de qualificação. À professora Flavia Galli Tatsch pela disponibilidade em participar da banca final.

Ao professor Celso Vitelli, pela orientação durante meu trabalho de conclusão de curso de Artes Visuais, o qual abriu os caminhos para a presente pesquisa.

Aos meus professores do PPGAV, pelas inúmeras trocas que tive ao longo da pós-graduação.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante o segundo ano do curso.

Ao curador Marcello Dantas, pela viabilização do contato de Patricia Piccinini, o que facilitou o processo de entrevista.

À Carolina Moretti, que tão gentilmente dispôs-se a me acompanhar durante a entrevista com Patricia Piccinini.

À artista Patricia Piccinini, por tornar este trabalho possível e pela generosidade com a qual compartilhou seu processo de criação, seus anseios, suas práticas e seus pensamentos durante a nossa conversa.

E, por fim, mas de modo algum menos importante, um enorme agradecimento à minha família e a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Quando os sapatos apertam, é bom sinal. Alguma coisa muda aí, alguma coisa que nos mostra, que surdamente nos põe, nos suscita. Por isso é que monstros são populares e os jornais se extasiam com os bezerros bicéfalos. Que oportunidade, que esboço de grande salto para a outra coisa!

Júlio Cortázar

RESUMO

Esta pesquisa toma como escopo a investigação estética do grotesco, enfatizando suas potencialidades artísticas e usando-as como eixo condutor para discorrer sobre a poética da artista australiana Patricia Piccinini (1965). Para tal, parte-se das investigações de Wolfgang Kayser (1957) sobre o grotesco e suas contribuições para as artes visuais através do teor fantástico, quimérico e assustador alicerçados ao estilo, responsável por evocar a sensação de estranheza. As especificidades visuais assumidas pelo grotesco incutem nesta categoria estética um caráter de ambiguidade, marcado pela atração e pela repulsa. Tal caráter manifesta-se também na obra de Patricia Piccinini, que, ao dialogar com o grotesco através da gênese visual das criaturas que concebe, engendra sua poética na concepção de seres monstruosos que são resultados possíveis da mistura do DNA humano com o animal e convida o espectador a pensar sobre o lado afetivo de tais seres ao expô-los em situações afáveis da vida mundana. A presente pesquisa, portanto, apresenta o percurso histórico do grotesco, articulando-o à trajetória artística desta proponente de domínios paralelos. As investigações aqui expostas apoiam-se em estudos científicos de Adolfo Sanchez Vazquez (1999), Ieda Tucherman (1999) e José Gil (1994), bem como em um levantamento de obras, catálogos de exposições e materiais teóricos referentes à obra de Patricia Piccinini. Por articular produções artísticas às concepções do grotesco, a pesquisa visa colaborar, também, para a compreensão desta categoria estética em outras manifestações da arte contemporânea.

Palavras-chave: Grotesco; Patricia Piccinini; Monstros; Híbrido; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This research takes as its scope the aesthetic investigation of the grotesque, emphasizing its artistic potential and using them as a guiding axis to discuss the poetics of the Australian artist Patricia Piccinini (1965). To this end, one starts from Wolfgang Kayser's (1957) investigations on the grotesque and its contributions to the visual arts through the fantastic, chimerical and frightening content grounded in style, responsible for evoking the feeling of strangeness. The visual specificities assumed by the grotesque instill in this aesthetic category a character of ambiguity, marked by the attraction and the repulsion. Such character is also manifested in the work of Patricia Piccinini, who when dialoguing with the grotesque through the visual genesis of the creatures she conceives, engenders her poetics in the conception of monstrous beings that are possible results of the mixture of human and animal DNA and invites the viewer to think about the affective side of such beings by exposing them in affable situations of mundane life. The present research, therefore, presents the historical path of the grotesque, articulating it to the artistic trajectory of this proponent of parallel domains. The investigations presented here are based on scientific studies by Adolfo Sanchez Vazquez (1999), Ieda Tucheran (1999) and José Gil (1994), as well as on a survey of works, exhibition catalogs and theoretical materials related to the work of Patricia Piccinini. By linking artistic productions to the conceptions of the grotesque, the research also aims to contribute to the understanding of this aesthetic category in other manifestations of contemporary art.

Keywords: Grotesque; Patricia Piccinini; Monsters; Hybrid; Contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Rafael Sanzio (1483–1520) e Giovanni da Udine (c. 1487–1561) Detalhe da pilastra IX, com folhagem de acanto povoada por animais, 1515–19	25
Figura 2 – Agostino Veneziano (1490–1540) Painel ornamental grotesco, 1520	26
Figura 3 – Pablo Picasso (1881–1973) Esq.: Minotauro sentado com punhal, 1933. Dir.: Capa da revista surrealista “Minotaure”, 1933.....	28
Figura 4 – Pieter Bruegel, o velho (c. 1525–1569) Netherlandish Proverbs, 1559	29
Figura 5 – Pieter Bruegel, o velho (c. 1525–1569) Netherlandish Proverbs (detalhe), 1559	30
Figura 6 – Jacques Callot (1592–1635) The Two Pantaloons, 1616	34
Figura 7 – Tupinambás em ritual antropofágico cozinhando a cabeça de sua vítima, 1557	39
Figura 8 – Theodor de Bry (1528–1598) The Sons of Pindorama, c. 1562.....	40
Figura 9 – Gravura do livro Cosmografia Universal (1544), escrito por Sebastian Münster (1489–1552).....	45
Figura 10 – Patricia Piccinini (1965) Alice (drawing), 2006	48
Figura 11 – Disputa entre anjos e demônios à volta de Santo Agostinho, extraída da obra Cidade de Deus, século XV.....	52
Figura 12 – Diabo e seu servo assando um herege. Figura extraída do manuscrito Taymouth Hours, página (fólio) 144, c. 1375.....	57
Figura 13 – Autoria desconhecida Satiro della valle, possivelmente datado do final do período helenístico (323–126 a.C.)	58
Figura 14 – Patricia Piccinini (1965) The Embrace, 2005.....	61
Figura 15 – Patricia Piccinini (1965) The Embrace (detalhe), 2005.....	62
Figura 16 – Patricia Piccinini (1965) The Coup, 2012	63
Figura 17 – Seguidor de Hieronymus Bosch Cristo carregando a cruz, c. 1510–1535	70

Figura 18 – Leonardo da Vinci (1452–1519) Estudo de cinco cabeças grotescas, c. 1490	71
Figura 19 – Esq.: retrato de Fedor Jeftichew por Charles Eisenmann, c. 1850 Dir.: cartaz anunciando a aparição de Jo-Jo "The Dog-Faced Man" no Kohl and Middleton's South Side Dime Museum, séc. XIX	74
Figura 20 – Esq.: Smeágol antes de sua transformação Dir.: Smeágol como Gollum	78
Figura 21 – Patricia Piccinini (1965) Indivisibles, 1994.....	81
Figura 22 – Patricia Piccinini (1965) Lumpland, 1995.....	82
Figura 23 – Patricia Piccinini (1965) Protein Lattice – Subset – Blue Landscape, 1997	84
Figura 24 – Patricia Piccinini (1965) Protein Lattice – Subset – Red Portrait, 1997.....	85
Figura 25 – Patricia Piccinini (1965) Protein Lattice – vista da instalação, 1997	86
Figura 26 – Acima: Desenhos que marcam o início do processo de criação da obra The Bond, 2016 Abaixo: Obra finalizada	88
Figura 27 – Frames do vídeo ‘Garage Artist Talk’ enviado por Patricia Piccinini	90
Figura 28 – Acima esq.: Modelagem da obra The Comforter em seu estágio inicial Acima dir.: Patricia Piccinini (1965), The Comforter, 2010 Abaixo: Variações expográficas da obra	91
Figura 29 – Frames do vídeo ‘Garage Artist Talk’ enviado por Patricia Piccinini. Na esquerda, a sala de testes para coloração das peças. Na direita, o espaço destinado à inserção de pelos e cabelos.....	93
Figura 30 – Patricia Piccinini (1965) The Couple (detalhes), 2018.....	94
Figura 31 – Frames do vídeo ‘Garage Artist Talk’ enviado por Patricia Piccinini, nos quais pode-se observar a forma expositiva dos trabalhos.....	96
Figura 32 – Patricia Piccinini (1965) The Comforter, 2010.....	96
Figura 33 – Patricia Piccinini (1965) Kindred, 2018	97
Figura 34 – Patricia Piccinini (1965) Big Mother, 2005.....	99
Figura 35 – Giovanni Battista Della Porta (1541–1615) Protótipos de rostos humanos hibridizados com animais.....	104

Figura 36 – Charles Le Brun (1619–1690) O rei dos deuses gregos e o rei dos animais	106
Figura 37 – Charles Le Brun (1619–1690) Geometria fisiognômica..	107
Figura 38 – Patricia Piccinini (1965) Eagle Egg Man, 2018	108
Figura 39 – Esq.: Eagle Egg Man (The Philosopher), 2018 Dir.: Estudos de ‘homens águia’, de Charles Le Brun.....	108
Figura 40 – Esq.: Patricia Piccinini (1965), The Carrier (detalhe), 2012 Dir.: Nancy Burson (1948), Evolution II, 1984.....	111
Figura 41 – Patricia Piccinini (1965) The Carrier	111
Figura 42 – Patricia Piccinini (1965) The Young Family, 2002.....	120
Figura 43 – Patricia Piccinini (1965) The Young Family (detalhe), 2002.....	121
Figura 44 – Patricia Piccinini (1965) Graham, 2016	125
Figura 45 – Capa do álbum Just Push Play da banda Aerosmith.....	130
Figura 46 – Patricia Piccinini (1965) Graham (detalhe), 2016.....	131
Figura 47 – Patricia Piccinini (1965) Graham (detalhe), 2016.....	132
Figura 48 – Patricia Piccinini (1965) Graham (vista da exposição), 2016..	133
Figura 49 – Johannes de Cuba (1430–1503) Mandrágora feminina, extraída do livro Hortus sanitatis, 1491.	144
Figura 50 – Patricia Piccinini (1965) Bootflower, 2015	145
Figura 51 – Patricia Piccinini (1965) Perhaps the World is Fine Tonight, 2009	153
Figura 52 – Ron Mueck (1958) Dead Dad, 1996-97.....	158
Figura 53 – Patricia Piccinini (1965) The Foundling, 2005	160
Figura 54 – Ron Mueck (1958) A Girl, 2006	162
Figura 55 – Ron Mueck (1958) Wild Man, 2005.....	163
Figura 56 – Bestiário medieval escrito e iluminado na Inglaterra, datado de fins do século XII, no qual encontra-se a figura de um leão e sua respectiva inscrição.....	167

Figura 57 – Iluminura de um leão extraída de um bestiário medieval oriundo da região de Flan-dres, datado de c. 1350	168
Figura 58 – Patricia Piccinini (1965) Surrogate, 2005	170
Figura 59 – Patricia Piccinini (1965) Undivided, 2004.....	172
Figura 60 – Esq.: gárgula da catedral metropolitana de St Vitus, Praga, c.1344 Dir.: Patricia Piccini-ni (1965), Bodyguard, 2004 (detalhe)	173
Figura 61 – Patricia Piccinini (1965) Bodyguard, 2004.....	174
Figura 62 – Patricia Piccinini (1965) Arcadia, 2005	175
Figura 63 – Patricia Piccinini (1965) Encroachment, 2005	176
Figura 64 – Patricia Piccinini (1965) Neighbours, 2005	177
Figura 65 – Patricia Piccinini (1965) Thunderdome, 2005.....	177
Figura 66 – Patricia Piccinini (1965) Progenitor (for the Leadbeater's Possum), 2005.....	178
Figura 67 – Patricia Piccinini (1965) Hector (On Carpet), 2006.....	179
Figura 68 – Patricia Piccinini (1965) Cleaner, 2019.....	180
Figura 69 – Foto de Patricia Piccinini ao lado de sua obra Kindred	192
Figura 70 – Foto de Patricia Piccinini ao lado de sua obra The Bond	209

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
I AS FACES DO GROTESCO	22
1.1 Uma breve incursão histórica.....	23
1.2 A monstruosidade como manifestação do grotesco	37
1.2.1 O grotesco medieval: explosões diabólicas do século XI	53
1.2.2 Teratologia e monstruosidade humana: <i>Freaks</i>	64
II A MONSTRUOSIDADE NA OBRA DE PATRICIA PICCININI.....	80
2.1 A gênese dos monstros: poética dos processos materiais	87
2.2 Do rosto à alma: Fisiognomia animal.....	102
2.3 A ética na biotecnologia: um Frankenstein contemporâneo	114
2.4 Pós-humanismo: os monstros estão entre nós	124
III NARRATIVAS FICCIONAIS: O GROTESCO COMO POTÊNCIA CRIATIVA.....	136
3.1 Entre viagens e imaginação: <i>Mirabilia</i>	138
3.2 Estranha inquietação: o <i>unheimlich</i> em Patricia Piccinini	148
3.2.1 O hiper-realismo em Patricia Piccinini e Ron Mueck: uma questão de estranhamento	156
3.3 Bestiários medievais e contemporâneos: <i>Nature's Little Helpers</i>	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS	188
APÊNDICES	
APÊNDICE A – Entrevista com Patricia Piccinini (traduzida para o português).....	193
APÊNDICE B – Interview with Patricia Piccinini.....	210

INTRODUÇÃO

Em 1957, motivado por uma visita ao Museu do Prado, o autor alemão Wolfgang Kayser escreve sua célebre obra intitulada *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tal visita o importunou durante anos, não porque era um turista que estranhava a cultura ibérica, mas sim porque sentia uma certa aversão por determinadas imagens que povoavam o museu; a inquietação desconcertante o fazia revisitar a obra de Goya e Bosch inúmeras vezes.

Apesar de ainda não ter podido realizar a mesma visita de Kayser, identifique-me com a inquietação do autor perante determinadas representações do grotesco. Cresci imersa na cultura católica, cercada por livros e textos com as mais distintas descrições e representações visuais do mal. Desde muito nova, fui assombrada – e secretamente encantada – por toda essa estética que me causava arrepios e uma curiosidade devastadora. Em um episódio muito particular da minha infância, lembro-me de ter assistido a uma obra prima do cinema brasileiro inspirada na peça de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida* (2000), e ter me fascinado com o personagem interpretado pelo ator Luís Melo: o Diabo. Responsável por sentenciar os condenados, o Diabo aparece no filme com longos chifres constituídos a partir do próprio cabelo. É uma figura bastante atraente, que porta vestes esverdeadas ricamente ornadas com pedrarias luxuosas estendidas até as barras das mangas, onde contrastam com suas longas unhas afiadas. O antagonista parece ser construído em contrastes: enquanto ostenta uma barba bem-feita, traz, também, uma sobrancelha demasiadamente malcuidada; seu cabelo sedoso e brilhante fica em evidência perante sua pele pálida e mórbida. Não é feio como se costuma imaginar, pelo contrário, é sedutor, capaz de persuadir todos com um discurso elegante e articulado. Contudo, em momentos de ira severa, transfigura-se na idealização diabólica corriqueira, passando a assumir um rosto animalesco, com dentes afiados, barba malfeita e feições terríficas.

A sedução visual exercida pelo personagem foi tamanha que sua imagem introjetou-se em minha mente, fato que acarretou em horríveis pesadelos, nos quais passei a enxergar na minha luminária aquilo que mais me chamou a atenção em sua fisionomia: os belos chifres fundidos em cabelo. Passei a noite revisitando a cena que havia visto naquela tarde. Alguns meses depois, o fato tornou a acon-

tecer: ignorando todas as investidas familiares que tentavam, sem sucesso, impedir-me de rever o motivo dos meus pesadelos, fiz questão de reassistir a obra. Na noite em questão, avistei novamente os chifres do demônio na mesmíssima luminária. Curiosamente, no dia 11 de janeiro de 2020 pude rever, em sua edição comemorativa de vinte anos, a fantástica obra de Suassuna, e atestei que a minha incrível experiência estética não foi somente proporcionada pelas fabulações infantis, mas sim porque o personagem de Luís Melo, tão bem construído pela sensibilidade de Suassuna, carrega consigo um elemento que me fascina desde o início do terceiro milênio: o grotesco.

Meu fascínio pelo grotesco foi potencializado durante a graduação em Artes Visuais, momento em que tive um segundo encontro marcante com o insólito ao conhecer o artista Hieronymus Bosch (c. 1450–1516). O descobrimento de sua obra me despertou as mais curiosas sensações, dentre elas, o fascínio suscitado pelo avistamento de seres monstruosos. Foi ela a responsável por provocar minhas primeiras investidas ao mundo acadêmico, pois reconhecer as formas que figuravam na imensa vastidão que compõe a pintura de Bosch passou a ser uma obsessão constante. Rever suas obras na esperança de encontrar uma figura até então desconhecida tornou-se um hábito cotidiano, o que me possibilita afirmar que o artista flamengo foi o catalisador para o início da minha pesquisa de trabalho de conclusão de curso, intitulada *Estéticas e Representações de Híbridos na Arte e no Ensino* (2018). Por tratar-se de uma produção final do curso de licenciatura, o estudo dividiu-se em duas partes: a teórica, na qual discorri sobre o conceito de híbrido, propondo uma breve análise do assunto a partir da obra de três artistas; e a prática, em que tratei da aplicabilidade do tema em sala de aula. Por conta da divisão, a pesquisa prezou por uma visão histórica mais panorâmica. Entretanto, possibilitou meu primeiro contato com o assunto, podendo inseri-lo dentro do campo das artes visuais na contemporaneidade e proporcionando a aquisição de uma lista de referências, tanto teóricas quanto artísticas.

Hieronymus Bosch e Walmor Corrêa foram os primeiros artistas que escolhi para discorrer de modo mais aprofundado sobre a estética do híbrido. O terceiro estudo de caso, no entanto, apareceu em um encontro fortuito, através de um catálogo apresentado por uma professora durante uma disciplina da graduação. Com letras de forma nas cores branco e rosa, o título do catálogo era composto pelas palavras *ComCiência: Patricia Piccinini*. Ao abrir, fui surpreendida por

imagens de esculturas com um acabamento visual hiper-realista que engendraram cenas habitadas por criaturas amalgamadas de modo surreal. Tais imagens despertaram em mim um sentimento arrebatador capaz de transportar-me à sala da minha casa, me pondo em frente à TV a contemplar a obra de Suassuna. Posteriormente, descobri que a criadora desses seres é há muito tempo uma proponente de excursões a domínios paralelos marcados por mundos de seres insólitos e perturbadores.

Nascida na Serra Leoa, na África, mas considerada australiana por ter imigrado para este país ainda pequena, Patricia Piccinini (1965) é uma artista que trabalha com uma vasta variedade de mídias. Em 1991, formou-se em Artes com ênfase em pintura, na *Victorian College of the Arts* e, logo após finalizar sua graduação, em 1994, ingressou como coordenadora no *The Basement Project Gallery*. A partir de então, ganhou prêmios como o *New Media Fellowship*, da *Australia Council*, em 2000, e, mais recentemente, em 2014, o *Lifetime Achievement Award*, da *Melbourne Art Foundation*.

Passando pela fotografia, desenho, vídeo, instalação e escultura, a artista desafia a lógica de pureza sob a qual se configura o corpo humano ao apresentar criaturas que são frutos de modificações genéticas criadas em laboratório. Cruzando seres imaginários e fantásticos, ciência genética e temas envoltos pela ética e empatia, Patricia Piccinini evoca organismos monstruosos que são resultados possíveis da mistura do DNA humano com o animal e coloca-os em situações corriqueiras da vida mundana, incitando o espectador a visualizar tais seres sob o viés afetivo e familiar. O amálgama entre espécies de naturezas distintas aliado ao teor mimético de suas obras causa um estranhamento imediato no espectador que visita uma de suas exposições, pois seus corpos monstruosos projetam-se em uma alteridade familiar, levando a uma perturbação no *status quo* e evocando sentimentos que transitam entre o fascínio e a repulsa. Assim, suas produções embaralham a distinção entre normal e patológico, eu e outro, humano e não-humano – predicado que confere singularidade à sua obra.

O tema da pesquisa, portanto, é fruto de uma herança imagética fantástica construída ainda na infância e aprimorada ao longo da graduação, e remonta ao ano de 2018, mais especificamente ao momento em que apresentei o meu trabalho de conclusão de curso, ocasião na qual pude perceber que as minhas investi-

gações sobre Piccinini não se encerravam ali. Por tratar-se de uma artista relativamente recente, e apesar do notório reconhecimento, sua poética ainda não gerou um corpo substancial de pesquisa acadêmica no Brasil, fato que me incitou ainda mais para a escrita deste trabalho.

O estudo das páginas que aqui seguem tem como principal objetivo investigar algumas das incidências do grotesco na história da arte, apontando suas características, especificidades e potencialidades e aproximando-as da poética de Patricia Piccinini através da figuração do monstruoso. Para a efetivação de tais objetivos, parte-se do problema que consiste em perscrutar as possíveis correlações entre a estética desta categoria e a produção de Piccinini, indagando-se, também, acerca da relevância desta para a poética da artista. A escolha do grotesco como eixo condutor para a leitura da obra da artista se deve ao fato de que ele, com seu viés de assombro, associado àquilo que causa estranhamento, oferece a perspectiva de uma análise até então pouco explorada. Nesse aspecto, entender o grotesco, sua origem como categoria estética e sua influência visual na gênese de monstros e no engendramento de ficções, mostra-se profícuo para a percepção da poética de Piccinini.

Sendo íntimo das sensações de estranheza, o grotesco expressa-se, muitas vezes, na anomalia, e, segundo Kayser (2009), é responsável por suscitar as mais diversas sensações, entre elas: asco ante o horripilante e o monstruoso, assombro, estranhamento, terror, e até mesmo o riso perante as deformidades. A obra de Piccinini parece ser capaz de provocar todos os sentimentos mencionados por Kayser, já que a artista procura arraigar suas críticas aos corpos exóticos que apresenta, valendo-se do grotesco e das emoções por ele suscitadas para propor diálogos que transcendem o preciosismo técnico de sua obra. Assim, parte-se da hipótese de que o grotesco, através de todas as suas especificidades, é um catalisador de sensações, já que suas tipologias e configurações visuais se manifestam de forma a atrair aquele que o observa. Ademais, entende-se também que, marcado pelo excessivo, monstruoso e quimérico, ele viabiliza um acesso a outros mundos, peculiaridade que o torna ainda mais enriquecedor para a poética artística, especialmente na Arte Contemporânea, a qual abarca uma produção mais livre e diversificada quando comparada às manifestações artísticas de outrora. Deste modo, pressupõe-se que a obra de Piccinini, por aproximar-se visualmente de

algumas particularidades do grotesco, correlaciona-se diretamente com esta categoria, levando a crer que este seria um dos motivos pelos quais suas produções despertam no público uma curiosidade arrebatadora, fazendo seus espectadores superlotar as galerias e museus nos quais expõe suas criaturas híbridas.

Todas as obras apresentadas neste trabalho serão dissertadas a partir de análises crítico-reflexivas que evidenciam possíveis conexões com o grotesco. Por isso, à guisa de ferramenta metodológica, serão realizadas digressões ao passado, a fim de encontrar analogias e similitudes entre as manifestações e influências do grotesco de outrora em trabalhos atuais. Durante a escrita deste trabalho, tive a oportunidade de entrevistar Patricia Piccinini, que, gentilmente, dispôs-se a conversar comigo através de uma videoconferência realizada no dia 11 de novembro de 2020. Em uma conversa de pouco mais de uma hora, Piccinini falou sobre alguns trabalhos específicos, suas inspirações e, também, sobre o processo de criação e produção de suas obras – a entrevista completa encontra-se transcrita no apêndice deste trabalho. Para complementar sua fala, Piccinini enviou-me vídeos nos quais exhibe fotos do seu estúdio e da sua equipe durante a confecção das peças, além de trechos abordando alguns pontos conceituais atrelados a determinadas obras. Todos estes materiais foram utilizados como fonte referencial para a escrita.

Quanto à estrutura do trabalho, é importante pontuar que os capítulos a seguir estão alicerçados a tramas que enlaçam as particularidades do estilo grotesco à produção de Patricia Piccinini. Contudo, a forma como foram dispostos não segue uma lógica hierárquica acerca do tema; partem, no entanto, de reflexões mais abrangentes sobre o grotesco, discutindo suas origens, características e incidência na configuração de monstros, passando por uma análise pontual do processo criativo de Patricia Piccinini e a relação que suas obras estabelecem com as concepções de monstruosidade, para, ao final, chegar a apresentação de produções da artista nas quais observa-se um engendramento de narrativas ficcionais que se valem do grotesco como potência criativa.

O primeiro capítulo trará como foco um ligeiro percurso histórico do grotesco a partir de uma breve incursão sobre o vocábulo, seguido por subcapítulos que pontuam, respectivamente, as relações desta categoria estética com os monstros, sejam eles na figuração diabólica ou na apresentação dos *freaks*, populares no

século XIX. Dentre as tipologias grotescas pontuadas, destacam-se as relações entre humano e animal, bem como a figuração de monstros, manifestados através de categorias propostas por José Gil (1994) que os divide em: monstros reais, monstros filosóficos e monstros teratológicos. Como interlocutores das questões aqui abordadas, apresentam-se Wolfgang Kayser (2009) e Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002).

A produção de Kayser é movida, basicamente, pela inquietação de saber se sua perturbação ao avistar as obras do Museu do Prado foi provocada por efeitos do grotesco ou pela comicidade e tragédia das representações. Assim, o autor parte da ideia de uma categoria estética que não foi hegemonicamente legitimada e traça um percurso através de obras que possuem correlação com ela. Na obra de Kayser, encontra-se uma vasta incursão histórica em torno das decorrências do grotesco na arte, especialmente na pintura e na literatura. O autor começa o seu panorama tratando do aparecimento do termo no século XV e se estende até suas manifestações no século XX, pontuando, também, as diversas críticas que foram surgindo concomitantemente à difusão do vocábulo. O livro de Kayser foi usado como estímulo inicial para a escrita do presente trabalho, pois a divisão histórica proposta pelo autor é sistemática e contribui para a contextualização do tema. No entanto, por propor-se a realizar um panorama histórico, Kayser pouco se prende a posições críticas e, na ânsia por encontrar uma fórmula que circunscreva todas as características do grotesco, acaba deixando de lado algumas outras incidências do estilo, além de não se ater às suas maleabilidades, apontadas por outros autores, como Muniz Sodré e Raquel Paiva.

O Império do Grotesco é um livro escrito a partir da parceria do sociólogo Muniz Sodré e da jornalista Raquel Paiva, que versa sobre a estética do grotesco. Divergindo da narrativa proposta por Kayser, os autores atêm-se menos a uma perspectiva histórica do conceito e partem para uma visão mais ampla, procurando exemplos na arte, na literatura e também na televisão brasileira. Assim, preocupando-se com a genealogia do grotesco como categoria estética, os autores seguem um percurso cronológico criando pontes com a contemporaneidade através dos exemplos suscitados, tornando o livro uma combinação interessante com a obra clássica de Kayser. Por localizar o grotesco em um estado fronteiro entre o humano e o animal, a obra fundamenta, também, a leitura da poética de Patricia Piccinini.

O segundo capítulo, intitulado *A monstruosidade na obra de Patricia Piccinini*, terá como foco o lançamento de um vôo panorâmico sobre a poética de Patricia Piccinini, pontuando algumas séries de trabalhos específicos que marcarão sua trajetória e que se aproximam das concepções de monstro abordadas nas páginas que o antecedem. A aproximação de Piccinini com os avanços biotecnológicos e suas implicações éticas também será abordada, bem como os pormenores de seu processo de trabalho, responsável por dar vida a uma miríade de criaturas imaginárias. O curador brasileiro Marcello Dantas (2015) proporciona um dos principais referenciais teóricos para a análise da obra da artista, assim como o livro de Helen McDonald, *Patricia Piccinini: Nearly Beloved*, de 2012, no qual a autora discute ideias complexas associadas ao trabalho de Piccinini, tornando acessíveis obras e reflexões por ela propostas. Além dos estudos externos, as referências utilizadas neste capítulo pautam-se na entrevista concedida por Patricia Piccinini, a qual possibilitou uma imersão ainda mais intensa em suas obras e em seu processo de criação.

O terceiro e último capítulo é destinado à reflexão e análise do artifício do grotesco enquanto força criativa capaz de suscitar sentimentos incomuns e ambivalentes ao engendrar uma estrutura ambígua potencialmente sedutora. Para tal, pequenos resgates ao passado serão realizados a fim de estabelecer relações entre os trabalhos da artista e narrativas de outrora nas quais figuravam, igualmente, criaturas grotescas com notável potencial sedutor. Os subcapítulos seguintes criam diálogos entre alguns trabalhos pontuais da artista, como a série *Nature's little helpers*, e produções artísticas do passado. O artista contemporâneo Ron Mueck (1958) também é escolhido para avizinhar-se dos trabalhos de Piccinini; nesse sentido, elejo o estranhamento para fazer o intermédio entre os dois, destacando as distinções e semelhanças no modo como ambos dialogam com o real e de que forma suas obras evocam a inquietação.

Por fim, gostaria de ressaltar ao leitor que esse trabalho surge como uma contribuição para todos aqueles que, assim como eu, sentem-se arrebatados pelo fascínio despertado pelo grotesco. Em um terreno ainda pouco explorado, a obra de Patricia Piccinini desvela uma série de possibilidades para aqueles que são cativados por essa categoria estética, que, como a própria poética da artista comprova, ainda faz germinar suas estranhas sementes em nossa era.

CAPÍTULO I

AS FACES DO GROTESCO

É difícil traçar um início para a prática do grotesco já que desde a Antiguidade o mundo é habitado por imagens, esculturas e personagens mitológicos que assumem um aspecto anômalo classificado como tal. Durante meu trabalho de conclusão de curso de Artes Visuais, ao investigar o aparecimento de figuras híbridas na história da arte, deparei-me com os mais estranhos e inquietantes seres que habitavam, principalmente, o mundo clássico. Nessa pesquisa, pude perceber a intrínseca relação entre a representação do híbrido e sua rotulação como grotesco, já que a combinação figurativa entre homem e animal é recorrente em sistemas morais e fábulas que os utilizavam com o intuito de ilustrar e chamar a atenção para a crueldade de mitos narrados. É nas zonas subterrâneas da cultura greco-romana que são praticadas as maiores aventuras dos heróis da mitologia, e é lá que se escondem os seres híbridos que violam as leis das formas naturais – como as sereias, que diferentemente de suas representações corriqueiras em contos e fábulas, eram aves de rapina com cauda de peixe. Para Eco (2015), a feiura, especialmente no mundo animal, está intrinsecamente atrelada aos híbridos que fundem de maneira insólita duas, ou mais, formas de espécies distintas.

No entanto, mesmo que tais figuras tivessem o claro propósito de amedrontar (e com isso estabelecer um certo controle moral sobre aqueles que as contemplassem), elas sempre despertaram curiosidade, e há muito tempo são recorrentes no campo artístico. É nesse contexto de inúmeras criaturas, inenarráveis crueldades e vívida curiosidade por parte dos artistas, que o famoso arquiteto romano Vitruvius (80–15 a.C.), em seu tratado *De Architectura* (c. 30–15 a.C.), aponta seu descontentamento com a aparição desses seres aberrantes na arte:

[...] prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez de colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos [...]. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. [...] como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (VITRÚVIO apud KAYSER, 2009, p. 18)

Pode-se presumir, então, que a combinação de formas distintas que culminam na criação de seres grotescos é uma prática comum há bastante tempo. Porém, é possível somente datar com precisão o início do uso de um vocábulo que circunscreveu todas essas formas híbridas e anômalas: *Grotta* (em português, gruta), *La grottesca* e *grottesco* foram palavras criadas para designar espécies de ornamentações encontradas, no século XV, em um salão antigo que foi requisitado pelo imperador Nero (37–68 d.C.) após o grande incêndio em 64 d.C. que consumiu parte da cidade de Roma (KAYSER, 2009).

A seguir, apresento, de forma breve, um panorama histórico sobre o vocábulo criado no século XV. Levando-se em consideração que o principal objetivo do trabalho que aqui se apresenta é identificar as incidências do grotesco na história da arte encadeando-as à obra de Patricia Piccinini, não tenho a pretensão de esquadrihar todos os elementos que constituem o estilo. Procuo apenas colocar em pauta alguns dos discursos mais influentes sobre o assunto, que fornecem contribuições e colocam-se em consonância com a obra da artista a ser estudada. Seguindo a construção narrativa proposta por Kayser (2009), a explanação começará pela origem do termo, versando sobre os ornamentos grotescos. Após, serão abordadas algumas manifestações que contribuíram para a posterior categorização estética do grotesco, como a pintura de Bruegel (1525–1569) e o fenômeno da *commédia dell'arte* – nas quais nota-se a presença de reincidências constantes do grotesco, tais como as misturas heterógenas, o vínculo com o onírico e a subversão de leis da natureza através da figuração de monstros. E, por fim, passar-se-á pela visão romântica do grotesco, que, aqui, será representada pelo prefácio da peça *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, na qual o escritor cria diálogos com a tradição clássica da Antiguidade e versa sobre as potencialidades do estilo, não só para a literatura, mas para a estética em geral.

1.1 Uma breve incursão histórica

Por volta de 1480, um jovem romano, ao caminhar pela área da cidade próxima ao monte Aventino – uma das sete colinas sobre as quais Roma foi fundada – caiu acidentalmente em uma fenda que o levou a uma caverna repleta de figuras pintadas nas paredes e no teto. A desastrosa queda proporcionou ao anô-

nimo rapaz uma descoberta: a gruta em que caiu era um dos salões da *Domus Aurea*, famoso palácio romano da era de Nero (LISBOA, 2015, p. 4). Nesse mesmo período, devido ao achado do jovem, escavações foram realizadas a fim de localizar outras partes do palácio, bem como pinturas e esculturas soterradas. Nesse espaço subterrâneo, encontrou-se uma espécie de pintura ornamental antiga, até então desconhecida. Retratando, em geral, seres mitológicos, tais como sereias e centauros, bem como outras criaturas que amalgamavam formas pertencentes aos diversos reinos da vida, os ornamentos constituíam-se por híbridos entre humanos, animais, flores e plantas, e eram caracterizados pela criação de um mundo fantástico e inverossímil, em que seres humanos e não-humanos davam vida à fantasia e ao mundo dos sonhos.

Em *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*, Wolfgang Kayser (2009) aponta que tal descoberta promoveu um grande alvoroço e causou uma forte influência em pintores da época, que fizeram questão de visitar a caverna para ver de perto o novo estilo. Atingindo não apenas artistas, mas também a sociedade em geral, a nova tendência ornamental começa a ser requisitada por nobres e membros do clero. Em 1502, o cardeal Todeschini encomenda a Pinturicchio (1454–1513) a decoração do teto da biblioteca de Siena, “com essas fantasias, cores e distribuição *che oggi chiamano grottesche*” – ou, em português, que se chamam de grotesco (KAYSER, 2009, p. 18). Os ornamentos que Rafael Sanzio (1483–1520), por volta de 1515, realizou nas pilastras das *loggies* papais do Vaticano – espaço no corredor do Palácio Apostólico do Vaticano – constituem outro exemplo de obra que, mesmo com sua forma discreta e alegre, demonstra a clara influência do grotesco através da livre associação entre folhagens e animais, que brotam por toda parte e entrelaçam-se, anulando as ordens da natureza (figura 1). Em comparação com seus contemporâneos, como Agostino Veneziano (1490–1540), o grotesco na ornamentação de Rafael se dá de forma bastante contida, visto que em Veneziano (figura 2) podemos encontrar elementos mais lúdicos e fantásticos, representados por humanos e animais fundidos de maneira desarmônica, bem como pela desproporção simétrica dos corpos. Além disso, a gravura de Veneziano apresenta tons escuros que dialogam com as expressões faciais dos seres que compõem a obra e contribuem para a composição irreal; nesse aspecto, distingue-se radicalmente de Rafael, que opta pelo uso de cores claras. Através de figuras lúgubres, Veneziano imprime em sua obra uma atmosfera estarrecedora,

grande parte proporcionada pelas duas cabeças que figuram no centro gravura: a de um ser humano com expressão de atordoamento, e, acima, de um touro atroz.

O que as duas obras têm em comum, no entanto, é uma das principais características atribuídas ao gótico: a destruição da ordem do normal, das relações habituais, bem como combinações heterogêneas. Para Adolfo Sánchez Vázquez (1999), as particularidades desse estilo encontram-se justamente em seus elementos irrealis e antinaturais, que são capazes de povoar cenas fantásticas pertencentes ao mundo das ideias. Por essa evocação de formas livres e oníricas, os ornamentos passam a ser chamados também de *sogni dei pittori* – em português, sonho dos pintores – remetendo à figuração de sonhos despertos e inserindo-se numa forma de expressão mais aberta a experimentações e livre à fantasia.



Figura 1 – Rafael Sanzio (1483–1520) e Giovanni da Udine (c. 1487–1561)
 Detalhe da pilastra IX, com folhagem de acanto povoada por animais, 1515–19
 Afresco | Palácio apostólico do Vaticano, Roma

Fonte: <http://im-akermariano.blogspot.com/2014/03/raphael.html>



Figura 2 – Agostino Veneziano (1490–1540)

Painel ornamental grotesco, 1520

Gravura em cobre

Fonte: <https://courtauld.ac.uk/event/from-the-grotesque-to-outsider-art>

A fusão entre humano e animal, apresentada na obra de Veneziano (figura 2), configura-se em uma das mais antigas e populares manifestações do grotesco. Para além das férteis e atraentes combinações visuais, a associação entre traços humanos e animais põe em evidência uma contrastante relação: pressupondo-se que o fator preponderante para a “superioridade” humana é a elevada quantidade de neurônios, responsável pelo rótulo de seres pensantes e falantes, aquele que se apresenta com particularidades animais só pode ser visto como anômalo, mostrando-se inferior, menos humano que seus pares e evidenciando, com isso, a sua bestialidade e baixa intelectual.

Na obra de Veneziano, observamos a figura do Minotauro – personagem da mitologia grega conhecido por sua composição corporal híbrida na qual, por ser fruto dos amores ilícitos de sua mãe humana, Pasífae, com um touro, configura-se como metade humano, metade touro. Sua representação visual comumente o traz com a cabeça de um touro, torso humano e patas bovinas e é deste modo que figura na obra em questão: uma cabeça de touro indiretamente conectada com outras formas alegóricas pertencentes a uma ordem distinta. Nos cantos inferiores da gravura, encontram-se criaturas híbridas que remetem a este personagem através da forma como seus corpos são configurados: da cintura para cima, afiguram-se a um humano, enquanto suas pernas são substituídas por patas bovinas. Devido à considerável notoriedade histórica e estética deste mito, a alusão ao Minotauro não é exclusiva à obra de Veneziano, pois permeou, também, a poética de artistas modernos, como Pablo Picasso (1881–1973).

Picasso, interessado pela metamorfose dos corpos e pelo estudo das formas, encontra nesta criatura originada de um amálgama uma união entre humanidade e bestialidade que lhe instiga. Assim, este híbrido grotesco, popular e visualmente atraente, passa a ter significativa importância em suas produções. A figura do Minotauro na obra de Picasso constitui-se quase como uma série de autorretratos do artista espanhol nos quais ele se vale da animalidade desta criatura para reportar-se às suas paixões vigorosas e ao seu temperamento genioso (ALCALDE; ASECIO; MACÍAS, 2007). As imagens abaixo (figura 3) mostram como o artista “humanizou” o touro, minimizando sua animalidade ao concebê-lo com viés sedutor e libidinoso, que, empunhando uma adaga, exhibe seus órgãos sexuais a fim de manifestar toda a sua masculinidade. O tratamento dado por Picasso a este personagem afasta-se do modo como frequentemente é retratado: no lugar de uma cena mitológica de luta contracenada pelo herói do mito, Teseu, e o Minotauro, este aparece encarando o espectador, apresentando-se de forma bastante banal.

Deste modo, o artista revê a história do Minotauro, adequando-a aos seus interesses pessoais, expressando, com isso, sua liberdade criativa. Curiosamente, a liberdade artística é uma forte característica do estilo principado pelo grotesco do século XV.

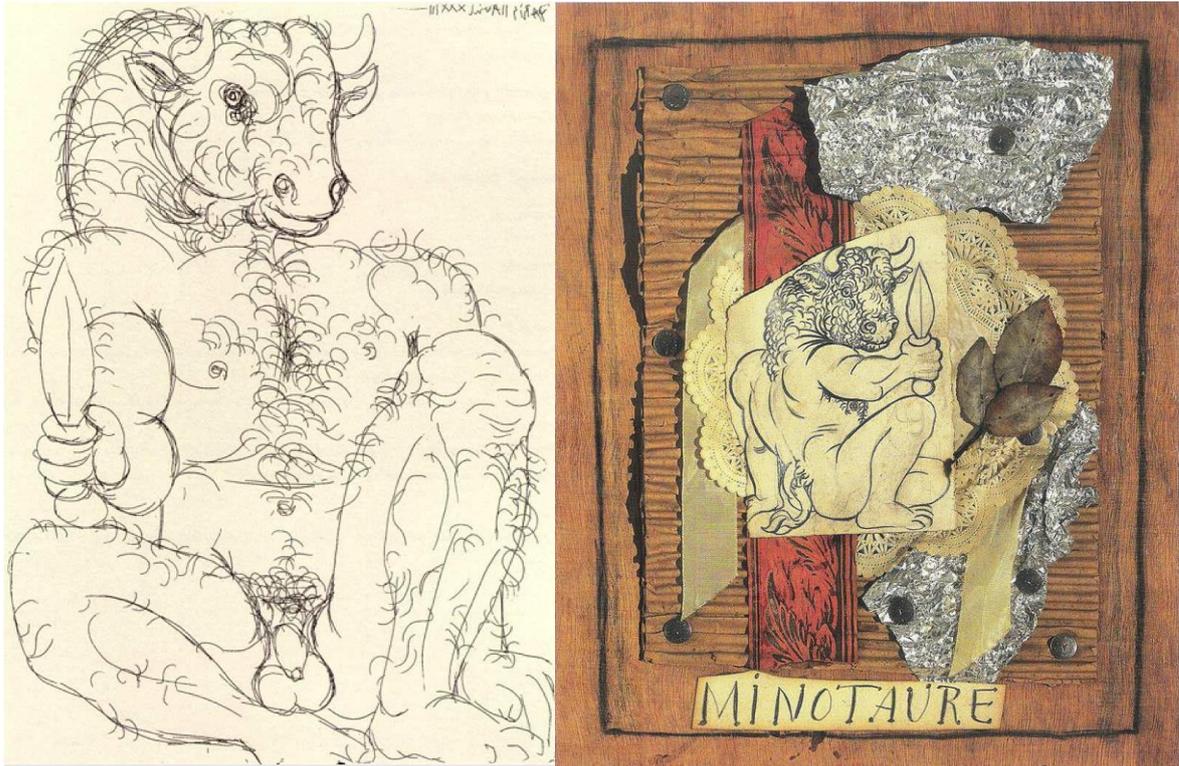


Figura 3 – Pablo Picasso (1881–1973)
 Esq.: Minotauro sentado com punhal, 1933 | Dir.: Capa da revista surrealista “*Minotaure*”, 1933
 Esq.: Gravura | Dir.: Colagem
 Fonte: ALCALDE; ASECIO; MACÍAS, 2007

Por não se adequarem aos preceitos da verossimilhança, os grotescos deste período adquirem a licença de extrapolar as normas da arte clássica e desbravar um novo universo, difundindo a fantasia e a liberdade de criação. Além disso,

O fato de os ornamentos grotescos, em geral, não possuírem qualquer intenção estética além do adorno aprazível e instigador da imaginação, parece ter permitido que sua prática fosse regida por uma liberdade criativa aberta mesmo à extravagância. [...]. A correspondência entre todos os elementos constituintes do universo parece ter dado aos grotescos o *status* de tentativa de materialização da ordem cósmica, de modo que, de mero jogo lúdico, o grotesco surge como chave interpretativa do real [...]. (SANTOS, 2009, p. 154)

Um dos grandes pintores que incorporou os elementos do novo estilo de modo a interpretar livremente a realidade foi Pieter Bruegel, o velho (1525–1569). Repleta de monstros e criaturas híbridas que se assemelham às composições de Hieronymus Bosch (c. 1450–1516) as pinturas de Bruegel apresentam as antropomorfizações do grotesco em um cenário familiar, colocando-o fora dos eixos. Através da linguagem alegórica o artista insere o monstruoso de forma direta na realidade.



Figura 4 – Pieter Bruegel, o velho (c. 1525–1569)
Netherlandish Proverbs, 1559

Óleo sobre madeira | 117 cm x 163 cm | Museus Estatais de Berlim, Berlim

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/the-dutch-proverbs-pieter-bruegel-the-elder/WwG8mD89xbELbQ>

Em *Netherlandish Proverbs*, 1559 (figura 4), seres humanos, animais e objetos ilustram provérbios e expressões idiomáticas holandesas – estudos sugerem que cerca de 112 provérbios e/ou expressões idiomáticas são representadas na obra. Os provérbios, muito populares em seu tempo, são retratados pelo artista de forma literal e exagerada: as tortas em cima do telhado, por exemplo, representam a abundância, sendo figuradas a partir do provérbio “ter o telhado cheio de tortas”. No centro da pintura, deparamo-nos com um camponês em ato de confissão abaixo de uma capelinha (figura 5). A cena pode parecer corriqueira até o espectador dar-se conta de que o confessor não se trata de um sacerdote, mas sim de um ser monstruoso, possuidor de um rosto misterioso e grotesco, com cabelos de feno e protuberâncias na cabeça que se assemelham a chifres – as características do ser tampouco conduzem o espectador a encará-lo como uma das populares figurações do demônio. Nesse âmbito, animais abatidos, excrementos por toda parte e atitudes insensatas contribuem para a construção de um contexto que retrata um mundo impossível e introduzem o diabólico no campo visual cotidiano.

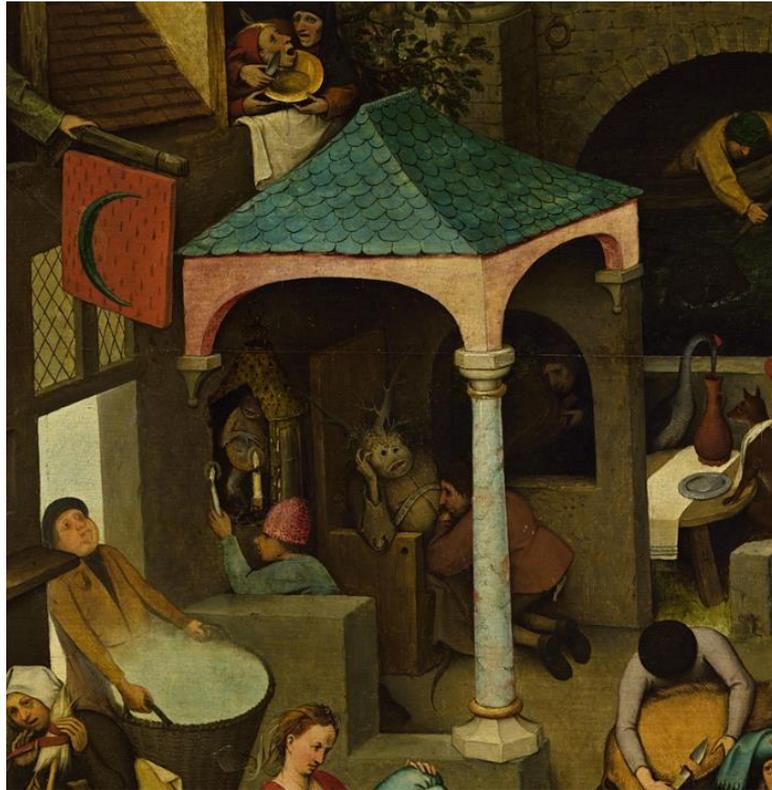


Figura 5 – Pieter Bruegel, o velho (c. 1525–1569)
Netherlandish Proverbs (detalhe), 1559

Óleo sobre madeira | 117 cm x 163 cm | Museus Estatais de Berlim, Berlim

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/the-dutch-proverbs-pieter-bruegel-the-elder/WwG8mD89xbELbQ>

Mesmo que possuam composições pictóricas análogas, vale ressaltar que o grotesco de Bruegel difere-se do de Bosch. Com obras interpretadas das mais diversas formas – por uns, considerado um católico exemplar, por outros, um herege perspicaz –, Bosch deixa um legado de pinturas com manifestações simbólicas que podem oferecer inúmeros meios de interpretações convincentes. Tal fato não nos deixa atribuir um sentido unívoco para suas composições labirínticas, repletas de seres que desafiam a natureza. No entanto, parece prudente ponderar que a época e contexto em que viveu proporcionaram estímulos iniciais para suas criações, que, com o passar dos anos, foram sendo entregues à plena imaginação do artista. Com efeito, “pintou as visões que o assaltavam e ele mesmo, quiçá, nem se dava conta do quanto esses quadros sobrepassavam os limites e função dos retábulos” (KAYSER, 2009, p. 36). A principal mudança de Bosch para Bruegel é o fato de que o segundo não pinta o inferno de maneira livre e imaginativa, repleto de monstros punidores de ordem divina, mas sim como um mundo do contrassenso e do absurdo, o que provoca perplexidade no obser-

vador. Bruegel parece inserir as visões fantasmagóricas de Bosch no cotidiano popular, extraindo o extraordinário do real e manifestando o monstruoso no mundo concreto.

Kayser (2009), ao analisar a importância de Bruegel para a concepção de grotesco, aponta que os ornamentos de Rafael – apresentados anteriormente – parecem criar um domínio particular da fantasia, ao passo que a obra de Bruegel apresenta o nosso mundo de maneira abismal; para o autor “O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é” (KAYSER, 2009, p. 40). Com isso, o grotesco pode assumir também a estética do outro – o outro mundo, o outro eu, a outra cultura – e marcar um princípio de alteridade¹.

Reproduzindo preceitos de alteridade, de fantasia e de liberdade criativa, pode-se perceber que o termo grotesco assume uma característica polissêmica. No entanto, questões sobre as variantes do vocábulo serão tratadas mais adiante. Voltemos, agora, para a redescoberta da *Domus Aurea* no século XV.

Um dos principais elementos de sedução dos ornamentos do palácio de Nero, responsável por atrair os olhares cultos da época, foi o fato de que os afrescos remontavam à Antiguidade, e, como é sabido, este período fora exaltado pelos renascentistas. Assim, o alvoroço pelo momento de reencontro com o glorioso passado tomou conta da comunidade artística da época. Entretanto, mesmo pertencentes àquele período, os ornamentos portavam formas extravagantes, que, medidos pela régua renascentista, pautada na harmonia das formas e da composição, bem como na verossimilhança, provocaram controvérsias entre estetas e artistas da época. Concomitante à difusão da nova moda ornamental, o escritor, pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511–1574), divulga uma crítica de Vitrúvio², na

¹ Conceito que parte do pressuposto de que o ser humano, por interagir socialmente com outros indivíduos, constrói com eles uma relação de interdependência. Nesse sentido, cada indivíduo existe a partir do outro, do diferente, o que permite compreender o mundo apoiado a um olhar diferenciado, sensibilizado pela experiência do contato.

² A citação, já mencionada no início desse capítulo (página 22), encontra-se na parte V do sétimo livro do tratado *De Architectura* escrito pelo arquiteto romano Vitrúvio. Composto por dez livros, esse tratado é um dos registros mais importantes da Antiguidade no que tange à construção de edifícios. Todavia, além de técnicas e descrições arquitetônicas, Vitrúvio deixa também registros do que seria, para ele, o “bom gosto”. Assim, ao dissertar sobre os melhores revestimentos e afrescos para ambientes internos, o autor elege a representação de cenas – que, preferencialmente, harmonizem com o contexto do recinto – como motivo mais adequado para esse tipo de decoração. Nesse contexto, o autor continua sua passagem descrevendo uma nova prática artística que destoa dos preceitos de “bom gosto” até então defendidos no texto, pois tratam-se de ornamentos com motivos fantásticos e inverossímeis, no qual elementos de características humanas, animais e vegetais são amalgamadas numa composição fantasiosa e improvável. É nesse novo costume artístico citado por Vitrúvio que se pode encontrar indícios da prática do grotesco na Antiguidade.

qual ele deprecia um estilo de ornamento muito semelhante ao encontrado na *Domus Aurea* o que “transforma o admirável em aberrante” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 29). Com isso, nota-se que parte da própria tradição clássica renegou tais formas, considerando-as absurdas por se tratarem de uma fuga à representação mimética da realidade. Todavia, levando-se em consideração que Vitruvius viu os preceitos da beleza e da harmonia serem ameaçados por essa nova moda, pressupõe-se que o grotesco contou, também, com a aprovação do gosto e costumes antigos. Porém – e este é o motivo pelo qual o autor se volta contra o estilo – não estavam ligados à tradição “oficial” da arte clássica, cujos preceitos giravam em torno do equilíbrio, da harmonia e da verdade (considerados atributos ligados à elegância e ao bom gosto, sempre em consonância com as classes dominantes da época).

A crescente difusão das novas ornamentações coadunadas às críticas divulgadas e reafirmadas por Vasari favoreceram censuras que impediram o grotesco de se tornar uma forma estética legítima e contribuíram para a adjetivação negativa do termo. Desse modo, o grotesco passa de um tipo específico de decoração romana tardia para um adjetivo utilizado para designar o extravagante, o bizarro e o monstruoso. Tal adjetivação acabou ampliando o seu uso para outras áreas, tornando o significado ainda mais abrangente: começa-se a aplicar o nome “a determinadas chinesices, que o século XVII considerava igualmente grotescas por causa da mistura dos domínios, da monstruosidade nos seus elementos e da alteração da ordem e da proporção.” (KAYSER, 2009, p. 29).

Ao final do século XVII, o adjetivo “grotesco” é definido, em alguns dicionários, a partir do ridículo e do burlesco, sendo associado a um desvio de normas dominantes, tanto de costumes quanto de convenções culturais. No mesmo período, na cultura portuguesa, o fenômeno é conhecido como “brutesco” e aparece em interpretações que artistas populares faziam a motivos eruditos. Nesse âmbito, o azulejo passa a ser o principal suporte de tais criações que povoam os altares oitocentistas portugueses com flores fantásticas, pavões e insetos. Pressupõe-se, a partir disso, que “Além da expansão semântica, dá-se a adaptação dessa particularidade estética a diferentes contextos locais.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 31).

Outra manifestação que merece destaque na incursão histórica do grotesco é o gênero teatral italiano *commedia dell'arte*. Oriundo do século XVI, este novo

gênero trazia companhias itinerantes que realizavam suas apresentações em praças e espaços públicos. Sua singularidade residia na investida dos atores em cenas cômicas nas quais militares e nobres eram ridicularizados, bem como no improviso de diálogos e ações. Em 1761, o alemão Justus Möser publica um escrito intitulado *Arlequim³ ou a Defesa do Grotesco* no qual defende o grotesco como uma possível categoria estética a partir da experiência da *commedia dell'arte*. Seu escrito marca o início de uma teoria que ganhará força no século XIX com o romantismo, quando a poesia romântica parte para uma busca incessante da completude e da representação do todo. Möser compara expressivamente a *commedia dell'arte* à caricatura no gênero pictórico – já que ambas se valem do exagero – e enfatiza a exploração da face irônica, quimérica e real do grotesco proporcionada por esse gênero teatral; sua justificativa recai sobre a imbricação de elementos heterogêneos do imaginário popular, algo que confere particularidades ao grotesco manifestado pela *commedia dell'arte*.

Com máscaras que iam acima do nariz, os atores enfatizavam ainda mais o elemento fantástico das peças e inseriam algo de animalesco nos personagens, já que muitas vezes elas eram utilizadas como narizes avantajados ou queixos pontiagudos. As ilustrações de Jacques Callot (1592–1635) apresentam de modo muito expressivo a forma como o humano e o animalesco se fundem na *commedia dell'arte* (figura 6). Com um talento singular para representar fisionomias, trajés e figuras quiméricas, Callot é apresentado por Kayser (2009), que notabiliza o deslumbramento proporcionado pelas ilustrações do artista no escritor romântico Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (E.T.A. Hoffmann); este, apontou que as figuras grotescas de Callot revelam ao espectador alusões secretas que são eclipsadas sob o véu do burlesco. As gravuras de Callot, com temas oriundos da *commedia dell'arte*, se popularizaram no século XVIII e foram um dos fatores responsáveis por promover a ascensão desse gênero teatral, que, nesse mesmo século, conquistou o gosto da elite, deixando as ruas e adentrando ambientes culturais das camadas mais nobres da sociedade.

³ Arlequim é um famoso personagem da *commedia dell'arte* que, inicialmente, tinha a função de divertir o público durante os intervalos dos espetáculos. No entanto, sua importância foi aumentando gradativamente, fator que o levou a fazer parte das peças. Seu traje, com retalhos multicoloridos em formato de losango, destacava-o em cena. No Brasil, esse personagem foi fundido com o bobo-da-corte e ficou famoso em blocos de carnaval.



Figura 6 – Jacques Callot (1592–1635)
The Two Pantaloones, 1616
 Gravura | British Museum, Londres
 Fonte: <https://cutt.ly/yn1elVy>

Adquirindo contornos mais delineados, grande parte proporcionados pela obra de Bruegel, pela *commedia dell'arte* e pela publicação de Möser, o grotesco passa, a partir da peça *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, a ser visto como categoria estética. No prefácio de sua obra, o autor aponta a variante realista do grotesco, além de fazer um ensaio sobre a história das ideias estéticas e um manifesto em defesa de um alargamento no gosto, preparando o terreno para o drama de sua peça. O personagem principal, Cromwell, era uma mistura de genialidade e mesquinhez, uma figura real que resulta da combinação natural do sublime e do grotesco, cruzados no drama tal qual se cruzam na vida real. Mesmo não sendo o primeiro a fazer referência ao estilo, Hugo torna-se pioneiro ao teorizar o assunto, inserindo o grotesco no campo crítico da estética (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 42). Na busca por uma forma genuína de representar o mundo, Hugo vê no ideal estético clássico uma deficiência: por basearem-se em critérios que valorizam a harmonia – e esta ser pautada na representação da beleza – ignoram as outras formas da natureza, já que a realidade não apresenta somente o belo. Segundo ele, o aparecimento do grotesco na arte antiga está sempre purificado e

engrandecido sob a máxima de divindade, de modo que os monstros são, de alguma forma, subordinados ao sobre-humano e às representações míticas e morais: “O grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se, sente-se que não está no seu terreno, porque não está na sua natureza. [...] Há um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos.” (HUGO, 2007, p. 30). Por isso, aponta que a poesia ideal é composta pela consonância dos opostos, e, nesse sentido, o grotesco é capaz de dar a tônica que faltava à poesia antiga, por exemplo. Saliento, aqui, que o autor, na ânsia de acentuar a importância do grotesco moderno em detrimento ao clássico, agarra-se a figuras mitológicas antigas que personificavam códigos éticos e morais e as compara aos grotescos modernos que emergem enraizados na fantasia e em contos populares. Porém, medi-las com a mesma régua é um tanto incoerente, visto que ambas surgem com propósitos e em circunstâncias distintas.

Ao se debruçar sobre a proposição que visava expor o grotesco do cotidiano, especialmente como contraponto do sublime, Hugo reforça o princípio de alteridade que este estilo carrega. As deformações anatômicas e formas esdrúxulas propostas pelos corpos grotescos causam tamanha repulsa de modo a serem negligenciadas e vistas como irreais ou fantasiosas, servindo, assim, para ressaltar o egocentrismo humano. Distanciando-se da *commedia dell'arte* e da forma clássica de comicidade, o grotesco do romantismo ganha ares mais sombrios, abarcando todas as manifestações da feiura e do horror, fator que foi, paulatinamente, ampliando a aceção do termo.

Partindo do pressuposto de Hugo, no qual afirma que “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil” (HUGO, 2007, p. 36), pode-se presumir que a dificuldade de conceituar o grotesco cresceu, entre outros fatores, proporcionalmente aos tantos tipos de feiura que foram sendo progressivamente englobados pelo termo. Atualmente não é possível encontrar uma sentença universal para o vocábulo, por isso, este torna-se mutável de acordo com determinados períodos ou com a fonte da qual é engendrado. No entanto

A despeito de todas as dissensões que envolvem o grotesco, seus estudiosos tendem a concordar em alguns pontos, que podem ser tomados como referência para a conjectura acerca de suas manifestações. Ora, as teorias tendem a concordar que são constitutivos do grotesco elementos como: o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o riso entremesclado pelo terror, a intervenção do sobrenatural no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por

meio da surpresa com o fim de provocar, especialmente, o estranhamento. (SANTOS, 2009, p. 137)

É pertinente ressaltar que, conforme a citação acima, a polissemia do termo nos leva a supor que ele não está em sua totalidade vinculado a um viés pejorativo, podendo associar-se também ao cômico e ao fantástico. Nesse sentido, pode-se citar a teoria proposta por Mikhail Bakhtin (2010), na qual o autor pondera que o engendramento do grotesco se dá a partir da alegria e espontaneidade do povo. Diferentemente do caminho proposto por Kayser, que traça seu panorama a partir de obras consagradas da arte e da literatura, Bakhtin constrói seu percurso alicerçado à cultura popular, analisando seus ritos e festejos através da obra do escritor François Rabelais. Bakhtin procura exaltar as especificidades mais aprazíveis e festivas do grotesco, enquanto Kayser enfatiza seus aspectos negativos. Entretanto, o que converge na teoria dos dois autores é o fato de que ambos concordam com o caráter onírico e hiperbólico do termo, bem como com a sua capacidade de transpor a realidade comum.

A teoria de Bakhtin não será aprofundada aqui, visto que o objetivo da presente pesquisa é ressaltar o teor de estranhamento associado ao grotesco e aproximá-lo da leitura de obras de artistas contemporâneos, especialmente Patricia Piccinini. Para isso, reforça-se o argumento de Vazquez (1999), apontando que o grotesco, embora aproxime-se do cômico e da sátira, compõe-se, majoritariamente, de componentes do fantástico, do estranho, do surpreendente, do monstruoso e da antinaturalidade – fato que o associa mais ao feio do que exatamente do cômico. "Enquanto o cômico desvaloriza não propriamente o real, mas sim uma aparência de realidade, o grotesco desvaloriza o real a partir de um mundo irreal, fantástico, estranho." (VAZQUEZ, 1999, p. 291).

Nesse sentido, os subcapítulos que seguem versam sobre as diversas formas de híbridos e figuras antinaturais que povoavam o imaginário popular e que passaram a ser categorizadas como grotescas e monstruosas após o surgimento do vocábulo específico. Mesmo que tenha se ampliado a outros domínios, a manifestação mais recorrente do grotesco encontra-se na figura do monstro. Para tal, a seguir, apresentar-se-ão, as concepções de monstro, salientando as tão distintas formas que assumiram ao longo dos séculos, bem como as categorizações propostas pelos autores que a eles se dedicaram, como Plínio, o Velho, José Gil e John Friedman.

1.2 A monstruosidade como manifestação do grotesco

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. [...] A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; [...] gente bestial, de pouco saber e por isso tão esquiva. [...] não houve mais fala ou entendimento com eles, por a barbaria deles ser tamanha, que se não entendia nem ouvia ninguém. [...] [na nova terra] até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. [...] Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. (CAMINHA, 1999, n.p., complemento meu)

Assim escreveu Pero Vaz de Caminha na carta enviada ao monarca de Portugal, D. Manuel I, fornecendo um relato sobre tudo que vira em sua recém-chegada às terras então denominadas de Vera Cruz, no dia primeiro de maio do ano de 1500. A carta de Caminha é composta por uma especificidade que reside no detalhamento às minúcias da nova terra, especialmente aos habitantes e seus costumes. Descartando imediatamente a possibilidade de obter a certeza sobre a existência ou não de ouro e metais preciosos na terra – incerteza, esta, grande parte proporcionada pela dificuldade de comunicação com os nativos –, Caminha delonga-se nas descrições dos habitantes daquele território, dando a entender que neles residia a verdadeira riqueza do local. De forma muito clara, o escrivão procura distinguir os nativos da América dos africanos e asiáticos, principalmente em passagens que ressaltam a beleza de seus corpos, que eram “tão limpos, tão gordos e tão formosos” (CAMINHA, 1999, n.p.), além dos “bons narizes” e cabelos “corredios”. Contudo, apesar do claro encantamento de Caminha pelos habitantes das novas paragens, pode-se destacar o caráter pejorativo – apesar de não intencional – com o qual o escrivão aborda os nativos, tratando-os como humanos bestiais por não conseguirem se comunicar com os europeus, além de seres que precisam urgentemente de salvação, alcançada através da conversão ao catolicismo. A nudez, nesse âmbito, também tem um papel determinante ao enfatizar a bestialidade dos índios, pois a prática nudista mostrava a falta de proximidade dos habitantes com as técnicas sofisticadas da fabricação têxtil, o que os colocava à margem do mundo europeu ocidental.

Em outra situação, fruto de um encontro não tão amigável quanto o tido por Caminha, o jovem aventureiro alemão Hans Staden, a partir de uma experiência de contato direto com os tupinambás, publica o relato da sua vivência com os habitantes das terras brasileiras, livro que ficou amplamente conhecido como a primeira e melhor apresentação histórica do nosso país. *Duas Viagens ao Brasil*⁴, publicado no ano de 1557, vem à tona como “testemunho de verdade” à existência de povos canibais, selvagens e bestiais que, segundo o autor, povoavam o Novo Mundo: “As pessoas têm o corpo de cor marrom avermelhada. Isso vem do sol, que as queima assim. É um povo hábil, maldoso e sempre pronto para perseguir e comer os inimigos.” (STADEN, 2010, n.p.). Ao falar sobre os hábitos antropofágicos dos nativos, o autor continua:

Não fazem isto para saciar sua fome, mas por hostilidade e muito ódio, e, quando estão guerreando uns contra os outros, gritam cheios de ódio: [...] sobre você abata-se toda desgraça, você será minha comida. [...], eu ainda quero esmagar a tua cabeça hoje. [...], estou aqui para vingar em você a morte do meu amigo. [...], tua carne será, ainda hoje, antes que o sol se ponha, o meu assado. Tudo isso, fazem-no por grande inimizade. (STADEN, 2010, n.p.)

A narrativa nasce a partir das veredas e venturas de Staden no Brasil. Na primeira viagem ao continente americano, em 1548, o aventureiro vem às terras tupiniquins e tem o seu primeiro contato com os índios. Na segunda, porém, na tentativa de chegar à localidade de Rio de La Plata, o alemão sofre um desafortunado naufrágio que o leva ao fortim da Bertioga, onde, após um tempo de convivência com os portugueses – que o salvaram do naufrágio e lhe deram abrigo por ter experiência como bombardeiro e artilheiro –, é capturado pelos tupinambás e mantido em cativeiro sob constantes ameaças de ser devorado em rituais antropofágicos. Segundo o autor, salvou-se por sua devoção a Deus. Por considerar que a grande misericórdia divina o permitiu voltar à sua pátria, quando chega à Europa, não tarda em divulgar, através do seu livro, todos os horrores passados no

⁴ Originalmente, a obra foi lançada com o impactante título “História Verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão”. O livro, tido como um *best-seller*, contou com dez reedições em cinco anos, sendo traduzido para diversos idiomas. Até o século XVIII a obra já contava com mais de setenta edições. Apesar da autoria ser conferida a Staden, o viajante não é o escritor da obra, já que contou com poucos anos de estudo. O texto é de um alemão chamado de Johannes Dryander, estudioso de matemática e cosmografia que, no prefácio original do livro, confirma que reviu, corrigiu e, quando necessário, aperfeiçoou todos os relatos de Staden.

Novo Mundo como forma de louvar e agradecer o seu Deus perante todos. Com ilustrações que apresentam de forma clara e explícita as sessões de canibalismo por ele presenciadas, Staden deixa marcas traumáticas também em seus leitores, que têm a oportunidade de conhecer o Brasil através de seu relato. O autor recorre à força das imagens a fim de enfatizar o sofrimento que passou nas mãos de “selvagens pagãos”. As cinquenta e cinco xilogravuras destoam do caráter informativo e científico dos relatos dos naturalistas e partem para registros iconográficos que inserem o leitor no contexto da narrativa, salientando ainda mais o teor realista tencionado pela obra e convertendo-as, assim, em elementos verificadores e comprobatórios de sua história.

As gravuras apresentadas em *Dois Viagens ao Brasil* são fortemente emblemáticas para a criação do nosso país no imaginário europeu do século XVI. Além dos atributos geográficos e físicos, os relatos sobre o continente recém descoberto proporcionaram a consolidação da identidade europeia que se afirma, a partir de então com firmeza e convicção, como uma sociedade mais próspera e organizada em detrimento aos outros povos.



Figura 7 – Tupinambás em ritual antropofágico cozinhando a cabeça de sua vítima, 1557

Xilogravura

Fonte: STADEN, 2010, p. 149

Tamanha foi a euforia causada pelos relatos e ilustrações publicados por Staden, que alguns artistas da época, como Theodor de Bry (1528–1598), tomaram a experiência do alemão como alicerce para a produção de gravuras ainda mais enfáticas quando comparadas às apresentadas no livro do jovem aventureiro (figura 8).



Figura 8 – Theodor de Bry (1528–1598)
The Sons of Pindorama, c. 1562
 Gravura | Coleção privada, Rio de Janeiro
 Fonte: <https://cutt.ly/InIu8YR>

A partir do que foi apresentado, pode-se questionar em qual medida os hábitos e costumes dos primeiros povos brasileiros contribuem para as elucubrações acerca do grotesco. O fato é que as sociedades desconhecidas, geralmente ligadas a paragens que faziam fronteira com os limites do mundo até então explorado, proporcionaram a tradição de taxonomização de figuras monstruosas que eram marcadas por características associadas ao grotesco, como a antinaturalidade, o teor fantástico e o amálgama entre espécies. Tal costume contribuiu com a visão europeia de que monstros marcavam o início de terras desconhecidas.

Nas listas de tipos de monstros, transmitidas por gerações e culturas diferentes, o aspecto geográfico servia de fundamento para a definição da monstruosidade, sendo o fator preponderante na determinação das características do ser monstruoso. [...]. Dessa forma, os aspectos da localização e da climatologia eram determinantes do desenvolvimento físico e cultural, servindo como dados importantes na identificação da monstruosidade. (DUTRA, 2010, p. 1)

Dutra (2010), em seu estudo sobre os monstros, divide-os a partir de três leituras: monstros reais, monstros filosóficos e monstros teratológicos. José Gil

(1994), entretanto, classifica-os em outras três categorias: teratológicos, fabulosos e artificiais imaginários – provenientes das intervenções genéticas e tecnológicas propostas pelo mundo contemporâneo. Nesse aspecto, amalgamando as duas teorias, pode-se pensar em: monstros literais – aqueles que, de fato, existem, e por isso são entendidos como reais; monstros simbólicos ou mitológicos – que assumem uma função de metáfora filosófica ou mitológica, sendo utilizados como instrumento para acessar questões divinas e/ou consideradas inexplicáveis; monstros científicos ou teratológicos – que surgem a partir de um desenvolvimento pré-natal alterado, ocasionando o nascimento de um humano com alguma anomalia congênita; e monstros artificiais – oriundos da alteração genética ou tecnológica.

De acordo com a categorização acima proposta, os indígenas mencionados por Caminha poderiam ser lidos como monstros literais ou reais, assim como outros povos recém descobertos e considerados igualmente selvagens e monstruosos. No entanto, a classificação proposta por Gil e Dutra pode mostrar-se um tanto paradoxal, visto que a categoria de monstros reais engloba tanto povos existentes quanto mitos e lendas os quais acreditava-se existir. José de Anchieta, em 1560, redige uma carta na qual relata a existência de um dos mais populares personagens do folclore brasileiro:

É coisa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios, a que os brasis chamam curupira, que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhe de açoites, machucam-nos e matam-nos. São testemunhas disto os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso, costumam os índios deixar de certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando por cá passam penas de aves, abanadores, flechas e outras coisas semelhantes, como uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos curupiras que não lhes façam mal. (ANCHIETA apud CASCUDO, 2002, p. 332)

Ao descrever a criatura de forma tão verdadeira, José de Anchieta dispõe os índios e o curupira no mesmo patamar de existência. Apesar de se tratar de uma criatura simbólica, provavelmente fabulada pelos índios para explicar alguns fenômenos racionalmente inexplicáveis, o Curupira ganha um teor de veracidade através dos relatos tão bem construídos sobre sua figura (é preciso ter em mente que, na época em questão, o texto e as representações iconográficas eram artifi-

cios cruciais para a sustentação de certos mitos). Tais relatos tornaram-se tão convincentes que o credo em sua existência permanece até os dias atuais em certas regiões do Brasil.

Em determinados períodos da história, os monstros simbólicos, como o mencionado Curupira, manifestaram-se com muita força, pois eram formas alegóricas empregadas na busca por fornecer explicações para acontecimentos e fenômenos que se mostravam inexplicáveis. Com o passar das décadas, especialmente a partir dos avanços geográficos, científicos e tecnológicos, essa categoria começa a se esvaecer proporcionalmente ao crescimento do conhecimento empírico, que impõe uma nova verdade sob as antigas crendices. A leitura simbólica dos monstros ganha força, no entanto, com a eclosão do estilo grotesco, que não manifesta nenhuma ligação obrigatória com a realidade, podendo ser a materialização dos sonhos através de seus aspectos mais insólitos e também mais assustadores.

Todas as categorizações de monstros apresentadas acima foram propostas a partir de estudiosos da Antiguidade que se debruçaram na taxonomização de raças e criaturas distintas. A principal referência no assunto é Plínio, o velho, que deixou como legado um compêndio das ciências antigas, distribuído em trinta e sete livros, denominado *História Natural* (c. 77 d.c.–79 d.c.). Através do processo de transmissão de textos alexandrinos, a obra do autor romano despontou na Idade Média e tornou-se um cânone para os medievais, que fizeram uma recuperação temática da tradição dos monstros, remodelando alguns aspectos da obra para fins de adaptação aos preceitos contextuais e culturais cristão do período. A enciclopédia, publicada em latim, demonstra o vasto conhecimento do naturalista, visto que aborda diversas áreas do conhecimento, tais como matemática, antropologia, zoologia, mineralogia, entre outros. Alicerçado em textos de Heródoto sobre o modo de vida indiano, bem como de Ctésias de Knidos que reúne várias ideias do mundo grego e persa e discorre sobre as mais díspares figuras monstruosas, Plínio propõe a divisão taxonômica dos seres a partir de sua forma composicional. No entanto, é o geógrafo e viajante grego Megástenes que fornece material substancial para as categorizações propostas pelo naturalista: mandado à Índia como embaixador do Império Macedônico, o viajante descreveu raças fabulosas, divindades e animais que habitavam os lugares mais remotos do planeta. A partir

de tais escritos, Plínio altera e apresenta novas combinações de seres às listas, concluindo seus estudos com cerca de quarenta tipos distintos de monstros. De acordo com Friedman (2000), o processo literário que possibilitou o aumento significativo do número das raças plinianas se deu pela crescente acessibilidade ao oriente, bem como pelas variantes linguísticas, responsáveis por criar uma interpretação distinta de determinados nomes que foram transmitidos como uma nova raça.

Sumariamente, o quadro taxonômico de origem pliniana pode ser visto, de acordo com Dutra (2010), a partir das seguintes categorias: 1) privação de uma parte do corpo; 2) modificação de alguma parte do corpo ou até mesmo do corpo inteiro; e 3) hibridismo – criado a partir do amálgama de partes distintas de seres de naturezas dessemelhantes. Na categoria 1, pode-se citar os blêmios, povo nômade oriundo do norte da África que, segundo descrições, não possuía cabeça, portando os principais órgãos dos sentidos no peito. Com relação ao segundo grupo, englobando as modificações corporais, pode-se subdividi-lo em: 2.1) hipertrofia corporal, como os amyctyrae, portadores de um lábio inferior ou superior tão avantajado que servia de sombrinha contra o sol; 2.2) hipotrofia corporal, como os pigmeus, grupo étnico de baixa estatura; 2.3) quantidade alterada de membros, como os multicéfalos, seres com mais de uma cabeça, ou os ciápodes, povo que possuía somente um pé; 2.4) posição insólita dos membros, como o Curupira, já mencionada figura folclórica brasileira conhecida por ter os pés virados para trás; e 2.5) substituição de um membro por um elemento desconhecido, como os cinocéfalos, que possuíam cabeça de cachorro. Já o terceiro grupo, que faz referência aos híbridos, pode ser classificado em: 3.1) elementos de reinos distintos, como a mandrágora, pertencente ao reino vegetal, porém, com características humanas; 3.2) sexos opostos, onde se localizam os hermafroditas; e 3.3) animais de espécies diferentes, no qual encontram-se os tradicionais monstros mitológicos, como a esfinge e a hydra.

A permanência da tradição dos boatos e ficções sobre essa gama de figuras monstruosas pode ser explicada, de acordo com Friedman (2000), a partir de dois fatores: o primeiro é que o medievo foi fortemente marcado pelo escapismo fantasioso, pelo prazer no exercício de imaginação e pelo medo do desconhecido. Desse modo, as raças de Plínio se mostraram caras à cultura medieval. O outro

fator é que, embora seja difícil identificá-las a partir dos relatos medievais, boa parte dessas raças, de fato, existiu – e muitas continuam a existir.

[...] os Pigmeus podem ser identificados como um povo aborígene longe de serem do imaginário, [...] as Amazonas refletem os costumes de sociedade matriarcais, os Amyctyrae poderiam ter sido baseados nos costumes dos Ubangi de alongar os lábios, [...] e assim por diante. [...] Atualmente, existe uma tribo no Vale do Zambesi, na fronteira da Rodésia do Sul, na qual a "síndrome de garra de lagosta" se tornou uma característica consagrada entre os seus membros. Essa condição, a qual é hereditária, passada possivelmente através de um gene mutante, resulta em pés que são divididos em dois grandes dedos em vez de cinco dedos menores – "pés de avestruz", como eles são descritos por tribos vizinhas. [...] Condições similares podem explicar os pés estranhos ou o número ímpar de dedos atribuídos a diversas raças plinianas. Erros de percepção da parte dos primeiros viajantes podem ser responsáveis por outros povos fabulosos. [...] babuínos ou macacos antropóides podem estar por trás de contos de povos que latiam e tinham cabeça de cachorro. [...] Similarmente, os blêmios e os Epiphagi, com suas faces nos peitos, eram negros migrantes etíopes cuja existência real é confirmada por historiadores. De acordo com Evagrius Scholasticus⁵, uma tribo com o nome de Blêmios atacou muitas vezes acampamentos cristãos no norte da África entre o a metade do século III e o V. A ausência de um pescoço e a presença de um rosto no peito sugere que os Blêmios faziam uso de escudos ornamentados ou armaduras de peito. (FRIEDMAN, 2000, p. 24-25, tradução minha)

O autor continua sua lista versando sobre a explicação para a invenção de outros povos, como os astomi (ou homens sem boca), uma raça localizada próxima ao rio Ganges que, supostamente, vivia pelo cheiro, sem necessitar de comida ou água. De acordo com Plínio, um cheiro ruim poderia levar os astomi a morte.

[...] um estudioso sugeriu que os homens sem boca que viviam somente pelo cheiro eram na realidade uma tribo himalaia que aspirava cebolas para repelir doenças da montanha. Finalmente, não pode haver dúvida de que a prática do yoga em algumas seitas do Hinduísmo, bem como outros costumes religiosos indianos, sugeriu a ideia de monstruosidade física e cultural aos observadores gregos. [...] Provavelmente, os Ciápodes que protegem a sua cabeça do sol com o pé enquanto deitam de costas deriva de observações de pessoas em posições de yoga. (FRIEDMAN, 2000, p. 25, tradução minha)

⁵ Acadêmico e intelectual do século VI a quem é atribuído a obra História Eclesiástica – compêndio dividido em seis volumes que trata da história da Igreja Católica.

Na imagem a seguir (figura 9), da esquerda para direita, pode-se observar as representações de um ciáopode, um ciclope, um siamês, um blêmio e um cino-céfalo. A gravura encontra-se no livro intitulado *Cosmografia Universal*, de 1544, atribuído ao matemático e geógrafo alemão Sebastian Münster.

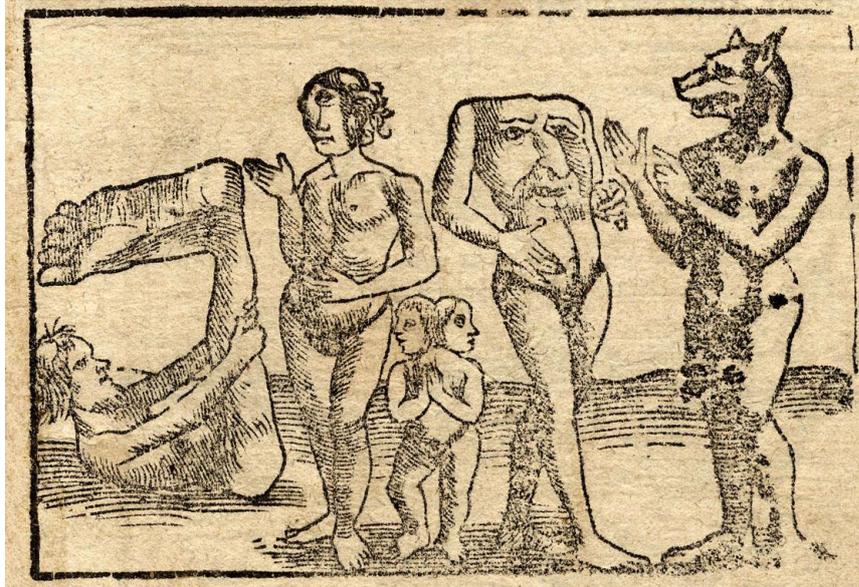


Figura 9 – Gravura do livro *Cosmografia Universal* (1544), escrito por Sebastian Münster (1489–1552)
Xilogravura | Coleção privada de William Favorite
Fonte: <https://bitly.com/FVR52>

Com efeito, deve-se ter em mente que as categorias, propostas pelos mais diversos autores, especialmente as que levam em consideração características puramente morfológicas, sempre serão intercambiáveis, visto que os seres podem pertencer a mais de um grupo concomitantemente. Além do fator morfológico, há também categorias que agrupam os monstros a partir de critérios classificatórios que levam em conta a localização, os hábitos alimentares e o clima no qual vivem. De acordo com as teorias antigas e medievais, tais fatores eram responsáveis por alterar a morfologia da criatura, como acontece com os antípodas: por estarem localizados no Hemisfério Sul, fazendo oposição geográfica à Europa, dizia-se que viviam em um mundo inverso, no qual andavam de cabeça para baixo, fato que os nominou, já que antípodas significa “pés opostos”. Algumas outras distinções culturais, como a variante linguística, também eram utilizadas para designar a monstruosidade de um povo. Os homens sem discurso, descritos por Plínio, são rotulados como bestas a partir da ausência de um discurso articulado, ou pelo uso de uma língua distinta. Apesar de ser romano, Plínio reproduz em sua obra muitos costumes gregos, como a caracterização do estrangeiro pela linguagem.

De acordo com os preceitos helênicos, a fala, por si só, não distingue o humano do animal, o discurso que se distancia da língua grega não era considerado uma fala de homens racionais.

No caso dos povos americanos, pode-se dizer que os aspectos preponderantes para a distinção entre selvagem e civilizado foram a ausência de uma linguagem conhecida, seguido pelos hábitos antropofágicos. Além desses dois fatores, é possível mencionar também a nudez, o uso de utensílios primitivos e o tipo de habitação, que contrasta fortemente com os ambientes urbanizados. Assim, a figura do índio desponta “como representação do Outro⁶, em oposição à cultura europeia [...]. O habitante da terra recém encontrada é visto como estrangeiro da cultura colonial, na medida em que são identificados nele traços de ausência de cultura” (DUTRA, 2010, p. 15).

As convergências das tipologias monstruosas encontram-se, usualmente, no modo como são concebidas – em geral, a partir das diferenças culturais que vão de encontro à concepção europeia de civilidade. Assim, o europeu afirma e eleva sua cultura, colocando o Outro como uma criatura a ser destruída ou salva através da conversão – à exemplo do processo de catequização dos índios no Brasil. Para o historiador Peter Burke (2004), o encontro de um determinado grupo com uma cultura distinta evoca, majoritariamente, duas reações: a primeira é a de negar a distância cultural e assimilar o diferente através do uso de analogias, polindo o exótico e tornando-o inteligível; nesse sentido, pode-se citar a viagem de Vasco da Gama até a Índia, que, ao entrar em um templo e avistar uma escultura de Brahma, Vishnu e Shiva a interpretou como a Santíssima Trindade. A segunda reação faz oposição à primeira, pois evidencia as diferenças e assimila o dessemelhante como o Outro. Em geral, essas assimilações que salientam os contrastes culturais acabam por ser hostis e desdenhosas. “Dessa forma, os outros são transformados no ‘Outro’. Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem mesmo ser transformados em monstros.” (BURKE, 2004, p. 157). Há, também, aqueles que são Outro dentro da própria cultura, como os judeus. Mesmo que não seja possível inseri-los em nenhuma das categorias propostas pelos teóricos das raças monstruosas, os judeus, por não seguirem os mesmos preceitos cristãos, eram representados com aspectos do grotesco na arte medieval,

⁶ O Outro, aqui, é citado com a inicial maiúscula, pois parte da concepção de Peter Burke que apresenta os estudos do Outro – engendrados por teóricos franceses – como resultado dos frequentes processos de homogeneização de povos distintos.

geralmente situados próximo a representação diabólica. Segundo Burke (2004), analisar as fronteiras que distinguem o humano do não-humano é uma forma eficiente de penetrar no âmago de determinada sociedade, visto que os motivos pelos quais um povo é levado a tratar uma raça como sub-humana revela muito a respeito da maneira como a condição humana é vista em determinadas culturas.

A ideia etnocêntrica do Outro é uma reverberação dos relatos greco-romanos que faziam da cultura, linguagem e aparência física dos observadores uma norma para avaliar todos os demais povos. Os gregos, em especial, tendiam a julgar os estrangeiros como inferiores e não confiáveis, e é dessa cultura, portanto, que “herdamos palavras como ‘bárbaro’ e ‘xenofobia’, que refletem suas atitudes em relação ao mundo além das terras de língua grega” (FRIEDMAN, 2000, p. 26, tradução minha). Ao mesmo tempo, os helenos eram curiosos e largamente interessados pelas variantes da cultura humana, razão pela qual investiram em aventuras marítimas rumo ao desconhecido. Assim, os textos antigos revelam o fascínio provocado pela estranheza de novos lugares, ao passo que são marcados pela repulsa em relação aos habitantes das novas paragens. Essa aversão é evidenciada a partir da ênfase dada às diferenças culturais, bem como pela descrição física dos corpos pertencentes àquela cultura, que geralmente assumem peculiaridades marcadas pelo exagero, pelo hibridismo e pela fantasia do observador.

Assim, nota-se que a configuração corporal assumida pelos monstros é marcada, em geral, por características bastante peculiares que se replicam com o passar do tempo. A hibridização entre espécies distintas, por exemplo, circunscreveu boa parte dos monstros da Antiguidade e ainda é motivo de estranheza em representações contemporâneas, como nas obras de Patricia Piccinini. A obra *Alice*, 2006 (figura 10) apesar de ser produzida em uma época e contexto distintos, apresenta traços que aproximam a figura situada ao lado da criança das ilustrações grotescas de monstros de outrora. Ainda que a mentalidade contemporânea não seja a mesma que veiculou a vasta catalogação dos monstros apresentadas até então, certos elementos visuais, sobretudo os que concernem às especificidades do estilo grotesco – como o aspecto humanoide do ser, que não é reconhecido como um humano e tampouco identifica-se como uma espécie animal inteligível, além do caráter fantástico que compõe a cena – ainda despertam a curiosidade do espectador. Mesmo com olhos grandes e arredondados que carregam uma doce ex-

pressividade, a criatura apresenta elementos animais – como as orelhas avantajadas, pelos em excesso e os pequenos chifres abaixo do queixo – que conferem a ela o *status* de monstro.



Figura 10 – Patricia Piccinini (1965)
Alice (drawing), 2006
 Grafite sobre papel | 80 cm x 60 cm
 Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/265/83>

O desenho, apesar de ser um importante elemento no processo de trabalho de Patricia Piccinini, dificilmente é apresentado pela artista como uma obra acabada, pois serve como fundamentação de ideias para a criação de suas esculturas, vídeos e fotografias. No entanto, Piccinini produziu uma série⁷, em 2005, na qual surpreende o espectador com obras que portam um elegante grafismo técnico e revelam o toque e a sutileza de sua mão. As obras em questão trazem personagens que ocupam posições cuidadosamente pensadas, encontrando-se no centro da obra, onde engendram uma ficção e funcionam como ponto de foco para o olhar do observador. Assim, as laterais da imagem estão vazias para evidenciar as figuras principais da composição: a menina e a criatura híbrida.

Apesar de carregarem similitudes estéticas que as aproximam das estranhas criaturas dos séculos passados, os monstros de Piccinini não são fruto da crença em povos situados em lugares desconhecidos. Seus seres são concebidos como forma de refletir sobre questões atuais que envolvem, especialmente, as problemáticas da manipulação genética, ponderando sobre os possíveis monstros que

⁷ Essa sequência de trabalhos será melhor apresentada em capítulos posteriores.

poderão ser concebidos pela ciência. Os corpos monstruosos de Piccinini intentam causar uma inquietação no espectador ao serem apresentados em um contexto de relações familiares com os humanos. Em *Alice*, o estranhamento é causado pela proximidade entre o monstro e a criança – que, no entanto, se mostra imperturbável com sua presença. Embora atualmente a imagem dos monstros seja mais banalizada, haja vista suas presenças no cinema, na televisão e nos videogames, eles ainda carregam o signo do grotesco e são marcados por uma barreira que os classifica como sub-humanos, o que se torna fator contribuinte para o incômodo da obra, ocasionado pela proximidade entre criatura e ser humano.

O conceito de corpo humano, que Ieda Tucherman (1999) aponta nascer a partir da depuração de uma unidade lógica de pureza, encontra seu contraponto na figura dos monstros ao passo que o excesso, a falta ou a mistura tornam-se marcas de presença. No entanto, a oposição entre monstros e homens não é marcada puramente pela oposição da configuração corporal, mas sim por um “sistema complexo de relações de aproximação e distância, de misturas e de hibridização.” (TUCHERMAN, 1999, p. 100). Os monstros apresentam sua alteridade móvel e definição instável ao passo que se configuram como algo que os humanos não se confundem, porém também não se distinguem em sua totalidade. Nesse aspecto, a relevância dessas figuras talvez esteja em “mostrar o que poderíamos ser, não o que somos, [...] e assim articulam a questão: até que grau de deformação (ou estranheza) permanecemos humanos?” (TUCHERMAN, 1999, p. 101).

Devido ao seu importante papel na construção da identidade do homem, a ânsia por explicar a existência dos monstros e raças monstruosas tomou conta dos mais diversos pensadores e filósofos ao longo da história. Dentre os nomes que se debruçaram sobre o assunto encontra-se o teólogo e filósofo Agostinho de Hipona. Guiado pela necessidade de circunscrever os escritos da Antiguidade dentro dos textos sagrados, Agostinho defende a ideia de harmonia cósmica, partindo do pressuposto de que todas as existências são necessárias. O teólogo supõe que, se Plínio, o velho estivesse correto quanto à sua taxonimização de monstros, as raças descritas pelo naturalista poderiam se tratar dos filhos de Adão, especialmente dos descendentes de Caim. De acordo com o Antigo Testamento, Caim, ao matar seu próprio irmão e fugir do Éden, constrói uma cidade que recebe o nome de seu primogênito, Enoque. Acreditava-se, então, que Caim seria o pai das raças monstruosas e que essas faziam parte da maldição recebida por fugir do paraíso

e construir a cidade dos homens. No entanto, tais explicações não passavam de meras conjecturas que eram difundidas paralelamente a tantas outras no mesmo período, o que fez Agostinho pensar em uma teoria que pudesse responder de forma sucinta o problema levantado pelas raças monstruosas.

Em suma, a tese de Agostinho sustentava que a falta da compreensão do homem sobre o sentido da monstruosidade não implica em sua inexistência ou na ausência de intenção por parte de Deus:

[...] Deus, Criador de todos os seres, sabe em que lugar e em que altura é, ou foi preciso, criar um ser, como sabe igualmente por que ordenação de partes diversas, ou semelhantes, se obtém a beleza do Universo. Mas quem não tem uma visão do conjunto fica chocado pela aparente disformidade de uma parte de que ignora a conveniência e a relação com o conjunto. Assistimos ao nascimento de crianças com mais de cinco dedos nas mãos e nos pés — o que não passa de uma ligeira estranheza; se bem que as razões de tal fenómeno lhe escapem, que ninguém, no entanto, tenha a leviandade de acreditar que o Criador se enganou a contar os dedos. (AGOSTINHO apud GIL, 1994, p. 30)

Para ele, as raças foram criadas por Deus de forma proposital e precisa:

Mas, se se trata de homens nessas descrições maravilhosas, porque é que Deus não teria querido criar, do mesmo modo, certos povos, temendo que acreditássemos, ao ver nascer um monstro entre nós, que a sabedoria que moldou a natureza humana tivesse, como um artista pouco hábil, falhado a sua obra? Logo, não nos deve parecer absurdo que haja raças de monstros no seio da humanidade, pois existem monstros humanos em todas as raças. E, para concluir com prudência e circunspeção: ou o que se conta acerca das raças é falso; ou não são homens; ou, então, se são homens, descendem de Adão. (AGOSTINHO apud GIL, 1994, p. 31)

Além disso, a concepção agostiniana acredita que as raças monstruosas auxiliam a compreensão dos chamados monstros teratológicos, ou seja, pessoas que nasceram com alguma malformação congênita. Assim, admitir a existência de uma raça inteira constituída de monstros reduz o absurdo perante um nascimento teratológico isolado. Segundo Agostinho “é necessário acreditar nessas raças, não porque os autores antigos as mencionam, mas porque a crença na sua existência ajuda a compreender os nascimentos monstruosos.” (AGOSTINHO apud GIL, 1994, p. 33).

Salvar as almas que habitavam o corpo daqueles que pertenciam a alguma raça monstruosa também era uma inquietação para o teólogo de Hipona. Partindo do pressuposto de que o corpo é o abrigo da alma, Agostinho propõe que,

para a salvação do espírito, é necessário atenuar os aspectos grotescos dos corpos monstruosos para que, sob o ponto de vista da alma, não restasse mais nenhuma deformidade. Se a aberração corporal não fosse reduzida, a alma poderia esvaír-se. Uma forma encontrada de abrandar a monstruosidade corpórea dessas raças foi reduzi-las ao estatuto de fantasia – assim, poderiam configurar-se de modo dessemelhante às normas fisiológicas de “pureza” estabelecidas para o corpo humano.

A difusão dos estudos sobre as raças monstruosas é, em consonância com o que foi apresentado anteriormente, uma herança da Antiguidade Clássica. No entanto, regido pela empreitada apologética de disseminação da fé cristã, Agostinho via o espaço temporal predecessor da Idade Média como uma era de paganismo marcada pela proliferação de demônios. Devido a suas explicações para a cultura pagã, nas quais em geral a associa ao demoníaco, Agostinho torna-se pioneiro ao sugerir um estudo sistemático sobre os demônios (MORAES, 2017). Para ele, o mal entrou no mundo no começo da Criação, quando, de acordo com o livro do Gênesis, Deus separou luz e trevas, dicotomizando não apenas o dia da noite, mas também os anjos bons dos anjos maus. Por isso, contribuindo para a sua visão de harmonia cósmica e garantindo a solidez do mundo real, criaturas fantásticas, monstruosas e diabólicas localizavam-se em espaços marginais dos manuscritos sagrados, colaborando com a ideia dicotômica de sagrado e profano e contrastando com a imobilidade rígida das letras que compunham o texto.

Respondendo filosoficamente ao fenômeno do mal, Agostinho colabora para a construção da apologética cristã, contribui para a organização do campo religioso medieval e passa a introduzir a figura diabólica como parte da criação. A imagem do diabo difere-se das raças monstruosas e monstros teratológicos vistos até então. Mesmo que suas configurações corporais convirjam em diversos aspectos – já que ambos são constituídos a partir de atributos do grotesco – a imagem diabólica assume configurações iconográficas específicas que permitem que o observador o decodifique facilmente. A disposição corporal assumida pela figura do diabo compõe-se, em geral, a partir do amálgama entre o corpo humano e determinados animais, como morcegos e caprinos.

A obra abaixo (figura 11) mostra Santo Agostinho escrevendo sua mais famosa obra, *Cidade de Deus* (século V), enquanto é atormentado por anjos e demônios. Em uma rápida leitura, pode-se perceber que, enquanto as forças malignas

atormentam Agostinho na parte inferior da imagem – representando o plano terreno –, no plano espiritual – situado na parte superior da iluminura – um anjo ilumina o teólogo, inspirando-o a produzir sua obra. Todos as criaturas demoníacas agregam ao corpo humano asas de morcego e patas de caprino ou repteis, evidenciando a iconografia específica assumida pelas figuras diabólicas. Na parte inferior esquerda da obra, um dos demônios que atormenta o santo apresenta, além das características anteriormente mencionadas, um rosto no tórax, mostrando uma evidente alusão aos já mencionados blêmios. Isso indica que, mesmo com as investidas de Agostinho na salvação das almas monstruosas, sustentadas através de sua tese que defende a harmonia cósmica e o plano divino de Deus, as formas iconográficas construídas a partir das raças desconhecidas eram, reiteradamente, associadas à selvageria, à bestialidade e a imagens demoníacas.



Figura 11 – Disputa entre anjos e demônios à volta de Santo Agostinho, extraída da obra *Cidade de Deus*, século XV

Iluminura | Biblioteca Municipal, Abbeville

Fonte: <https://www.agefotostock.com/age/en/Stock-Images/Rights-Managed/DAE-11275014>

1.2.1 O grotesco medieval: explosões diabólicas do século XI

Uma figura que encarna por excelência os motivos do grotesco popular medieval é o diabo. Por representar o lado diametralmente oposto ao da divindade, o diabo encarna todos os aspectos inferiores do mundo. Enquanto Deus representa o excelso e o espiritual, portanto o sublime, o diabo encarna o grotesco, expresso na bestialidade, nos apetites e na materialidade. (SANTOS, 2009, p. 243)

A existência do mal como forma de dar sentido aos diferentes dilemas da vida é algo que atravessa os séculos. Por isso, boa parte das manifestações e representações do demônio – independente das especificidades visuais e suas genealogias – carregam similitudes. A atuação demoníaca só tem sentido em uma sociedade imersa na ideia de salvação, na qual a liberdade divina detém uma posição fulcral. De acordo com o pesquisador brasileiro Carlos Roberto Nogueira (2002), é neste contexto que a personificação do diabo ganha força e favorece, a partir do século XI, uma mentalidade que culminará na primeira explosão diabólica (NOGUEIRA, 2002).

Nogueira (2002) aponta que a figura demoníaca tem origem na tradição religiosa hebraica que serviu de base para a posterior formação do Cristianismo, pois é atribuído aos hebreus a construção do arquétipo de grande inimigo, que posteriormente foi sistematizado e aglutinado no personagem diabólico. O povo hebreu, todavia, não sentiu a necessidade de corporificar a encarnação do mal, especialmente porque sua crença monoteísta cultuava a onipotência e a onipresença de Deus – sendo, este, o dono do bem e do mal –, tornando as forças malignas, de certo modo, insignificantes. Nesse sentido, levando-se em consideração que o judaísmo se empenhava para manter uma religião monoteísta em meio a um politeísmo envolvente e hegemônico, a figura diabólica é pouco vista no Antigo Testamento, já que nenhuma outra criatura poderia ser equiparada a Deus. Tal fato, entretanto, não implica na inexistência do mal: os atos bélicos que acompanharam o processo expansionista da Antiguidade tiveram como consequência religiosa a assimilação dos deuses estrangeiros como demônios e forças malignas. O mal, portanto, existe, porém não é incorporado em um único personagem. No livro de Jó encontra-se uma importante contribuição do Antigo Testamento para

a figura do demônio. Nesta passagem, Jó é atormentado por *Satan*⁸, que se apresenta como um anjo, um dos filhos de Deus – porém o personagem é apresentado ainda sem personalidade definida.

O período helenista, marcado pela justaposição de crenças distintas, é um importante marcador para a sistematização do arquétipo demoníaco. Neste período, desenvolveu-se uma rica literatura apocalíptica repleta de citações aos espíritos malignos que atormentam o criador, como o chefe dos anjos caídos, Belial, personificação da figura demoníaca citado no *Testamento dos Doze Patriarcas* (109–106 a.C.). Belial é caracterizado apenas por atributos morais, como a capacidade de incitar homens à fornicação, à inveja, à cólera e à adoração aos deuses estrangeiros. Sua forma visual não é mencionada na passagem da escritura sagrada, o que nos mostra que apesar de assumir uma personalidade específica, suas particularidades físicas e visuais ainda não estavam estabelecidas.

À medida que a Antiguidade vai se avizinando da Idade Média – e que as divindades pagãs vão, através das traduções dos textos greco-romanos, incorporando-se às crenças judias como demônios – satã começa a ser reconhecido pelos evangelhos e adquire uma doutrina escatológica e grotesca. O Novo Testamento marca uma importante mudança: a religião cristã – agora bem estabelecida e solidificada – passa a dividir o universo em dois polos, um marcado pelo bem, o outro, pelo mal. Nesse contexto, o Diabo passa a ser o grande adversário de Deus, personificando toda a maldade do mundo, bem como tudo aquilo que afasta os homens do Criador, tornando-se o messias dos credos que contrapõem o catolicismo. A fim de legitimar o personagem diabólico, Satã é apresentado na história de Adão e Eva: tido como um anjo caído, expulso do paraíso por desrespeitar uma ordem divina, ele traveste-se de serpente e ilude Eva, convencendo-a a morder o fruto proibido. O papel de Satã no pecado original o confere um grau de importância que ainda não havia sido dado a nenhum outro antagonista da força divina.

No entanto, mesmo que seja conferido ao Diabo um papel indispensável na história da criação, este ainda não será o início da demonolatria que assolará o imaginário da Baixa Idade Média, pois

A Igreja primitiva ainda é uma Igreja transbordante de otimismo, plenamente confiante em sua fé e no triunfo da mesma. Qualquer

⁸ A palavra *Satan* deriva de uma raiz semítica que significa hostil.

que fosse o poder de Satã, era privilégio de cada cristão a capacidade de lhe opor resistência. (NOGUEIRA, 2002, p. 32)

Somente com o passar dos anos a Igreja deu-se por conta que sua existência estaria abalada se a certeza de vitória sobre o mal estivesse sempre garantida. Com isso, ela deixa de sustentar que o Diabo está sempre vencido e passa a investir na imagética deste personagem. Nogueira (2002) aponta que o arquétipo do senhor do inferno e de seus servos vai se formando ao longo da Idade Média, especialmente a partir dos deuses e seres pagãos. Aproveitando-se de figuras pré-existentes e que já estavam inseridas no imaginário popular, a doutrina cristã vai, paulatinamente, alterando as lembranças culturais advindas da Antiguidade, transformando-as em monstruosas e diabólicas. Nessa atmosfera, os híbridos, tão populares na mitologia egípcia, grega e romana, passam a marcar o estereótipo de tudo aquilo que pertence ao reino do mal, enfatizando que o corpo grotesco é a punição para aqueles que cometem atos heréticos – um dos indicativos de possessão demoníaca eram anomalias que deixavam o corpo com aspecto monstruoso; essa era a forma estabelecida pelos teólogos para identificar a atuação do Diabo na população.

É a partir do século XII que “as ideias esparsas e muitas vezes contraditórias sobre a figura do Diabo começam a ser reunidas em uma coerente e uniforme sistematização dogmática.” (NOGUEIRA, 2002, p. 50–51). Esse esforço sistematizador permitiu a criação do que Nogueira chama de “subdemônios” – ou seja, servos de Satã – que compõe o cenário do inferno e ocupam lacunas históricas deixadas por alguns teólogos. No século seguinte, o Diabo torna-se objeto de adoração em seitas que o cultuam e fazem, abertamente, pacto com ele. Esse também é o momento em que a literatura e as artes visuais passam a representar Deus e o Diabo com a mesma ênfase e os padecimentos e sofrimentos infernais são apresentados de forma visual amedrontadora à guisa de aviso aos infiéis.

A crise do século XIV, conhecida como crise do feudalismo, provocou um grande aumento na miséria e ocasionou uma série de catástrofes na sociedade europeia da época. Esse contexto gerou uma onda amedrontadora e um pânico generalizado na Europa ocidental, que, sentindo-se abandonada por Deus, viu o Diabo como o principal responsável por todo o sofrimento coletivo. A peste negra, as revoltas urbanas e o Grande Cisma do Ocidente foram alguns dos acontecimentos que assolaram a população. Na tentativa de explicar tais desgraças, a

Igreja propõe hipóteses que fomentam novos medos e terrores, maiores do que aqueles que estavam sendo vividos até o momento. A morte, que até então havia sido “domesticada” pelos teólogos e, conseqüentemente, não alimentava grandes angústias, torna-se um dos maiores temores da época, pois passa a ser sinal do abismo eterno e da luta incessante entre o reino dos céus e o reino das trevas.

A assiduidade diabólica promovida nessa atmosfera faz com que os teólogos comecem a se preocupar em estabelecer o perfil e o caráter do senhor do inferno da maneira mais clara possível, a fim de que seja reconhecido sob qualquer circunstância. Assim, a Igreja corporifica diversos retratos detalhados sobre as mais variadas formas demoníacas; todas essas configurações não são frutos de invenções livres por parte dos pintores, mas sim resultado do amálgama entre as descrições da tradição erudita, dos discursos populares, da cultura proveniente da Antiguidade, além do acréscimo de detalhes proporcionados pela imaginação desenfreada da época.

Pinturas representando o Diabo não são comuns até o século XII, quando então as representações do Juízo Final e do Inferno povoaram a imaginação dos fiéis e as paredes das igrejas. Inicialmente, ele é representado como uma figura com certa dignidade, como cabia à sua condição de anjo caído. Mas, logo após, devido aos esforços pedagógicos dos representantes da fé, passa a aparecer com uma frequência cada vez maior como um monstro repugnante, cuja deformidade evidencia a sua corrupção espiritual. (NOGUEIRA, 2002, p. 62–63)

Segundo Nogueira (2002), alguns elementos visuais foram se tornando específicos da figura diabólica, como a anomalia humana representada através do excesso ou falta de alguns órgãos (o uso de três cabeças, aludindo à Santíssima Trindade, é um exemplo). Além disso, há o viés escatológico assumido por esta figura, que faz com que ela seja apresentada com uma segunda face localizada no ânus, deslocando o centro de atenção e inteligência da cabeça para os órgãos genitais. Não obstante, os atributos mais comuns encontram-se no uso de anatomias animais e semi-humanas para a composição do corpo do Diabo: chifres, garras, asas, dentes pontiagudos, pelos em excesso e outros aspectos correspondentes ao estilo grotesco passam a ser comuns na configuração diabólica. O uso de tais atributos tinha como intuito salientar a natureza bestial do Demônio, entretanto, a

apresentação do diabólico sob formas animais e sobre-humanas evidencia o costume europeu de demonizar as particularidades oriundas de uma outra cultura, associando o diferente ao satânico.

É sabido que grande parte dos seres fantásticos difundidos na era medieval eram fruto do mundo antigo. A partir do momento que essas criaturas foram reduzidas pelo cristianismo à condição de demônios, passaram a ser uma das principais referências para os artistas que buscavam inspiração na retratação dos agentes malignos. A principal fonte para a iconografia diabólica é a figura do sátiro, que, inúmeras vezes, foi identificado como Diabo pela cultura medieval:

O grande modelo que influenciou toda uma iconografia diabólica foram as clássicas imagens de Pã e dos sátiros: criaturas meio homem, meio bode, com chifres, cascos partidos, olhos oblíquos e orelhas pontiagudas. A essa combinação a imaginação cristã acrescenta um ingrediente essencial: as asas de um anjo. Contudo, como se tratava de anjos caídos, as asas não poderiam ser de um pássaro que voa à luz do dia, e sim as de um morcego, que ama as trevas e, de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo. [...] No Novo Testamento, os bodes estão firmemente relacionados com o Mal. [...] o bode, assim como os demônios, era conhecido por sua devassidão e mau cheiro, e, na consciência popular, sua belicosidade e os prejuízos que causava a campos e colheitas aumentavam as suas possibilidades de ligação com o furioso e destrutivo Inimigo. (NOGUEIRA, 2002, p. 67).

A semelhança entre Pã e as representações diabólicas que permeiam o fim da Idade Média pode ser observada a partir das imagens abaixo (figuras 12 e 13).



Figura 12 – Diabo e seu servo assando um herege. Figura extraída do manuscrito *Taymouth Hours*, página (fólio) 144, c. 1375

Iluminura | British Library, Londres

Fonte: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=yates_thompson_ms_13_fs001r

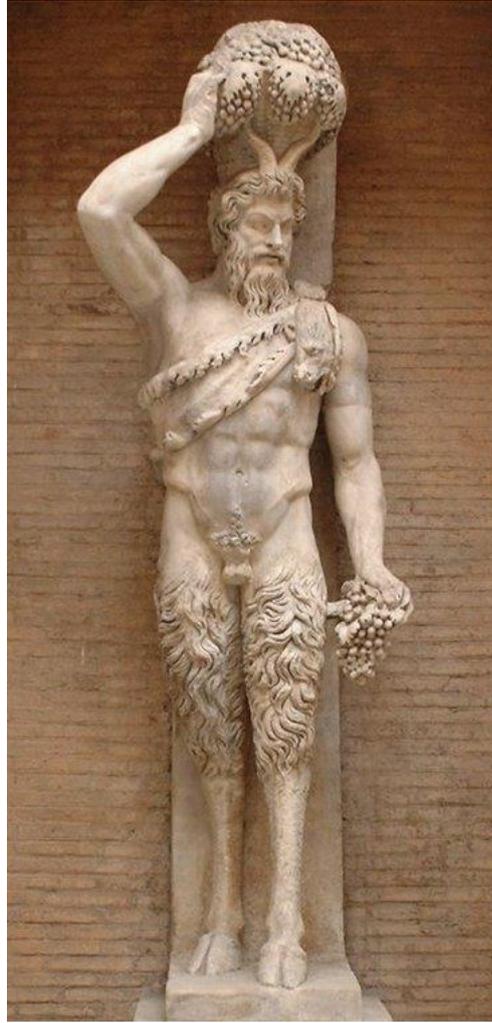


Figura 13 – Autoria desconhecida
Satiro della valle, possivelmente datado do final do período helenístico (323–126 a.C.)
 Escultura em mármore | 279 cm de altura | Museus Capitolinos, Roma
 Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pan_satyre_della_Valle.jpg

Em *Le portrait du diable* (2009), Daniel Arasse, ao discorrer sobre as variantes visuais assumidas pelo Diabo, aponta que a imagem religiosa, em geral, assume uma função mnemônica. Isso quer dizer que elas intentam deixar resquícios na memória dos fiéis, especialmente dos iletrados, que não têm acesso aos textos sagrados. Assim, as obras devem ser impressionantes e impactantes, a fim de penetrar no subconsciente popular. As formas híbridas, monstruosas e anômalas funcionam bem para inserir a figura demoníaca no imaginário, e é por este motivo que a Bíblia, em vez de ser transcrita a partir de símbolos nobres, é recheada de imagens diabólicas. Para Arasse, é incontestável a potência mnemônica das incontáveis combinações figurativas dos monstros e demônios tradicionais, e sua eficácia encontra-se justamente no amálgama entre as mais distintas formas. “A figura tradicional do diabo monstruoso é, portanto, tão consistente quanto eficaz. Sua

tarefa é pintar um “retrato” da abjeção do Outro.” (ARASSE, 2009, p. 70, tradução minha).

Além de entranhar-se no imaginário popular, a arte e a literatura medieval eram utilizadas para explicar alguns fenômenos incompreensíveis pela ciência da época. Por este motivo, tanto cristãos quanto pagãos serviam-se das forças sobrenaturais a fim de compreender a natureza, já que o conhecimento produzido no período não era suficiente para explicar as leis físicas e geográficas que regiam o universo. Caso fossem benéficos, os acontecimentos eram atribuídos ao equilíbrio divino; se fossem maléficos, a conjuntura era explicada a partir da crença na subversão demoníaca. Foi nessa atmosfera que se desenvolveu a cultura do medo, período em que as obras demonológicas eram utilizadas para difundir o pânico. Ademais, a grandiosidade atribuída a Satã evocava a predileção mórbida e o prazer estético do grotesco.

O pessimismo provocado pelo pânico do juízo final, bem como por todas as crises que levaram a Idade Média ao colapso, provocaram um fascínio pelo macabro, perverso e cruel. A aparência grotesca assumida pela figura diabólica, apesar de provocar o medo, tinha uma enorme potência sedutora; essa sedução foi utilizada pela Igreja para doutrinar os fiéis, que utilizaram as tão bem elaboradas representações infernais como um veículo de comunicação moralizante. A satisfação provocada pelo grotesco, segundo Arasse (2009), fica ainda mais evidente ao longo do Renascimento, período em que a visualidade diabólica é cultivada pelo prazer artístico de combinar uma infinidade de formas em suas criações. O encontro com a cultura antiga que culminou com a descoberta de figuras quiméricas produzidas na Antiguidade, engrandeceu ainda mais a atração dos artistas pelo monstruoso, já que “o monstro é um objeto essencialmente visual” (KAPPLER, 1994, p. 9).

À esta altura, pode-se indagar sobre a relação entre a imagética diabólica produzida pelo homem medieval tardio e objeto de estudo da presente pesquisa. O elo que une os dois temas é a permanência do grotesco na contemporaneidade como elemento de atração pública. Ainda somos esteticamente atraídos por elementos que combinam formas visuais das mais distintas espécies, bem como por imagens que causam um certo estranhamento, desconforto e medo. O sucesso da indústria cinematográfica que se detém nas mais diversas formas de terror é um forte indicativo do poder imagético que esse estilo carrega. Tendo em vista que o

objetivo do trabalho que aqui se apresenta é o do entendimento do grotesco aliado à poética de Patricia Piccinini, as relações estabelecidas com a contemporaneidade priorizarão enfatizar a obra desta artista. Nesse sentido, é pertinente salientar que sua poética transcende o impacto estético evocado pelas esculturas minuciosamente bem-acabadas que apresenta, pois a maneira como as obras se conectam com o público relaciona-se com os apontamentos que guiaram o trabalho até aqui.

Abordando um futuro possível e uma utopia científica não tão distante, Piccinini toca na ética da ação humana e nas consequências dos avanços científicos. Ainda que a ênfase de suas obras não recaia sob a figuração diabólica em si, suas produções prezam pelo amálgama entre o humano e animal e, tal qual os inúmeros arquétipos assumidos pelo Diabo, têm um viés moralizante que se concretizará pelas estruturas grotescas que assumem. Assim, suas sedutoras criaturas apresentam características físicas que, por muito tempo, foram cruciais para a definição do ser diabólico e para sua comunicação moralizante com o espectador.

A obra *The Embrace*⁹, 2005 (figura 14) é protagonizada por um roedor, o qual não é taxonomicamente reconhecível, portador de dentes incisivos protuberantes que se assemelham a um castor. Grotesca e diabólica por natureza, a criatura aparece alojando-se na cabeça de uma mulher, com suas pernas apoiadas no pescoço, braços agarrados ao lado da cabeça e o estômago colado ao rosto, fazendo com que o espectador não possa visualizar a expressão da possível vítima. A sensação de estranhamento da obra é intensificada pelo fato de que a escultura feminina se apresenta em tamanho real, podendo ser facilmente confundida com uma das visitantes da exposição. A cor e a textura da pele da criatura, semelhantes a uma carne humana rugosa, também são fatores preponderantes para o estranhamento e sedução proporcionado pela obra. Nas paredes do cômodo, encontram-se outros roedores da mesma espécie posicionados em bases de madeiras fixadas à parede; tais bases, algumas abertas, outras fechadas, estão comportando os animais, exceto por uma, que se encontra vazia. Pode-se pressupor, então, de onde saltou o pequeno predador responsável por atacar a figura principal.

⁹ Esse trabalho faz parte da série *Nature's Little Helpers*: uma sequência de trabalhos, dos anos de 2004 e 2005, que explora a ideia da capacidade do ser humano de ajudar a preservar espécies de animais que estão em processo de extinção através da criação de novos seres, que funcionam como auxiliares biológicos. A série, assim como outros trabalhos da artista, será melhor abordada nos capítulos seguintes.



Figura 14 – Patricia Piccinini (1965)
The Embrace, 2005

Silicone, poliuretano, couro, madeira compensada, cabelo humano e roupas | Dimensões variáveis
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/91/36#>

Apesar de assustadora e aparentemente agressiva, um olhar mais cuidadoso revela que a criatura agarrada ao rosto da figura feminina traz consigo olhos castanhos intensos, lustrosos e arregalados que demonstram medo e insegurança (figura 15). Suas intenções não são facilmente identificáveis, porém, ao agarrar-se à cabeça da personagem percebe-se que teve um cuidado no toque, de modo que se segura sem cravar suas garras. O roedor de Piccinini, é, na verdade, uma vítima da criação desenfreada da ciência, mostrando-se amedrontado e vulnerável. Suas unhas pintadas podem sugerir o grau de humanização e adaptação do ser ao mundo contemporâneo, que o fez adquirir hábitos humanos contrastantes com sua natureza.

Com essa obra, a artista apresenta uma alegoria de como a humanidade será surpreendida ou mesmo atordoada por suas próprias criações, à medida que elas vão ultrapassando o nosso controle. Além disso, Piccinini convida o público

a refletir sobre as possíveis relações dessas criaturas com os humanos, questionando-se de que modo reagiríamos aos seus grotescos corpos híbridos.



Figura 15 – Patricia Piccinini (1965)
The Embrace (detalhe), 2005

Silicone, poliuretano, couro, madeira compensada, cabelo humano e roupas | Dimensões variáveis
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/91/36#>

Há, além do uso de formas grotescas específicas, outro elemento que imprime traços diabólicos na obra em questão: a ambiguidade do momento. O fato de não sabermos exatamente qual a real intenção da estranha criatura que protagoniza o abraço na obra intensifica o estranhamento e o medo causado pela cena. Assim acontece também em *The Coup*, 2012 (figura 16), onde observamos uma criança híbrida em um ato marcado pela dubiedade. Com aparência simiesca, pequenos olhos intensos, roupas casuais que podem vestir qualquer criança humana, o jovem menino é representado com um braço levemente erguido, seguido por uma mão semiflexionada enquanto um papagaio pousa em sua outra mão. Não há como saber a ação que precederá este gesto, o que pode conferir à obra ares amedrontadores. Neste caso, o diabólico não se mostra apenas na aparência híbrida da criança, que o revela como não pertencente à raça humana assim como as concepções diabólicas vistas até aqui, mas também na dubiedade da cena. Contudo, a forma visual que dá a tônica de sua gênese, calcada na mistura entre o ser

humano e o animal, contribui para o ar maquiavélico da obra – que possivelmente seria dissipado caso a criança fosse inteiramente humana. Novamente, a artista provoca seu espectador, levando-o a dialogar com este corpo híbrido que pode se tornar uma realidade em um futuro que se avizinha.



Figura 16 – Patricia Piccinini (1965)
The Coup, 2012

Silicone, fibra de vidro, cabelo humano e papagaio taxidermizado | 116 cm x 60 cm x 55 cm
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/134/53>

Suas figuras monstruosas impressionam o público que, semelhante ao homem medieval, é tocado pela estética grotesca e pelas mais variadas combinações de formas. Do mesmo modo que a Igreja se apoiou na tão elaborada imagem diabólica para difundir os dogmas do Cristianismo através da mistura entre medo e sedução, Patricia Piccinini vale-se do caráter monstruoso e enigmático de suas criaturas para provocar questionamentos reflexivos sobre temas latentes. Nesse sentido, seus híbridos calcados na fusão entre humano e animal tornam-se veículos de comunicação moralizante – eficazes pela atração exercida pelas formas grotescas – que não dialoga com temáticas religiosas, mas sim com proposições éticas específicas da contemporaneidade.

1.2.2 Teratologia e monstruosidade humana: *freaks*

A relação entre o grotesco e a gênese visual dos monstros construída ao longo deste capítulo tem seu desfecho com o estudo daqueles que influem diretamente na contemporaneidade. É evidente que todas as formas monstruosas apresentadas até então, sejam elas personificadas em monstros folclóricos ou na figura diabólica, permeiam de algum modo o imaginário atual. Entretanto, a permanência da exposição dos corpos anômalos no século XXI assumindo um teor grotesco revela que esta categoria de “monstros” conservou de forma eficaz aspectos do pensamento de tempos longínquos. Diferentemente do Diabo, que paulatinamente foi perdendo sua força catequizadora, transformando-se cada vez mais em uma figura alegórica, os nascimentos teratológicos ainda são vistos sob a luz do grotesco. As excepcionalidades corporais foram, por muito tempo, tidas como monstruosas, responsáveis por evocar a curiosidade e causar espanto. Por isso, autores como Fiedler (1996) ressaltam a importância de se recorrer ao passado para assimilar a monstruosidade desses corpos:

É, portanto [...], a certos mitos e lendas antigas que devemos recorrer [...] para entender a profunda ambivalência em relação a outras criaturas que são percebidas em qualquer momento como perturbadoramente divergentes, fora das normas fisiológicas atualmente aceitáveis. Essa ambivalência tradicionalmente nos levou a duas respostas bastante diferentes aos “monstros” que geramos. Por um lado, ao longo da história os matamos [...]. Por outro lado, às vezes os adoramos como se fossem divinos, embora nunca sem conotações de medo e repulsa. Em ambos os casos, havia um sentimento de admiração ou temor ligado a humanos anômalos: um sentimento de que tais produtos impróprios do processo pelo qual continuamos a espécie são misteriosos, estranhos e, portanto, “tabus”. (FIEDLER, 1996, p. 4, tradução minha)

A má-formação genética tem origem, muito provavelmente, concomitantemente à própria formação humana. Anões, gigantes, hermafroditas ou siameses povoaram o mundo desde a Antiguidade Clássica, sendo citados, a exemplo do gigante Golias, até mesmo na Bíblia. O mundo clássico, por sinal, foi muito sensível aos chamados *portentos* ou *prodígios* – acontecimentos extraordinários, como nascimentos anômalos, que eram vistos como “signos da desgraça iminente” (ECO, 2015, p. 107). Tão antigas quanto suas existências são as teorias que buscam

propor uma causalidade para esses fenômenos. Assim, cada período histórico dispõe de um conjunto distinto de tratados que investiga a gênese dos monstros teratológicos.

O documento mais antigo encontrado a esse respeito é datado de cerca de 2.800 a.C. e foi inscrito em tábuas de barro (FIEDLER, 1996). Trata-se de um léxico babilônico no qual três classes de monstros são abordadas: monstros por excesso de algum membro, monstros por deficiência de algum membro e monstros duplos – referindo-se a hermafroditas. As explicações propostas para esses nascimentos são diretamente atreladas a fenômenos sobrenaturais e, nesse âmbito, os esforços recaem mais sobre a tentativa de decifrá-los como sinais do que de entender sua gênese. Segundo Fiedler (1996), todos esses monstros eram vistos como presságios, e cada especificidade corporal (a falta de um membro específico ou o excesso de outro) remetia a algum augúrio.

É na Antiguidade Clássica que as explicações começam a assumir um caráter científico, pois, além das interpretações sobrenaturais, buscou-se investigar outras razões que poderiam gerar estes nascimentos. Todavia, a procura por tais causas não está atrelada a uma naturalização da teratologia; ao contrário, a Antiguidade Clássica foi berço de civilizações que estabeleceram como lei o extermínio de crianças com anomalias congênicas – prática recorrente em Esparta, *pólis* grega na qual crianças eram descartadas por serem consideradas incapazes no que concerne às atividades militares; este “descarte” permitia que os recursos monetários fossem redirecionados para outras finalidades. No seio desta conjuntura de atração e repulsa provocada pelos monstros teratológicos está Aristóteles que, além de filósofo, foi um grande entusiasta das teorias responsáveis por desvendar o mistério de tais nascimentos – o que o levou a propor uma série de explicações voltadas a questões naturalistas, pautado na concepção de que nascimentos monstruosos associam-se mais a deficiências da matéria humana do que a fenômenos sobrenaturais.

Dentro da lista dos extensos tratados escritos por Aristóteles, encontra-se *De Generatione Animalium*, um texto voltado para a concepção de teorias que procuram desvendar como se constitui a matéria viva. No livro IV da obra em questão há observações acerca da reprodução dos seres e possíveis causalidades para a origem do sexo feminino e masculino; para tal, Aristóteles traz algumas concepções

conhecidas à época e tece seu argumento refutando-as ou não. É interessante observar como o filósofo descarta algumas teorias mais descabidas, como a de Empédocles, que reduz a diferenciação do embrião feminino para o masculino apenas à temperatura do útero: se o útero materno for quente, gerará uma mulher, se frio, um homem. Aristóteles contrapõe esta teoria ao colocar-se a pensar em embriões gêmeos: segundo ele, dissecações em animais já puderam revelar que gêmeos ficam alocados no mesmo fragmento do útero. Sendo assim, se a causa for a temperatura uterina da mulher, seria impossível a existência de gêmeos de sexos distintos (ARISTÓTELES, *De Generatione Animalium*, livro IV, p. 764b).

Na sequência, suas observações recaem sobre a aparência da prole e as possíveis razões pelas quais podem se parecer com um dos progenitores. O filósofo pondera sobre a existência de casos em que a prole não se assemelha a nenhum ancestral, diferindo, até, de um ser humano. Algumas das explicações dadas para este fenômeno seria a falta de controle sobre os movimentos do esperma – este cuja função, segundo tal teoria, é transmitir à prole as características de seus ancestrais. Quando os movimentos que carregam estes traços particulares são “desregulados”, é o substrato mais geral que fica incumbido da tarefa de completar o desenvolvimento do embrião, e este substrato, no geral, traz características universais da espécie animal; esta, então, seria a causa pela qual algumas crianças nascem com traços ou até mesmo partes animais (ARISTÓTELES, *De Generatione Animalium*, livro IV, p. 769b). Por voltarem-se a causas mais científicas e naturalistas, as concepções aristotélicas tratam os nascimentos teratológicos como meras deficiências da natureza que ocorrem tal qual acontecem com os animais. Por isso, para o filósofo, os monstros não deveriam ser vistos com horror, mas sim como uma forma de “diversão da natureza”.

Além da concepção apontada acima, pululavam, na era aristotélica, algumas outras possíveis causas com um menor rigor científico, como lesões uterinas e os famigerados desejos nutridos por mulheres grávidas – que, segundo a crença, quando não atendidos poderiam causar danos irreversíveis ao feto. Tanto as crenças populares quanto as explanações científicas propostas pelos estudiosos da Antiguidade perduraram ao longo dos séculos, transportando-se para a Idade Mé-

dia. Neste período, a Igreja procurou oferecer explicações mais teológicas aos nascimentos teratológicos, relacionando-os ora à ira de Deus, ora a uma profecia ou um presságio.

No século XVI, aliando as explicações aristotélicas às propostas pela Igreja, o cirurgião francês Ambroise Paré lança a obra *Des monstres et prodiges* (1573), o segundo volume de um conjunto chamado *Deux livres de chirurgie*. Neste tratado ricamente ilustrado, Paré lista treze causas para as anomalias congênitas:

A primeira é a glória da Deus. A segunda, sua indignação. A terceira, uma quantidade muito grande de sêmen. A quarta, uma quantidade muito pequena. A quinta, imaginação. A sexta, útero estreito ou pequeno. A sétima, a impropriedade da maneira de sentar da mulher que, enquanto grávida, permanece sentada por muito tempo com suas pernas cruzadas ou pressionadas contra o estômago. A oitava, por quedas ou golpes contra o estômago da mãe durante a gravidez. A nona, por doença hereditária ou acidental. A décima, por deterioração ou decomposição do sêmen. A décima primeira, por mistura ou mescla de sêmen. A décima segunda, pelo ardil de mendigos errantes. A décima terceira, por demônios ou diabos. (PARÉ apud TUCHERMAN, 1999, p. 117–118)

A mistura entre concepções religiosas/espiritualistas e científicas ilustra bem a psique renascentista, já que, no período, a valorização do corpo se dá paralelamente ao enaltecimento do espírito e da alma. Outras explicações que germinavam na época remontam à ideia do grego Hipócrates, a quem foi atribuído o título de “pai da medicina”, que relaciona os nascimentos extraordinários ao apetite desregrado e aos fervorosos desejos sexuais da mulher grávida. Alguns relatos propagavam que aquelas que desejavam um determinado homem durante a gravidez dariam à luz a um bebê com a mesma raça do indivíduo cobiçado. O mesmo aconteceria se a mãe olhasse fixamente para um porco durante a gestação; neste caso, nasceriam bebês metade humano metade porco. Sob esta ótica, o ato de olhar assume um poder excepcional, já que é capaz de absorver a imagem do outro em seu corpo de modo a moldar o embrião.

Boa parte desses estudos causais envolvem a culpabilização materna: “Qualquer que seja o conjunto simbólico ao qual se associa cada variante particular desta crença, o monstro aparece como a prova visível da natureza culpada da mãe” (GIL, 1994, p. 89). Leonardo da Vinci (1452–1519), em seus estudos anatômicos, propõe explicações para a forte relação entre o embrião e sua gestante, afirmando que a alma da criança se encontra sob a guarda de sua mãe no período

gestacional, fato que torna a progenitora responsável por toda e qualquer deformidade de seu filho:

Ao princípio, a alma fica em estado dormente sob a tutela da alma da mãe que a alimenta e lhe dá vida através do cordão umbilical com todos os seus membros. [...]. Eis porque um apetite, um desejo muito forte, um temor que a mãe sinta são mais fortemente sentidos pela criança do que pela mãe. (VINCI apud GIL, 1994, p. 93)

No âmbito social, os nascimentos teratológicos assumem um papel bastante peculiar. Ilustrando contos populares e folclóricos, esses personagens contracenam com salvacionistas e têm um único propósito: o de serem salvos. Assim, no final dos contos, são “purificados” e libertos daquele corpo grotesco, em geral, pelo beijo de um amor verdadeiro. Essa configuração se mostra bastante eficaz em contos de fadas, o que a fez dominar esse nicho do mercado cinematográfico por muito tempo. Exceções mais contemporâneas buscaram outras soluções para esse estilo de narrativa. O filme *Shrek*, de 2001, apresenta um final que quebra esta lógica sequencial de acontecimentos: a princesa, presa em uma maldição que a tornava uma ogra ao cair do sol, escolhe assumir o corpo grotesco para o resto da vida ao substituir o beijo do príncipe pelo beijo do ogro *Shrek*. O tratamento purificador dado pelos contos de fadas aos corpos monstruosos assemelha-se à proposição do teólogo Agostinho de Hipona, que, como já mencionado, na ânsia de promover a salvação de todas as raças, inclusive as monstruosas, afirmou que diminuir anomalias corporais dos seres monstruosos de modo a aproximá-los de um corpo “normal” era a forma mais eficiente de salvar a alma. Nesse contexto, a compleição física anômala aparece como um castigo, a consequência de uma má conduta.

A figura diabólica, já esquadrihada anteriormente, corrobora com a ideia de que as deformações físicas exteriorizam a podridão de uma alma que deve ser salva. Na tradição popular, o Diabo é coxo, ferimento causado pela sua queda dos céus, e

Disso resulta a crença de que se o corpo de uma criatura é defeituoso, isso é um claro sinal da deformidade de toda a sua natureza; crença que é levada para o cotidiano, em prejuízo de homens e mulheres que serão levados à justiça como agentes do Diabo unicamente por possuírem deformidades físicas, deduzindo-se de sua monstruosidade material a sua monstruosidade espiritual. (NOGUEIRA, 2002, p. 68).

O avanço científico alcançado pelo período renascentista fez com que a idealização medieval acerca da existência de certas criaturas caísse por terra ao passo que os continentes foram sendo encontrados, mas tais seres, não. A iconografia diabólica, portanto, também sofre alterações devido a esta mudança de mentalidade. Com o passar do tempo, percebeu-se que por mais atrativo e sedutor que fosse criar um personagem quimérico tradicional constituído pela multiplicidade de formas e espécies amalgamadas em um único corpo, esse retrato distanciava-se em muito da realidade. Com isso, o Diabo passa a assumir um aspecto humano, de teor mais realista. Nessa conjuntura, o corpo buscado para representar a figura de Satã será, então, o do monstro verdadeiro, aquele cuja existência todos conhecem: o corpo grotesco constituído por deficiências congênitas.

A nova configuração corporal assumida pelo Diabo é baseada no pressuposto de que a figura divina assume uma fisionomia de beleza perfeita, por isso, seu contrastante personagem deve ser apresentado com traços humanos grotescos. No momento em que a perfeição divina assume um caráter de padrão hegemônico, qualquer fisionomia que se desvie desse arquétipo passa a ser quase herética. A ênfase na demonização da feiura é apresentada por Daniel Arasse (2009), que elege a fealdade e a deformidade corporal como responsáveis por uma das maiores dores dos condenados quando precipitam ao inferno. O corpo expressa a contaminação da alma; por este motivo, quando os pecadores atingem o seu destino final, transfiguram-se em monstros teratológicos. Assim, alguns personagens diabólicos são criados a partir de um estudo sistemático das deformações do rosto humano.

Em *Cristo carregando a cruz*, c. 1510–1535 (figura 17), atribuída a um seguidor de Hieronymus Bosch, observa-se Jesus Cristo cercado de rostos grotescos. Todas as figuras que o rodeiam são personificações do Diabo, pois tratam-se de carrascos, soldados e outros personagens que foram coniventes com a crucificação do filho de Deus. Contrastando com o rosto de Jesus, que apresenta uma expressão de lástima manifestada no olhar baixo e na cabeça inclinada, encontram-se rostos com narizes avantajados, olhos esbugalhados, bocas desdentadas e outros atributos que intentam enfatizar o teor grotesco e diabólico desses personagens.



Figura 17 – Seguidor de Hieronymus Bosch
 Cristo carregando a cruz, c. 1510–1535
 Óleo sobre tela | 74 cm x 81 cm
 Fonte: <https://url.gratis/N52xy>

Estudo de cinco cabeças grotescas, c. 1490 (figura 18), de Leonardo da Vinci, também é pertinente para as reflexões sobre os monstros teratológicos. O artista, que consegue personificar todo o espírito de curiosidade científica do Renascimento, apresenta o esboço de estudos de rostos grotescos no qual as deformações são constituídas a partir da combinação de elementos hiperbólicos e harmonicamente contraditórios. Mesmo que o desenho não tenha o intuito de demonizar, já que o artista não atribui juízo de valor aos personagens representados, pode-se perceber uma larga semelhança entre o fenótipo dos rostos da obra de Leonardo da Vinci e os apresentados em *Cristo carregando a cruz* (figura 17); ademais “em sua origem, processo de desenvolvimento e função, essas cabeças estão na linha da figuração diabólica tradicional” (ARASSE, 2009, p. 92, tradução minha).



Figura 18 – Leonardo da Vinci (1452–1519)
 Estudo de cinco cabeças grotescas, c. 1490
 Bico de pena sobre papel | 26 cm x 20 cm
 Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4085>

Além de fabulados, explicados, demonizados e historicizados, os monstros teratológicos ganham largo reconhecimento por serem exibidos. Intrigantes porque provocam um misto de horror e pena – corriqueiras sensações associadas ao grotesco – esses monstros são expostos a fim de contrapor a alteridade do homem “normal” (ou aquele que assim se considera), já que “Em nenhum momento este homem se reconhece no *freak*, mas talvez só tenha a possibilidade de se reconhecer como “normal” porque o *freak* lhe serve de parâmetro para a alteridade.” (TUCHERMAN, 1999, p. 119–120).

Apesar de ter seu ápice no século XIX, a exposição pública dos corpos monstruosos é um fenômeno de outrora: além da notória linha tênue entre fascínio e repulsa evocada no homem da Antiguidade, as criaturas monstruosas já eram atrações desde o século XVII, período no qual anões, por exemplo, eram mantidos como animais de estimação nas cortes reais e famílias aristocráticas. Nadja Durbach (2009) observa que a partir do século XVI os monstros começam a perder seu status portentoso, tornando-se objetos de curiosidade – passam, en-

tão, de meras criaturas teratológicas a atrações circenses. Um dos elementos catalisadores para tal transformação foi a mudança da mentalidade promovida pela virada cultural renascentista. A substituição das explicações puramente teológicas pelo empirismo proporcionou um significativo interesse pela taxonimização dos monstros. Nessa atmosfera, emergem os primeiros inventários e coleções que reúnem os mais diversos elementos que atestam a possível existência de algumas raças, como fósseis e restos de seres monstruosos. No catálogo do museu de Copenhague, constava a lista de alguns objetos exóticos, entre eles “Um fígado seco, a orelha de um elefante medindo três pés e meio por dois e meio, [...] unhas monstruosas de um adolescente de Copenhague; a mão peluda de um selvagem da Índia” (GIL, 1994, p. 66).

A partir de então, as exposições das diversidades de anomalias humanas expandem-se, tendo um crescimento exponencial no século XIX em decorrência do desenvolvimento do transporte. Devido ao aparecimento de ferrovias e navios a vapor, os europeus tornaram-se muito mais móveis e as viagens de longa distância passam a ser fenômenos menos esporádicos. Assim, sem dependerem somente de nascimentos anômalos locais, há o florescimento dos *freak shows*¹⁰: espetáculos europeus que ganharam notoriedade pela apresentação de pessoas portadoras das mais diversas deficiências congênitas ou qualquer característica fenotípica que se destacasse como desviante perante o hegemônico padrão de normalidade. Com as distâncias encurtadas pelo transporte, os produtores de tais shows começam a buscar suas atrações não apenas em outros países europeus, mas também na América, Ásia e África – locais nos quais as mutações genéticas resultantes em corpos anômalos não eram familiares aos europeus, e, portanto, mostravam-se mais intrigantes (DURBACH, 2009). Apesar de priorizarem por atrações teratológicas, as apresentações não exibiam apenas portadores de deficiências congênitas: povos de outras raças e etnias também eram expostos e suas diferenças raciais e culturais eram apresentadas como uma anomalia corporal análoga à deformação física.

Com o desenvolvimento científico, as explicações para a existência dos *freaks* passam a ser totalmente circunscritas em estudos científicos e em tratados

¹⁰ O termo *freak show* ganhará força somente nos séculos XIX e XX, período em que o “monstro” entra em desuso e a palavra *freak* passa a ser muito utilizada para se referir àqueles que se apresentam nesses espetáculos. Por este motivo, aqui, optou-se por utilizar a palavra *freak* para designar essas pessoas enquanto atrações circenses dos séculos XIX e XX e monstro para os nascimentos teratológicos até este período.

de medicina. Entretanto, mesmo que envoltos em discursos lógicos, a cientificização de suas existências não proporcionou uma recepção positiva no âmbito cultural. O fato do ápice do *freak show* ter se dado no século XIX atesta que a classificação dada pela sociedade a estas pessoas assumia, paulatinamente, um caráter de monstruosidade e anomalia. Nesse período, o gosto por monstros torna-se quase uma doença, e os *freaks* são exibidos não apenas em locais próprios, como circos e feiras, mas também em espaços de comércio.

Um dos grandes propulsores dos *freak shows* foi Phineas Taylor Barnum (P. T. Barnum), um empresário norte-americano que, ao fracassar na tentativa de fundar um museu de curiosidades, investiu na gênese de um circo – o qual batiza como “O maior show da Terra” – que tem seu ponto fulcral na exibição das mais diversas figuras. Entre as atrações encontravam-se todas as hipérboles possíveis: pessoas muito gordas ou muito magras, excessivamente altas ou baixas, mulheres com pelos em abundância, homens e mulheres cobertos de tatuagens, e etc. Assim como ocorreu no medievo quando as raças monstruosas foram categorizadas de acordo com os mais variados critérios, os *freaks* também passam a ser agrupados em duas categorias: na primeira, encontram-se aqueles considerados monstros por natureza, correspondendo a pessoas com deficiências genéticas que influem no fenótipo; na segunda, estão aqueles que realizam apenas uma apresentação específica no show, como engolir espadas ou deitar em uma cama de pregos.

No que tange à concepção do espetáculo, Nadja Durbach (2009) ressalta a importância do humor na exibição dos *freaks* no âmbito do show. Devido ao caráter insólito e grotesco que seus corpos apresentavam, eles eram expostos de modo a amenizar o espanto e a surpresa suscitada no público. Mesmo que a intenção do espectador fosse sentir a estranheza provocada pela existência real daqueles personagens, tudo no show era montado de modo a criar um mundo à parte, uma extensão irreal do cotidiano circunscrita em uma linha tênue entre o horrível e o cômico: “Humor e terror coexistiam em performances de *freak show*, pois ambos os gêneros serviam como um meio de expressar e administrar as ansiedades culturais que as anomalias humanas literalmente incorporavam.” (DURBACH, 2009, p. 4, tradução minha). Outra forma utilizada para abrandar o assombro do público era a “domesticação” daqueles considerados mais assustadores.

Um dos mais famosos exemplos dessa “domesticação” do *freak* foi o caso de Fedor Jeftichew, notoriamente conhecido como “*Jo-Jo, The Dog Faced Man*” (figura 19). Nascido com uma mutação genética hereditária chamada hipertricose, responsável por ocasionar o crescimento excessivo de pelos no corpo, Fedor Jeftichew foi uma das grandes atrações dos *freak shows*, atuando como um cachorro humano. Aos 16 anos foi descoberto por P. T. Barnum, que não tardou em tirá-lo da Rússia e levá-lo para os Estados Unidos como atração principal de seu espetáculo. Em seus shows, Jo-Jo apresentava-se como um cachorro dócil, que latia e brincava com o público a fim de cativá-lo. Por ser uma das atrações – se não a atração – que apresentava a aparência mais divergente do espectador, era imprescindível que Jo-Jo fosse domesticado, de modo a avizinhar-se brandamente de seu público. Seu semblante também foi meticulosamente construído para reforçar a ideia de civilidade: Jo-Jo aparecia em seus shows trajando uma ornada roupa de cavaleiro russo e com seus cabelos e pelos faciais sempre bem penteados (HARTZMAN, 2006).



Figura 19 – Esq.: retrato de Fedor Jeftichew por Charles Eisenmann, c. 1850 | Dir.: cartaz anunciando a aparição de Jo-Jo “*The Dog-Faced Man*” no Kohl and Middleton’s South Side Dime Museum, séc. XIX

Fonte: <https://bit.ly/2Kh9hRX> e <https://etsy.me/2VIKBI7>

Além do “adestramento”, P. T. Barnum reescreveu a história de Jo-Jo tentando torná-lo ainda mais rentável. Assim, a atração foi exposta como pertencente a uma selvagem espécie de homem cachorro encontrada em uma floresta no centro da Rússia. Segundo Barnum, ele próprio resgatou Jo-Jo de seu pai em um combate feroz e selvagem em terras europeias. A história, entretanto, não passa de um embuste, visto que Adrien Jeftichew – pai de Jo-Jo – também fez sua carreira nos *freak shows* europeus, até morrer aos 59 anos (HARTZMAN, 2006).

Apesar de remontar a um passado que nos parece distante, o *freak show* teve substitutos contemporâneos bastante eficazes: o cinema e a mídia televisiva. Ieda Tucherman (1999) afirma que o interesse atual pelo que ela denomina de *freakologia* é, em parte, herança deste costume antigo de demonização e exibição destes corpos fantásticos. A espetacularização do grotesco teratológico é remodelada nos programas de auditório produzidos a partir das décadas de 1950 e 1960, período em que a televisão investe em atrações capazes de incorporar uma faixa mais extensa de audiência, na tentativa de estabelecer-se como veículo de comunicação massiva. As estratégias utilizadas, então, culminam em programas que vendem corpos grotescos como um zoológico de atrações, seguindo a trilha já aberta pelos *freak shows* – tal fato nos mostra que os shows do século XIX nunca morreram de fato, apenas se metamorfosearam em outros veículos de entretenimento ainda difundidos.

Programas conduzidos por personalidades como Chacrinha, Hebe Camargo, Sílvio Santos e Dercy Gonçalves foram típicos sucessos de audiência em que “montava-se o espetáculo das anomalias humanas – aleijões, deformidades, aberrações da natureza, manifestações de idiotia, etc.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 115–116). Uma das divergências entre os programas televisivos e os *freak shows* é o humor. O primeiro é fortemente marcado pelo riso, sem a objetivação excessiva do assombro e do espanto ambicionados pelo segundo. É evidente que os *freak shows* também exibiam atrações cômicas, no entanto, essas apresentações não eram as principais responsáveis por angariar espectadores. A televisão, por outro lado, ambiciona o riso. Entretanto, o riso provocado pelos programas de auditório não é alegre, mas sim de zombaria, com nuances até de crueldade – fato não tão incomum, pois, como aponta Fiedler (1996), o ridículo e o monstruoso podem ser vistos como compatíveis. É a chacota engendrada em torno do grotesco chocante, representado por todas as anomalias supracitadas, que tornaram esses programas

campeões de audiência. A chegada do século XXI trouxe uma crescente diminuição desse tipo de atração, priorizando o programa “esteticamente *clean*, bem-comportado em termos morais e visuais” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 130). Entretanto, algumas emissoras, na ânsia por encontrar estratégias pela hegemonia de audiência, ainda investem em atrações mais apelativas que se valem da estética do grotesco, como o Programa do Ratinho.

Já no âmbito cinematográfico não faltam opções para o aparecimento de corpos grotescos. Aqui, escolheu-se citar o personagem Sméagol/Gollum, apresentado nas adaptações fílmicas homônimas da trilogia literária de John Ronald Reuel Tolkien, *O Senhor dos Anéis*. A obra – tanto a adaptação cinematográfica quanto a escrita por Tolkien – divide-se em três partes, respectivamente denominadas *A Sociedade do Anel* (1954 e 2001)¹¹, *As Duas Torres* (1954 e 2002) e *O Retorno do Rei* (1955 e 2003). O personagem em questão ganha destaque especial nas duas últimas partes, exercendo papel fundamental no fechamento da trama. Os critérios da escolha deste personagem, dentre tantos que poderiam aqui ser citados, foram pautados na sua inegável importância no âmbito técnico: segundo Daniel Crespo (2008), Gollum é um personagem construído digitalmente em um período no qual recursos tecnológicos ainda estavam em estágio de desenvolvimento, por isso, suas soluções visuais foram elaboradas em um processo de experimentação que contribuiu largamente para produções posteriores.

A história do personagem começa quando este ainda se chamava Sméagol. Ele era um hobbit¹² que, tal qual tantos outros de sua espécie, levava uma vida pacata. A grande guinada de sua história aconteceu em um particular episódio em que ele e seu primo, Déagol, saíram para pescar e este foi surpreendido por um puxão repentino de um peixe que o levou para dentro do rio. Na profundidade das águas, Déagol encontrou um anel brilhante que despertou em ambos um enorme sentimento de atração. Sméagol, na ânsia de possuir o anel, mata seu primo e esconde seu corpo. A sequência histórica do personagem torna-se cada vez mais trágica: o hobbit passa a descobrir as propriedades deste anel (que o permite ficar invisível e cometer pequenos delitos, como furtos) e vai, progressivamente, sucumbindo aos seus poderes. O personagem é expulso de casa e passa a vagar pela

¹¹ A primeira data corresponde à publicação original do livro, a segunda, ao lançamento do filme.

¹² Uma das raças habitantes da Terra Média (cenário fictício no qual a maioria dos contos de J. R. R. Tolkien se passam). Entre as especificidades mais comuns dos hobbits, encontram-se a semelhante aparência com os humanos, a baixa estatura e a preferência por uma vida simples, bucólica e pacífica.

Terra Média sem um destino específico. Com o passar do tempo, assume hábitos noturnos, abrigando-se em cavernas e sua garganta começa a produzir um ruído característico, o qual originou seu apelido “Gollum”.

O anel apresenta a ideia da corrupção pelo poder, pois exerce uma força obsessiva em seu portador, ocasionando sua degeneração física e moral. Gollum, portanto, passa a sofrer modificações corporais que indicam o quanto sua alma fora corrompida pelo poder. Aos poucos, o personagem vai se transformando em um *freak*, apresentando um corpo esquelético, membros atrofiados e desproporcionais, bem como olhos exageradamente grandes e a falta de dentes¹³ (figura 20). Sua mente também é consumida, pois passa a apresentar uma personalidade dupla, obsessiva e com traços esquizofrênicos no qual dois personagens antagônicos dialogam constantemente entre si: de um lado, encontramos o vilão Gollum, obstinado em proteger seu anel; de outro, os resquícios do inocente e pacífico hobbit Sméagol.

Para além da complexidade psicológica do personagem, Gollum precisava possuir uma morfologia visual que personificasse a decadência humana provocada pelo anel e que impactasse o público. Para isso, escolheu-se apresentá-lo com uma pele pálida, desprovida de pelos e com aspectos selvagens, expressos na forma de andar: o personagem abandona sua postura ereta e passa a se locomover, na maior parte do tempo, como um quadrúpede. Por apresentar uma dupla personalidade ao longo da trama, Gollum evoca sentimentos controversos no espectador, misturando simpatia e aversão. Todos esses sentimentos se intensificam pelas características antropomórficas e o olhar penetrante da criatura, que por vezes convence quanto a sua benevolência. O cabelo, mesmo que representado por fios esparsos, confere-lhe um grau de humanidade, simbolizando o que ainda restou de sua alma. Concomitantemente, os dentes apodrecidos e as inúmeras cicatrizes dão-lhe um aspecto sombrio de decadência. Seguindo um padrão já visto ao longo da história, o corpo grotesco é, neste caso, a punição por uma transgressão e, ao mesmo tempo, a exteriorização da perversidade do espírito.

¹³ A transformação de Sméagol pode ser vista no terceiro filme da trilogia (*O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*) do ano de 2003. O trecho em questão está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=knImeAiOlqc>>.



Figura 20 – Esq.: Smeágol antes de sua transformação | Dir.: Smeágol como Gollum
 Frames do filme “O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei”, 2003
 Fonte: <https://screenrant.com/lord-of-the-rings-terrifying-scenes-ranked/>

As soluções plásticas e imagéticas apresentadas por Gollum o aproximam do estudo de caso da presente pesquisa. Assim como o personagem discorrido, os corpos de Piccinini intentam trazer à tona a dicotomia entre o estranho e o normal – que se manifesta em Gollum como o bem e o mal. Seus seres também se apresentam de forma controversa para o público, pois, ao mesmo tempo que exibem elementos insólitos, carregam peculiaridades humanas, como cabelos e olhares expressivos, elucidando que as variáveis utilizadas para conferir credibilidade a Gollum e às criaturas de Piccinini são bastante semelhantes. Com efeito, ambos orquestram o insólito e o grotesco ao corpo humano e causam, com isso, uma inquietação no observador.

As discussões aqui apresentadas proporcionaram um panorama bastante elucidativo das questões pertinentes à pesquisa, indicando que as formas visuais assumidas pelos monstros revelam determinados padrões estéticos que os aproximam dos padrões teorizados nas discussões sobre o grotesco. Esses corpos hiperbólicos há muito tempo seduzem o espectador, e todos aqueles que se valem de tais corpos – seja em espetáculos circenses, em programas televisivos, produções cinematográficas ou como poética artística – estão cientes de que “Um monstro é sempre um excesso de presença. [...]. O monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar.” (GIL, 1994, p. 75). Ademais,

[...] o monstro mostra. Mostra mais que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exhibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. (GIL, 1994, p. 77–78)

CAPÍTULO II

A MONSTRUOSIDADE NA OBRA DE PATRICIA PICCININI

[...] sempre estive mais interessada nos lados invisíveis ou indesejados da anatomia do que nos corpos perfeitos que vemos com frequência na mídia. Fui atraída pelos museus de patologia porque era um lugar onde podia ver as coisas que eram tão frequentemente escondidas, estranhas ou diferentes [...] coisas que, embora tecnicamente "patológicas", eram, para mim, mais intrigantes. (PICCININI, 2011, n.p., tradução minha)

A passagem do século XX para o XXI foi marcada por acontecimentos que expandiram a monstruosidade para além da ficção devido a experimentos científicos que estreitaram as relações entre o grotesco ficcional e a realidade. Nesta conjuntura, os corpos estranhos e anômalos, citados por Patricia Piccinini como intrigantes e sedutores, deixaram de ser exclusividade de museus de patologia ou de narrativas televisivas e cinematográficas, adentrando os laboratórios científicos.

Dentre tais acontecimentos, destacaram-se as séries de experimentos realizados pelos cirurgiões norte-americanos Joseph e Charles Vacanti as quais, buscando encontrar formas acessíveis para a criação de partes do corpo humano em laboratório, culminaram no implante de uma estrutura cartilaginosa em formato de orelha humana nas costas de um rato¹⁴. A pesquisa, que visava eliminar a necessidade de doadores de órgãos a partir de testes que avaliavam a rejeição ou aceitação de órgãos artificiais no tecido animal, agitou o campo da ciência médica, revelando as potencialidades do tecido animal para a criação de órgãos que poderiam beneficiar pacientes que precisassem de transplante. A orelha humana acoplada às costas do animal ocupou quase a totalidade de seu dorso e criou um aspecto simbiótico, como se brotasse de seu próprio corpo, evocando uma hipótese monstruosa de ser vivo.

Na época, imagens do experimento veicularam na mídia, levantando uma série de questionamentos e reações. Por tratar-se de um híbrido que fundia de forma grotesca elementos do corpo humano a um corpo animal, a imagem do rato ganhou uma considerável notoriedade, corroborando com a ideia apontada

¹⁴ Disponível em: <<https://www.newsweek.com/tissue-surgeon-ear-mouse-human-organs-transplant-cell-phones-666082>> e <https://en.wikipedia.org/wiki/Vacanti_mouse>.

anteriormente por José Gil (1994), o qual afirma que a representação de um monstro¹⁵ combina elementos visuais muito mais sedutores do que uma imagem corriqueira. Abordado como uma monstruosidade do mundo contemporâneo, o experimento criado deu vida a possibilidade fantástica de uma nova espécie que, tal qual ocorreu no passado, instigou uma série de discussões éticas e morais, reverberando, inclusive, na obra de alguns artistas, como Patricia Piccinini.

Este, porém, não foi o início de sua carreira artística, visto que a australiana já atuava como artista no ano em que tal experimento ganhou notoriedade. A notícia citada acima, no entanto, foi uma catalisadora de questões que já permeavam sua mente há algum tempo. Em seus primeiros trabalhos, Piccinini debruçou-se sobre estudos de corpos teratológicos e criou obras como *Indivisibles*, 1994 (figura 21).



Figura 21 – Patricia Piccinini (1965)
Indivisibles, 1994
 Grafite sobre papel | 60 cm x 80 cm
 Fonte: MCDONALD, 2012, p. 14

Com um sofisticado e delicado grafismo, no centro da obra figuram gêmeas siamesas unidas pela cabeça. O desenho é simples, mas expressivo: o tratamento dado às figuras principais – que apresentam detalhamentos à lápis no rosto e no cabelo – fazem com que o olhar do observador recaia justamente sobre o ponto

¹⁵ A concepção de monstro aqui referida segue os apontamentos de José Gil (1994) que utiliza este termo para designar híbridos, raças distintas, corpos anômalos e todos aqueles que diferem de um padrão de normalidade pré-estabelecido.

de intersecção entre as personagens, além de revelar seus olhares distantes e apáticos. Helen McDonald (2012) aponta que as inovações científicas e médicas eclodidas no início da década de 1990 colocaram Piccinini a pensar no modo como esses avanços poderiam voltar-se para uma possível homogeneização da humanidade, considerando que a engenharia genética teria a capacidade de fazer uma triagem de determinados corpos ainda em estágios pré-natal, minando a existência de pessoas como as expostas em *Indivisibles*.

Nos anos seguintes, investindo ainda mais nas perspectivas originadas a partir da possibilidade de catalogação do genoma, Piccinini criou uma série de fotografias digitais, intitulada *The Mutant Genome Project*, que refletem sobre as preferências visuais que os pais escolheriam para seus filhos caso pudessem projetá-los livremente. A série apresenta bebês exibidos em um cenário emulando um folheto promocional que os comercializa sob o slogan de total eficiência, pois são inteligentes e resistentes a doenças; as pequenas criaturas são batizadas de *lumps*: sigla para *Life-forms with Unevolved Mutant Properties* (formas de vida com propriedades mutantes não desenvolvidas). Na obra *Lumpland*, 1995 (figura 22), os bebês protagonizam uma campanha de *marketing* para férias na lua; a imagem mostra cinco *lumps* em um cenário montanhoso coberto de neve. A configuração corporal dos bebês é bastante inusitada: apesar de serem anunciados como eficientes, suas aparências revelam membros que parecem não evoluídos, além de configurarem-se sob corpos anômalos compostos por uma cabeça de formato irregular anexada a um tórax, de onde saem seus membros. Com isso, observa-se como as figuras de Piccinini foram, gradativamente, assumindo configurações visuais com reminiscências de uma monstruosidade mais fantástica.



Figura 22 – Patricia Piccinini (1965)
Lumpland, 1995
 Fotografia | 130 cm x 240 cm
 Fonte: MCDONALD, 2012, p. 16

Este breve preâmbulo acerca das primeiras produções de Piccinini deixa evidente que sua relação com a ciência médica não é um fenômeno recente. Até mesmo suas produções estudantis realizadas no período de graduação estavam alicerçadas por paradoxos entre a arte e a ciência. Não obstante, suas obras até meados da década de 1990 eram motivadas por notícias científicas veiculadas apenas por palavras, pois as imagens referentes aos experimentos científicos não eram comumente divulgadas. Foi, então, a partir da monstruosa criatura contemporânea expressa na imagem do rato de 1997, que Piccinini criou uma série de trabalhos responsável por dar início à gênese visual de seu ecossistema particular povoado por seres fantásticos que entrelaçam o progresso científico com questões éticas mais profundas. Travestindo-se de viajante que embarca em uma jornada rumo ao Novo Mundo, Patricia Piccinini passou a pensar em hipérboles absurdas de possibilidades reais que discorressem sobre um futuro improvável, mas não impossível.

Ao passo que o implante da estrutura cartilaginosa no rato ensejou novas possibilidades para os ramos da cirurgia plástica e reconstrutiva, a perspectiva de cultivar partes do corpo humano em laboratório fomentou crescentes ansiedades em torno das implicações éticas, comerciais e culturais dos desenvolvimentos biomédicos. Na época, muito se questionou acerca da longevidade do animal utilizado na experiência, já que seu sistema imunológico fora minado para que pudesse suprir a orelha implantada. Imersa nessa atmosfera, Piccinini cria a série *Protein Lattice*, de 1997, na qual replica a imagem do rato e tira-o de seu contexto científico ao inseri-lo em imagens que se assemelham a propagandas de *marketing*. *Protein Lattice* é composta por nove fotografias digitalmente aprimoradas que apresentam o pequeno roedor contracenando com modelos nuas como se fossem animais de estimação.

Nas obras *Blue Landscape*, 1997 (figura 23) e *Red Portrait*, 1997 (figura 24) a imagem do grotesco rato – digitalmente replicado pela artista – contrasta com o belo semblante das modelos. Remetendo a comerciais de cosméticos, as figuras humanas são apresentadas em posições que realçam seus belos corpos ou a harmonia de seus rostos. Todas as imperfeições foram retocadas, inclusive o rato, que recebe o mesmo tratamento de pele rosada e lisa dada às modelos, atenuando, com isso, sua monstruosidade. A figura feminina apresentada em *Red Portrait* pos-

sui lábios carnudos, olhos amendoados, uma tez lisa e livre de imperfeições e cabelos sedosos e brilhantes; todos esses atributos tornam o rato ainda mais destoante na composição, mesmo que este tenha sido digitalmente manipulado de modo a parecer menos grotesco. Em uma análise bastante pertinente, Helen McDonald (2012) pondera sobre os motivos pelos quais a imagem desse experimento genético é tão perturbadora. Para a autora, além do fato da criatura ser constituída por duas partes de espécies completamente distintas, a sua gênese a partir de uma orelha não é um fator propriamente convidativo, visto que o ouvido humano não é comumente valorizado pelos seus atributos estéticos. Quando este elemento é enxertado nas costas de um rato sem pelos – animal que, por si só já evoca sensações de repulsa – “se torna uma monstruosidade grotesca.” (MCDONALD, 2012, p. 42, tradução minha).



Figura 23 – Patricia Piccinini (1965)
Protein Lattice – Subset – Blue Landscape, 1997
Fotografia | 80 cm x 80 cm

Fonte: <https://www.roslynnoxley9.com.au/exhibition/protein-lattice/aq mz9>



Figura 24 – Patricia Piccinini (1965)
Protein Lattice – Subset – Red Portrait, 1997
 Fotografia | 80 cm x 80 cm

Fonte: <https://www.roslynnoxley9.com.au/exhibition/protein-lattice/aqgz9>

A investida de Piccinini em uma estética publicitária pode ser vista como uma postura crítica: apostando nas similitudes entre o rato e as modelos, a artista evidencia o fato de ambos apresentarem-se como meros produtos que prometem um determinado resultado. Em declaração sobre a série, Piccinini aponta que “Ambos são pedaços de carne. São recipientes orgânicos destinados a conter os desejos daqueles que os utilizam.” (PICCININI, 1997, n.p., tradução minha). Além do uso de uma estética de *marketing* que os transfigura em mercadorias desejáveis, a forma como os roedores mutantes são expostos ao lado de mulheres que igualmente sofreram alterações estéticas recorrente da indústria de cirurgias plásticas dissolve as barreiras que discernem o artificial do natural.

Além das fotografias, a série *Protein Lattice* contou também com vídeos que reproduziam uma pequena narrativa apresentada em monitores localizados abaixo das imagens digitalmente manipuladas (figura 25). A narrativa confere ao espectador uma experiência visual que o permite experimentar o ponto de vista do rato, mostrando uma perspectiva mais angustiante desta criatura quando comparada às fotografias. Nos monitores, o observador é introduzido dentro de uma

gaiola e inicia seu percurso por um corredor labiríntico de teto baixo; na sequência, a sonoplastia do vídeo apresenta batimentos cardíacos acelerados, bem como ruídos ocasionados pelo atrito de patas de roedores com o chão, seguidos por uma respiração frenética e ofegante que indicam um estado de pânico. A sensação de pânico é atenuada em breves momentos nos quais o rato – tendo sua vista experienciada pelo espectador – consegue sair do labirinto, esgueirando-se para um ambiente aberto. No entanto, segundos após isso, a câmera volta a mostrar a fuga do pequeno roedor, que segue percorrendo o corredor, deparando-se com uma série de becos sem saída que aceleram novamente seus batimentos e aumentam o ritmo de sua respiração. A fim de tornar a experiência ainda mais desesperadora, foram utilizados efeitos visuais de iluminação intensa e azulada que contrastam com sombras escuras. O vídeo é como um círculo infinito composto pela corrida dentro desse labirinto claustrofóbico e assustador (MCDONALD, 2012).

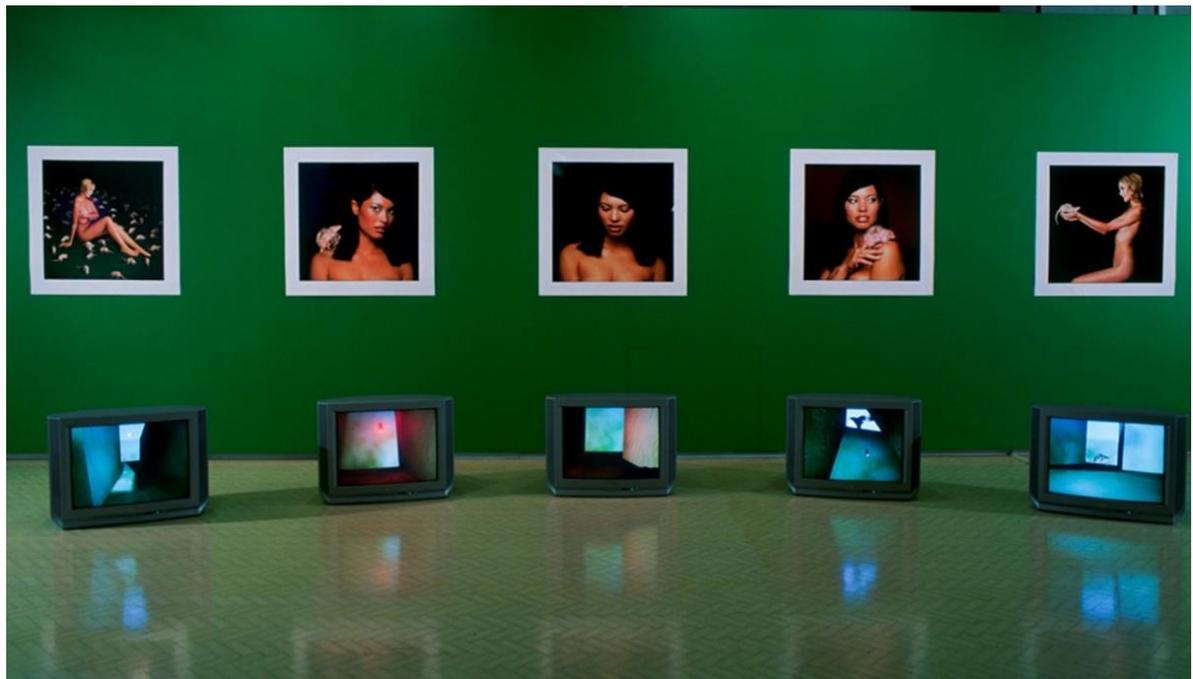


Figura 25 – Patricia Piccinini (1965)
Protein Lattice – vista da instalação, 1997
 Instalação | Dimensões variadas

Fonte: <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/240-patricia-piccinini-call-of-the-wild/>

O vídeo intenta inserir o observador na pele do rato, procurando fazê-lo refletir sobre as sensações e sentimentos daquele ser vivo que perdeu sua identidade para dar vida a uma orelha utilizada em transplante médico. Neste trabalho, a artista aposta no viés emocional de seu protagonista ao exibir suas angústias, evidenciadas pela respiração ofegante e aceleração cardíaca expostas no vídeo.

Este é o início de um longo percurso que será marcado pela ambivalência expressa no modo como as criaturas geneticamente modificadas são apresentadas por Piccinini.

Os trabalhos seguintes da artista revelam uma investida ainda maior nos aspectos emocionais dos experimentos científicos, fato que faz sua poética transitar entre o grotesco, inquietante e monstruoso, passando também por perspectivas amorosas e sentimentais. Há, também, um considerável aprimoramento técnico que a leva a produzir uma sequência de esculturas com teor hiper-realista que surpreendem o espectador pela forma mimética que suas monstruosas criaturas assumem. Pela relevância técnica que suas produções vão, paulatinamente, assumindo, seu processo criativo será esquadrihado a seguir.

2.1 A gênese dos monstros: poiética dos processos materiais

Não há como abordar a obra de Patricia Piccinini sem pensar em processo e técnica. Seu trabalho é fortemente marcado pela atração que exerce no público através do “uso da estética para desenvolver uma posição ética em meio a um dos maiores enigmas do nosso tempo: as concepções mutáveis da vida e da natureza sob o ataque da tecnologia” (MILLNER, 2001, n.p., tradução minha). Assim, a artista presenteia seu espectador com um trabalho que atinge um equilíbrio entre conceito e materialidade, evitando a carência de uma arte puramente ilustrativa, e desviando-se também do puro conceitualismo desprovido de estética.

Seu processo é complexo e, em geral, inicia-se no desenho, momento no qual transfere as ideias que ecoam em seu imaginário para o mundo concreto. Suas habilidades particulares recaem sob o desenho, portanto, é nele que tudo começa a ganhar forma (figura 26). Até que se tornem seres tridimensionais, as peças passam por diversos processos envoltos por inúmeras mãos. Por importar-se demasiadamente com as qualidades materiais da obra, Piccinini trabalha com uma equipe de técnicos especializados que colaboram para a gênese de suas criaturas e dos personagens que com elas contracenam nas exposições. Em entrevista ao curador brasileiro Marcello Dantas, a artista afirma: “para mim, a energia, o esforço, a habilidade e o tempo investidos em uma obra falam do quanto me preocupo com as obras” (PICCININI; DANTAS, 2015, p. 21). Durante a conversa realizada com Piccinini – a qual encontra-se transcrita no apêndice ao final deste

trabalho – a artista reafirma a importância da materialidade de suas produções ao apontar que:

Eu poderia facilmente fazê-las [as obras] sozinha, de papel machê, por exemplo. Poderia costurá-las ou desenhá-las, mas não faço esse tipo de trabalho porque quero que as pessoas se conectem com eles [...] e quanto mais reais eles parecem, mais as pessoas podem fazer isso. (PICCININI; ROSA, 2021, complemento meu)



Figura 26 – Acima: Desenhos da obra *The Bond*, 2016 | Abaixo: Obra finalizada
Silicone, fibra de vidro, cabelo humano e roupas | 162 cm x 56 cm x 50 cm
Fonte: Acima: arquivo pessoal de Patricia Piccinini | Abaixo: <https://www.patriciapiccinini.net/429/87>

Após externar suas projeções mentais através do desenho, a artista passa a ponderar acerca dos meios artísticos mais adequados para a finalização de tal ideia. Por trabalhar com vídeos, esculturas, desenhos e instalações, Piccinini abre leque para que suas produções sejam executadas em diferentes técnicas. Após optar pelo meio que mais se adequa à proposição criada, a artista envolve seu estúdio no processo, que dá início à criação no computador através da modelagem 3D, onde consegue-se desenvolver melhor as formas e visualizar o todo; é somente após a modelagem digital que a parte física da produção se inicia.

Ao falar sobre seu estúdio, Piccinini afirma que trabalha com um grupo de pessoas incríveis – algumas há mais de vinte anos – com as quais exerce uma relação bastante harmoniosa, quase familiar. O trabalho coletivo em um local específico e equipado facilita a produção das obras, já que Piccinini pode contar com artistas que, progressivamente, foram se especializando nas mais diversas partes do processo: um de seus companheiros de trabalho aperfeiçoou-se unicamente em fazer os olhos, outro, em inserir o cabelo, outro, em criar as rugosidades na pele, e assim sucessivamente. Somente a pintura automotiva e o trabalho de fundição são realizados por pessoas externas à equipe; o restante, desde a conjectura sobre as formas expográficas do trabalho até os minuciosos detalhes contidos nas roupas das figuras, é feito através da união entre a artista e a hábil equipe, que trabalham incessantemente para tudo estar impecável diante do público.

Boa parte das obras são, primeiramente, esculpidas em um material mais barato e fácil de se manusear, como o *clay*¹⁶, e, após servirem de molde, dão lugar ao material definitivo da peça – geralmente fibra de vidro. Após a produção em argila, são inseridas camadas de silicone e gesso que se transformam em um molde oco, o qual adquire a imagem em negativo da escultura; ao término da secagem, o gesso é aberto, separado do modelo em argila e o espaço oco preenchido com leves camadas de resina que pincelam o molde antes de receber o material correspondente à fibra de vidro. A fibra de vidro é aplicada lentamente, também em suaves camadas e, ao término de sua aplicação, as partes do molde são novamente unidas por suturas feitas em resina e fibra e a peça é finalmente desenhada, resultando em uma escultura oca.

A figura 27 contém frames do vídeo enviado pela artista nos quais pode-se observar algumas fases da etapa de modelagem: no canto superior esquerdo, há o

¹⁶ Espécie de argila sintética utilizada para a modelagem de peças mais detalhadas.

processo de inserção das camadas de resina e fibra de vidro através de pinceladas; ao lado, uma das peças na etapa de construção, revelando seu interior oco; no canto superior direito, observa-se a figura esculpida em argila pronta para ser retirada do molde; abaixo, a aplicação de detalhes na coloração da peça com o uso de um aerógrafo. Ao falar sobre a coloração das obras, Piccinini aponta que devido à consistência e coloração do silicone, que é turvo e branco como um xampu, evitou por muito tempo produzir peles escuras. O uso deste material – que resulta em tons pastéis bastante realistas – a impediu de atingir uma pele escura, brilhosa e bonita. Empenhada na correção deste problema, a artista e seu estúdio vêm empreendendo em um estudo para que se possa introduzir tinta marrom no silicone sem perder sua tonalidade original, de modo que seja possível engendrar um tom de pele escuro bonito e brilhante.



Figura 27 – Frames do vídeo ‘Garage Artist Talk’ enviado por Patricia Piccinini
Fonte: arquivo pessoal de Patricia Piccinini

Após o processo de modelagem, inicia-se a pintura da pele, a inserção dos pelos e a inclusão de outros detalhes, como as roupas. A técnica supracitada, além de conferir uma alta qualidade na superfície das esculturas na qual pode-se inserir minuciosos detalhes, permite também, pela criação do molde, que a mesma peça ganhe diversas versões. Este é o caso de *The Comforter*, 2010 (figura 28), que recebe algumas modificações, como o penteado e a quantidade de pelos na face, que variam de acordo com a exposição na qual é exibida.



Figura 28 – Acima esq.: Modelagem da obra *The Comforter* em seu estágio inicial | Acima dir.: Patricia Piccinini (1965), *The Comforter*, 2010 | Abaixo: Variações expográficas da obra
Silicone, fibra de vidro, cabelo e roupas | 60 cm x 80 cm x 80 cm

Fonte: Acima esq.: arquivo pessoal de Patricia Piccinini | Acima dir. e abaixo:

<https://www.patriciapiccinini.net/111/87>

Na obra em questão há a representação de uma doce menina que parece estar ninando uma criatura desconhecida, possuidora de pequenos pés arredondados – normalmente encontrado em crianças – mas que, no lugar da cabeça, carrega membros semelhantes a dedos indicadores sobressalentes em sua face que possui um único orifício, similar a uma boca humana. A figura principal, que segura gentilmente em seus braços o estranho ser geneticamente modificado, porta uma grande quantidade de pelos no corpo – possivelmente por tratar-se de uma pessoa com hipertricose, doença já abordada no capítulo anterior – sendo esta uma característica associada ao grotesco e à monstruosidade, visto que a falta e o excesso constituem tudo aquilo que foge ao padrão hegemônico de normalidade.

Ainda que a obra de Piccinini aproxime-se, pela configuração visual, dos corpos marginalizados expostos durante o ápice dos *freak shows* – e, nesta esteira, avizinha-se, também, do grotesco – há uma considerável inversão na representação de Piccinini em detrimento ao tratamento dado aos *freaks*. Através de uma cena comovente e banal, Patricia Piccinini constrói, em *The Comforter*, um doce e amigável encontro entre duas figuras bastante inusitadas. O espectador é sincronicamente repellido por uma aparência corporal que remete ao monstruoso e também ao fantástico – haja vista as formas insólitas que compõe o pequeno bebê artificial – e atraído pela cena composta. Colocada em uma situação corriqueira, a menina transmite um amor e um sentimento real pela criatura que está ninando e não parece se importar com o julgamento do espectador.

O olhar da personagem é sincero e intenso e o aspecto mimético da figura contribui para o arrebatamento evocado pela cena. No entanto, é pela mimese que o espectador se deixa espantar, pois as formas grotescas assustadoramente reais evocam, também, a repulsa. A personagem constituída por Piccinini não teve uma perda de identidade por carregar o signo do grotesco como ocorreu no passado com inúmeros integrantes dos *freak shows*, pois mostra-se um ser constituinte de vínculos afetivos, tal qual qualquer outro ser humano. Contudo, pelos atributos grotescos, evoca, igualmente, um afastamento que tende a colocar esses corpos em consonância, ao passo que ambos são vistos como sobre-humanos.

Para atingir o realismo objetivado nesta e em tantas outras obras, boa parte do tempo dentro do estúdio de Piccinini é destinado a testes, especialmente para a produção dos tons que serão utilizados no processo de coloração das peças. Em

trabalhos mais recentes, nota-se um grau de realismo ainda mais elevado nas peles das figuras, que contam com marcas de nascença e outras pequenas manchas, atestando o modo como Piccinini e sua equipe vêm buscando um maior aprimoramento técnico. Por isso, seu estúdio é dividido em uma série de salas específicas para cada etapa do trabalho, locais onde os processos são feitos detalhada e individualmente (figura 29). Para a artista, um dos grandes motivos pela notória repercussão de suas obras é o empenho e a qualidade de sua equipe, que, além de especializar-se cada vez mais em sofisticadas técnicas, envolve-se de maneira significativa no processo. Piccinini afirma que muitos de seus parceiros poderiam estar trabalhando na indústria cinematográfica, contudo, nos filmes não há a interação entre espectador e obra existente no campo artístico. Ao assistir um filme, o público deixará envolver-se muito mais pela história do que pelas texturas contidas nas peles, nos olhos e nos cabelos das figuras. Além disso, as exposições permitem que o espectador se aproxime das figuras, analise-as, perceba suas minúcias e envolva-se por elas, fato que ocorre de forma dessemelhante na indústria cinematográfica.



Figura 29 – Frames do vídeo ‘Garage Artist Talk’ enviado por Patricia Piccinini. Na esquerda, a sala de testes para coloração das peças. Na direita, o espaço destinado à inserção de pelos e cabelos. Fonte: arquivo pessoal de Patricia Piccinini

No que tange à montagem das exposições, Piccinini mostra uma grande versatilidade de ideias e formas para apresentar suas criaturas e afirma que vêm se aprimorando cada vez mais nisso. Algumas de suas obras são expostas de modo bastante tradicional, dispostas em uma base, compondo um cenário com pouca ou nenhuma ambiência. Outras, são inseridas de forma mais direta em contextos

domésticos, especialmente nas produções mais recentes, as quais compõe exposições divididas em diversos ambientes com pequenas salas onde o espectador encontrará cada criatura em uma situação distinta.

Em *The Couple*, 2018 (figura 30), encontramos duas criaturas híbridas em um momento íntimo: possivelmente desnudas, elas estão envoltas por um abraço afetivo e amoroso. O abraço é doce e, ao mesmo tempo, melancólico, tal qual de uma despedida. Como boa parte de suas obras, os seres que compõem a cena portam traços grotescos, expressos por unhas excessivamente longas e um rosto alongado, semelhante a um lobo.



Figura 30 – Patricia Piccinini (1965) | *The Couple* (detalhes), 2018
 Figuras em silicone, fibra de vidro e cabelo humano | Instalação
 Figuras em 42 cm x 168 cm x 65 cm | Instalação em dimensões variadas
 Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/484/87>

Um dos diferenciais da obra é o fato de ser exposta, quase sempre, dentro de um trailer, com luzes amareladas que destacam os móveis em madeira e realçam a cor de suas peles rosadas. O ambiente é completamente equipado com todos os utensílios domésticos de uma casa habitual, contudo, sua morada é uma caravana, indicando o nomadismo em que vivem. Por trás da obra, há a ideia de representar um casal nômade, possivelmente as duas últimas criaturas de sua espécie, que se encontrou e passou a viver uma vida de fuga, marcada pela exclusão social; mesmo que protegidos pelo abraço um do outro e pelo trailer no qual se encontram estão isolados do mundo. A forma expositiva contribui consideravelmente para a dramaticidade da cena e, ao adentrar este lar, o espectador é arrebatado para dentro da obra.

No ano de 2018, durante a Bienal de Vancouver, no Canadá, Patricia Piccinini ofereceu ao público uma de suas exposições mais imersivas, intitulada *Curious Imaginings*. Realizada em uma ala interna do *Patricia Hotel*, a exposição contou com dezoito obras espalhadas pelos mais variados ambientes do local (figuras 31, 32 e 33). Expostas pela primeira vez em um ambiente totalmente externo ao museu ou galeria, suas criaturas ganharam uma contextualização distinta nessa exposição, fato que lhes conferiu novos significados. Dentro do hotel, os seres híbridos por ela concebidos passam a levantar questionamentos distintos daqueles suscitados quando inseridos no museu. Ao avistar-lhes nesse novo contexto, o espectador é convidado a perguntar-se sobre quais as relações estabelecidas entre criatura e ambiente, se estariam ali como um ser humano, de férias, ou se a sua localização em um quarto de hotel se dá por uma razão distinta, como a falta de uma casa ou até mesmo um contexto de fuga. A ambientação deixou margem para que os visitantes ressignificassem as obras, além de intensificar a empatia suscitada pelas figuras, já que são encontradas em um cenário totalmente familiar que embaralham ainda mais a distinção entre realidade e fantasia.

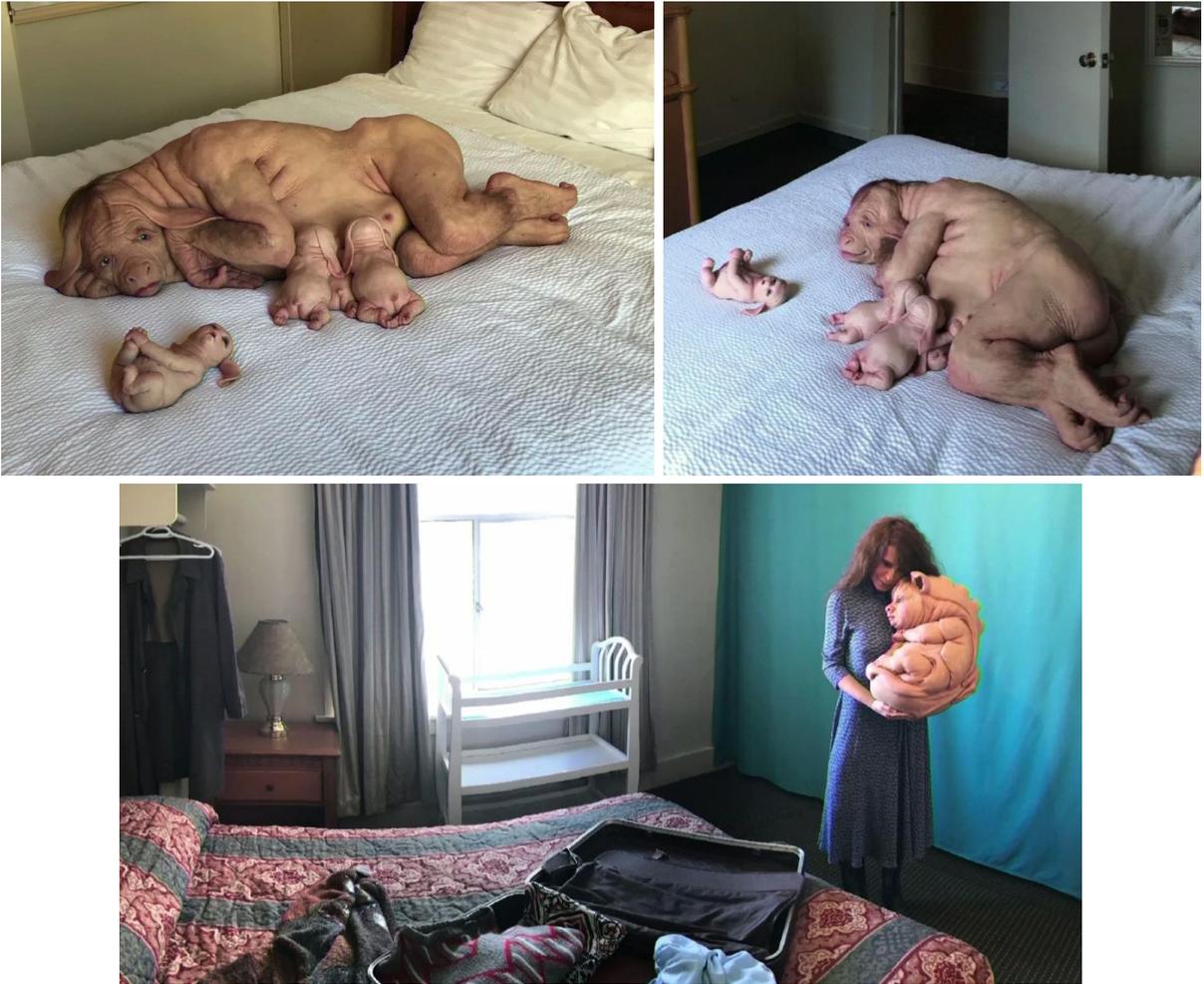


Figura 31 – Frames do vídeo ‘Garage Artist Talk’ enviado por Patricia Piccinini, nos quais pode-se observar a forma expositiva dos trabalhos
 Fonte: arquivo pessoal de Patricia Piccinini



Figura 32 – Patricia Piccinini (1965)
The Comforter, 2010
 Silicone, fibra de vidro, cabelo e roupas | 60 cm x 80 cm x 80 cm
 Fonte: <https://www.vancouverbiennale.com/artworks/curious-imaginings/>



Figura 33 – Patricia Piccinini (1965)

Kindred, 2018

Silicone, fibra de vidro e cabelo humano | 103 cm x 95 cm x 128 cm

Fonte: <https://www.vancouverbiennale.com/artworks/curious-imaginings/>

Entender os procedimentos poéticos e processuais explorados por Piccinini é crucial, pois elucida o longo caminho percorrido pela artista e sua equipe até a exposição do trabalho definitivo. Devido ao alto grau de complexidade dos processos, a produção das obras tem longa duração: peças maiores chegam a levar quase dois anos até ficarem totalmente prontas e só a fabricação dos moldes pode chegar a seis semanas. Tempo e paciência são palavras-chave no processo da artista e nos incutem questionamentos sobre as motivações das escolhas no que tange aos meios de produção. No entanto, o grande esforço do processo é recompensado ao final, pois as esculturas dão vida às criaturas e conferem-lhes uma existência muito mais real em detrimento a outros meios nas quais poderiam ser concebidas, como o desenho, por exemplo. A relação do espectador com as esculturas de Piccinini transcende a contemplação desinteressada, partindo para uma relação corporal, especialmente quando aliadas aos vídeos, fotografias e instalações, que provocam uma imersão física e emocional no contexto proposto. Esta variedade de mídias é utilizada com a finalidade de intensificar a potência na relação entre público e obra, sendo este o motivo pelo qual Piccinini insiste na produção de trabalhos com técnicas tão minuciosas.

Ainda que produzidos em uma distinta variedade de meios, seus trabalhos são muito mais marcados por aproximações do que afastamentos: boa parte das obras possuem uma paleta de cores bastante semelhante, além de tons de pele muito parecidos com os da própria artista, como se fossem, de fato, sua prole.

Ademais, o detalhamento excessivo se faz presente em todas as técnicas utilizadas, seja escultura, desenho, vídeo ou fotografia. Ao ser indagada pelo curador Marcello Dantas acerca do modo como enxerga seus traços e a sua individualidade no trabalho, especialmente por ser produzido em equipe, Piccinini reitera a importância do conceito que engendra todo o seu processo: “meu trabalho é sobre ideias, e são as ideias que unem as obras e fazem com que sejam minhas.” (DANTAS, 2015, p. 21).

Durante nossa conversa, ao ser questionada sobre possíveis elementos que movem seu imaginário no processo de criação, Piccinini aponta que seus trabalhos envolvem uma ampla gama de referências extraídas de diversas áreas:

Eu vejo TV, leio muitos livros de psicologia porque me interessa por linguagem corporal; tenho afinidade com questões ambientais; leio muitas coisas sobre ciência; me interessa pelas ideias em torno de políticas sexuais; me atraio por História. Portanto, muito do trabalho trará toda essa gama de referências que nem sempre são vistas em sua totalidade. (PICCININI; ROSA, 2021)

A artista está atenta a notícias sobre os assuntos que mais a interessam, contudo, eles chegam a ela ao acaso, como ocorreu com a obra *Protein Lattice*, produzida em 1997, motivada pela experiência científica que resultou no rato-orelha. Inúmeras vezes, Piccinini reitera que sua maior intenção é comunicar-se com seu público através das ideias e, nessa perspectiva, deixa-se atingir por questões contemporâneas do mesmo modo como qualquer outra pessoa. Em outras entrevistas contidas em seu website, diz-se leiga em assuntos científicos mais específicos e, apesar de todo o empenho e estudo para que as criaturas tragam aspectos do mundo real, o conhecimento científico na medida certa faz com que se permita criar livremente. As notícias, imagens e outros elementos oriundos da cultura visual chegam até ela das mais diversas formas e boa parte dessas imagens fica maturando em seu imaginário até que seja possível juntá-las de forma mais palpável para dar-lhes vida.

Não há início, meio e fim no seu processo criativo, pois este constitui-se como uma rede de referências composto pelas trocas entre a artista e o meio no qual está inserida. Sua criação é como uma grande metamorfose na qual dúvidas, ajustes e novas conexões modificam o resultado final. Além da influência exercida pelas notícias científicas, questões ambientais e pela gama de criaturas que veiculam atualmente na cultura visual, existem também fatores locais e pessoais que

atingem sua poética: tanto a Serra Leoa, país natal de Piccinini, quanto a Austrália, são palco de uma série de animais exóticos que marcaram sua infância e contribuem para a criação de seus instigantes trabalhos. Experiências pessoais também são cruciais durante o processo de fermentação de ideias, já que seus trabalhos carregam muitas esferas sentimentais e trazem percepções afetivas próprias.

Em seu *website*, Piccinini revela que a obra *Big Mother*, 2005 (figura 34) foi inspirada em dois eventos marcantes em sua vida, sendo um deles um relato que ouviu de um amigo, também morador da Serra Leoa, sobre o sequestro de sua irmã mais nova por um babuíno em luto – curiosamente, quando babuínos perdem algum jovem membro de sua prole, carregam-no morto nos braços até que se desintegre totalmente. O segundo evento, foi uma passagem particular de sua vida na qual não conseguia amamentar seu filho. Como saída para esta situação, amamentou por um tempo o filho de sua irmã para que conseguisse aumentar sua produção de leite e, assim, completar o processo de amamentação. Amamentar um bebê que não é seu foi uma experiência marcante na vida da artista e a combinação desses dois episódios culminou na obra em questão (PICCININI, 2005^a, n.p.)



Figura 34 – Patricia Piccinini (1965)
Big Mother, 2005

Dir.: Silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e couro | Esq.: Instalação | 175 cm de altura
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/480/83>

A figura central de *Big Mother* é uma mãe transgênica com aparência simiesca que amamenta um bebê humano. As características humanas da criatura, principalmente os olhos cheios de emoção e os seios murchos, que são capazes de nutrir uma criança de outra natureza, podem provocar empatia no espectador. A fêmea traz consigo uma tristeza e desamparo que são muito convidativos ao afeto, mesmo com seu aspecto inquietante. Seus olhos profundos revelam um possível conflito afetivo existente na relação da qual faz parte – talvez esta fêmea ame demais um bebê que não é seu.

Assim como em outras obras, a escultura ganha diferentes formas expositivas que podem intensificar o efeito causado no público. Feita em tamanho real, *Big Mother* é exposta, algumas vezes, de maneira descontextualizada, posicionando-se em uma base localizada em um espaço aberto na exposição. Em outras ocasiões, é exibida em um quarto infantil com luzes azuladas combinando com cortinas brancas e azuis; aos seus pés, encontram-se bolsas, também em tons azuis, semelhantes às utilizadas por mulheres humanas para acondicionar os pertences de seus bebês. No primeiro caso, há um certo distanciamento entre público e obra, tendo em vista a forma tradicional na qual se apresenta. Aqui, o espectador contempla a figura com distanciamento, sem deixar-se atingir pela sua real possibilidade de existência. No segundo caso, por outro lado, há uma imersão muito maior, pois o público invade um espaço mais intimista, provavelmente o local atuante desta ama de leite.

Apesar de ver a ideia como cerne de sua obra, é preciso atentar para o modo como a artista se relaciona com a técnica. As formas de apresentação de suas criaturas são imprescindíveis para a leitura de sua poética e o meio escolhido para cada trabalho ajuda a estabelecer uma relação simbiótica com a ideia apresentada. O teor hiper-realista das criaturas, que apresentam uma textura de carne humana, bem como olhos intensos, globos oculares perfeitos, e pelos e cabelos inseridos fio a fio, mostram-se agentes fundamentais na persuasão do público quanto à possibilidade de suas existências. Além disso, a ambiência cenográfica na qual as esculturas de Piccinini são inseridas levam a uma leitura propiciada pela expografia, que incute no espectador determinadas sensações. Assim “Essa combinação de métodos [...] e engajamento do público possibilita fazer com que complexas emoções cotidianas sejam interativas, públicas e abertas ao debate” (MCDONALD, 2012, p. 13, tradução minha).

A forma expositiva das obras aliada ao teor de realidade conferido às figuras faz com que a produção de Piccinini seja alvo de inúmeras críticas. Reiteradamente, pululam em jornais ou em sites da internet comentários críticos que abordam suas exposições como parques temáticos, espetáculos abarrotados de efeitos especiais com discursos parcos e rasos¹⁷. É indubitável que suas obras chamem atenção e despertem a curiosidade do espectador pelo modo realista como se apresentam. E engajar o público pela forma, é, de certa maneira, uma das intenções de Piccinini, que em um de seus depoimentos para a exposição *ComCiência*, realizada no Brasil, destaca a importância da apresentação na relação com o espectador: “É muito importante que o trabalho seja realista. Isso porque eu quero engajar a empatia do público. É muito mais fácil para nós sentirmos empatia com algo que parece real.” (PICCININI, 2016, n.p.). Contudo, seu trabalho não gira em torno de um preciosismo técnico, tampouco há preocupações conceituais próprias da corrente hiper-realista. Sua obra é ampla, versátil e imbuída de ideias e intenções que nem sempre atingem todos os interlocutores, fato que não deve ser visto como elemento desmerecedor de sua força motriz.

Dentro do campo da arte, muito se debate acerca das problemáticas de um trabalho artístico ilustrativo, cujo papel principal é apenas enfeitar ou estampar uma ideia. Contudo, desviando-se de uma ilustração de pensamentos, a obra de Piccinini mais levanta questões do que traz respostas, tratando forma e conteúdo de maneira equipendente. Há, também, outro fator dentro de sua poética que merece ser mencionado: a artista estabelece uma conversa ímpar com outros campos do conhecimento e a forma como propõe esta interdisciplinaridade faz com que sua obra se torne ainda mais potente e questionadora.

Em *Sociedade Sem Relato* (2012), o antropólogo Nestor Garcia Canclini propõe-se a refletir sobre a condição atual da arte, trazendo a interdisciplinaridade como força a ser explorada. O autor indica as potencialidades das obras interdisciplinares ao apontar que elas “nos situam em uma época mais fecunda para reexaminar o que entendemos por saber: como reunir o rigor dos conceitos com outros modos de explicação, compreensão e expressão.” (CANCLINI, 2012, p. 64). Mesmo que difira radicalmente das proposições artísticas trazidas a título de

¹⁷ A exposição realizada por Patricia Piccinini no Brasil, em 2016, recebeu algumas críticas que apontavam seu trabalho como uma estratégia de marketing apelativa. À exemplo, pode-se citar uma nota divulgada no jornal Folha de São Paulo, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1695249-patricia-piccinini-exibe-obras-realistas-com-discurso-imbecil.shtml>>.

exemplo por Canclini, é notório como a obra de Piccinini está em consonância com as proposições do autor ao passo que expande as fronteiras da arte, diluindo-as em meio ao contexto científico, mitológico e cinematográfico em que as expõe.

Além disso, seu trabalho converge com a proposição do autor acerca da “estética da iminência”, uma forma artística que, dentro deste contexto de interdisciplinaridade contemporânea, não se mostra como fato consumado ou como estrutura estabelecida. Assim, a potência do trabalho de Patricia Piccinini está também, dentre tantos aspectos já abordados, na iminência do não-dito, no “modo de dizer que não chega a se pronunciar plenamente, nessa iminência de uma revelação.” (CANCLINI, 2012, p. 61–62). Em seus trabalhos, a artista não revela de imediato suas intenções: o espectador que adentra o universo por ela criado não é previamente informado sobre o que é puramente liberdade artística e o que é pesquisa científica ratificada. O movimento pendular entre realidade e ficção, esta dubiedade e ambivalência proporcionada pelo não-dito, capaz de evocar questionamentos nos visitantes da excursão a um domínio paralelo proposto, conferem à obra de Patricia Piccinini, também, a força de uma iminência.

Compreender a poética de Patricia Piccinini a partir de uma perspectiva que inclua seu processo de criação mostra-se profícuo ao passo que elucida como a artista, mesmo não estando manualmente envolvida em todas as etapas do processo prático, faz-se presente nas minúcias e detalhes das propostas desenvolvidas. A forma com a qual escolhe trabalhar faz com que suas obras nunca estejam totalmente acabadas, pois podem ganhar novas características e ambientações que as ressignificam a partir do olhar do público. A artista mostra um processo de criação profuso que, quando exposto, possibilita uma via de acesso a novas perspectivas para a compreensão de sua obra.

2.2 Do rosto à alma: Fisiognomia animal

Desde suas primeiras investidas no mundo artístico, Patricia Piccinini conjugou formas animais e humanas a fim de materializar suas ideias. Ao fazê-lo, alude a uma prática bastante antiga que encontra inúmeras ressonâncias e variações em sua obra: a associação entre homem e animal como artifício evocativo da perturbação. Tal perturbação pode ser vista sob a luz do grotesco, haja vista sua manifestação imagética que suscita estranhos incômodos, especialmente pelas

formas nas quais se configura. Sodré e Paiva (2002) veem a animalidade como característica circunscrita ao grotesco e, conseqüentemente, à monstruosidade, apontando que o processo civilizatório do homem ocorre com sucesso quando este abandona sua natureza instintiva e animalesca, findando seu elo com o grotesco. Ao dissertar sobre esta corriqueira relação, Jurgis Baltrusaitis afirma que

A associação do homem e do animal remonta às mais antigas origens. Fez surgirem as fábulas e os deuses de todas as civilizações antigas. Interveio nos sistemas dos conhecimentos da natureza moral dos seres por intermédio das aparências físicas. (BALTRUSAITIS, 1999, p. 13)

Não há, portanto, nenhum ineditismo em estabelecer relações entre homens e animais. Contudo, interessa-nos, aqui, observar a composição imagética de Piccinini, especialmente no que concerne aos diferentes padrões visuais utilizados na representação de tais formas e, principalmente, no resgate a referências específicas durante o seu processo criativo. A título de exemplo, trago como estudo deste subcapítulo a obra *Eagle Egg Man*, do ano de 2018, em que há, de forma bastante sutil, um resgate à antiga tradição do estudo da personalidade a partir dos traços da cabeça e do rosto, conhecido como fisiognomia.

O historiador da arte Jurgis Baltrusaitis dedica-se, no primeiro capítulo de sua obra *Aberrações* (1999), a esta pseudociência denominada fisiognomia. De acordo com o autor, desde a Antiguidade pululavam escritos científicos nos quais procurava-se estabelecer relações entre as aparências externadas através do corpo e qualidades morais relativas à alma. Uma maneira de julgar o invisível pelo visível: “os olhos azuis de pupilas pequenas pertencem aos maus e aos sórdidos. Os olhos inteiramente azuis são os melhores de todos” (ADAMANTIOS apud BALTRUSAITIS, 1999, p. 15). Em tal conjuntura, acreditava-se que, pela averiguação minuciosa dos rostos, seria possível, além de atribuir traços de personalidade, condicionar a posição social de uma determinada pessoa dentro da sociedade.

Entendendo o corpo humano como um conjunto de elementos cujo o externo expressa o interno, o animal passou a ser usado como parâmetro para este entendimento e despontou em tratados que dedicavam capítulos inteiros a tais aproximações. Contudo, a participação animal no estudo da fisiognomia ganhará um notório destaque somente no século XVI. Até então, os animais, mesmo que

dissertados em capítulos próprios, eram abordados juntamente com entendimentos astrológicos que atrelavam aos planetas e ao zodíaco determinadas características da personalidade.

Publicada em 1586, *Fisiognomia humana*, de Giovanni Battista Della Porta é considerada a obra responsável por resgatar e compilar tais estudos. Ao abandonar preceitos astrológicos, o autor calcou-se muito mais em um estudo natural no qual estabeleceu analogias entre o rosto humano e animal. Baltrusaitis aponta que o tratado de Della Porta é marcado por três premissas específicas que conduzem seus argumentos,

[...] a *premissa* maior, a *premissa* menor, e a conclusão afirmam: 1 - cada espécie de animais tem sua figura que corresponde a suas propriedades e paixões; 2 - os elementos dessas figuras encontram-se no homem; 3 - o homem que possui os mesmos traços tem, por conseguinte, um caráter análogo. Assim, o leão, forte e generoso, tem o peito largo, os ombros amplos e as extremidades grandes. As pessoas que têm essas características são corajosas e fortes. (BALTRUSAITIS, 1999, p. 21)

Calcado nessas concepções, Della Porta concebeu uma série de estudos visuais nos quais hibridiza rostos humanos com animais análogos, atrelando-lhes especificidades referentes às suas personalidades (figura 35).



Figura 35 – Giovanni Battista Della Porta (1541–1615)
Protótipos de rostos humanos hibridizados com animais
Gravura

Fonte: <https://bitly.com/SfX4q>

Nestes estudos é reunida uma série de protótipos de rostos famosos, como o de filósofos, estudiosos e imperadores da Antiguidade, assim como os de pessoas desconhecidas. Platão é associado ao cachorro por conta de seu nariz alto e testa larga, indicando naturalidade e bom senso, ao passo que Sócrates, pelo achatamento nasal, é análogo ao cervo, fato que revela traços de luxúria. Assim, outros animais aproximavam-se do ser humano e conferiam-lhes determinadas particularidades: cabeças grandes, como as das corujas, indicavam um temperamento dócil; por outro lado, cabeças pequenas, como de avestruzes, poderiam apontar para traições; cabeças médias sempre foram vistas, desde Aristóteles e Alexandre, como ideais, já que são análogas ao leão. Os narizes também poderiam indicar alguns traços: aqueles que têm formato de águia, são dos generosos; os de galo, luxuriosos; de perdizes, imprudentes.

Boa parte desses estudos inspirou artistas da época que utilizaram este modelo iconográfico híbrido entre humano e animal para conferir aspectos animais em suas figuras, tornando-as mais grotescas – como é o caso do estudo de cabeças grotescas feito por Leonardo da Vinci já citado neste trabalho (figura 18). Extraindo semelhanças sutis e justapondo-as em um desenho aguçado e preciso, o francês Charles Le Brun (1619–1690) foi um dos tantos que se destacaram neste contexto. Ao longo de sua carreira, Le Brun dedicou-se aos estudos sistemáticos entre o homem e o animal, e suas obras passaram a veicular nos mais diversos livros e tratados. Partindo do princípio norteador que aponta para a cabeça como a parte do corpo na qual o homem se mostra inteiramente, sendo ela a sede da alma, o artista concebeu uma extensa série de estudos nos quais observava a cabeça de estátuas gregas em consonância com a de animais vivos. Estendendo consideravelmente as produções visuais de Giovanni Battista Della Porta, os desenhos de Le Brun apresentaram estudos vistos a partir de diversos ângulos, como pode-se observar na obra abaixo (figura 36), que aproxima o rei dos deuses gregos ao rei dos animais.

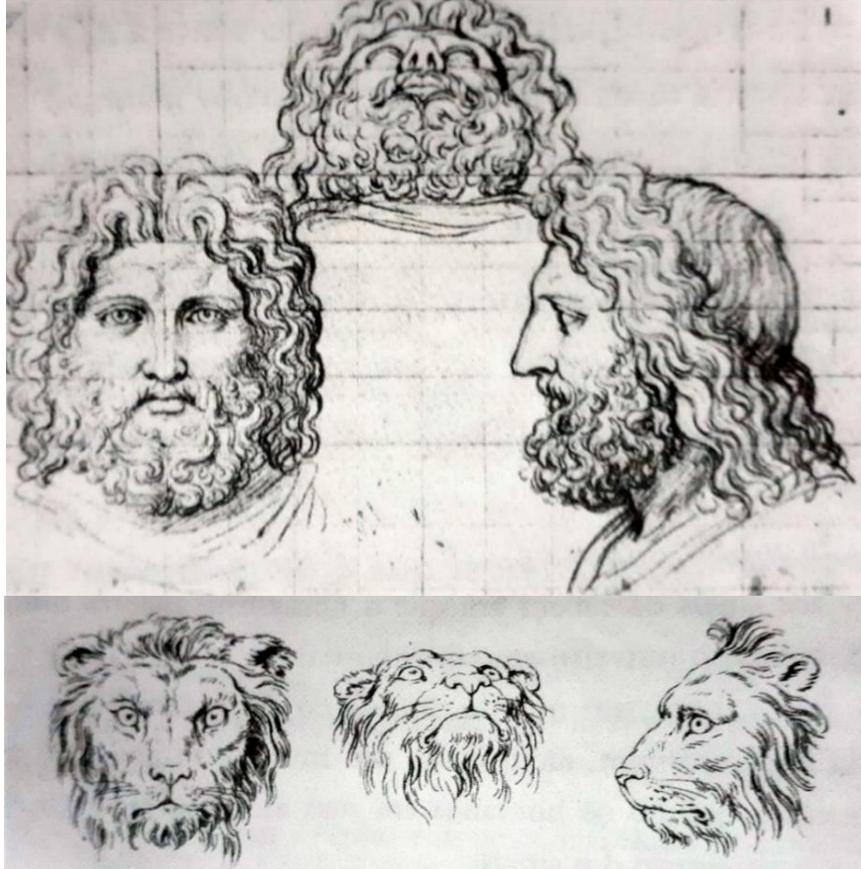


Figura 36 – Charles Le Brun (1619–1690)
O rei dos deuses gregos e o rei dos animais
 Desenho | Paris, Louvre
 Fonte: BALTRUSAITIS, 1999, p. 36

Ao perceber que as características instintivas de determinados animais estabeleciam demasiada proximidade entre si – como a luxúria, que pode ser associada aos cervos, bodes e porcos – Le Brun propôs, através do desenho, um sistema geométrico mais preciso para classificar as particularidades internas dos indivíduos (figura 37). Assim,

O gênio de um homem e a natureza de um animal podem ser medidos pelo ângulo constituído pelas linhas retas que passam pelo eixo dos olhos. Se estiver sobre o nariz, o sujeito é animado por paixões nobres, se se ergue sobre a testa, indica impulsos vergonhosos. A geometria do perfil do animal é particularmente reveladora. A operação faz-se sobre um desenho em que se constrói um triângulo equilátero (A-B-C) do qual um lado vai da narina (A) até a orelha (B) passando pelo canto interno do olho (E). A figura comporta, ainda, de um lado, uma linha paralela a B-C partindo de E- (E-G), do outro, uma paralela a A-B que delimita o plano superior (L-K), o que multiplica as triangulações. Uma reta I-H, que vai do canto externo do olho (I), pela pálpebra superior, em direção à testa (H), completa o esquema. (BALTRUSAITIS, 1999, p. 37)

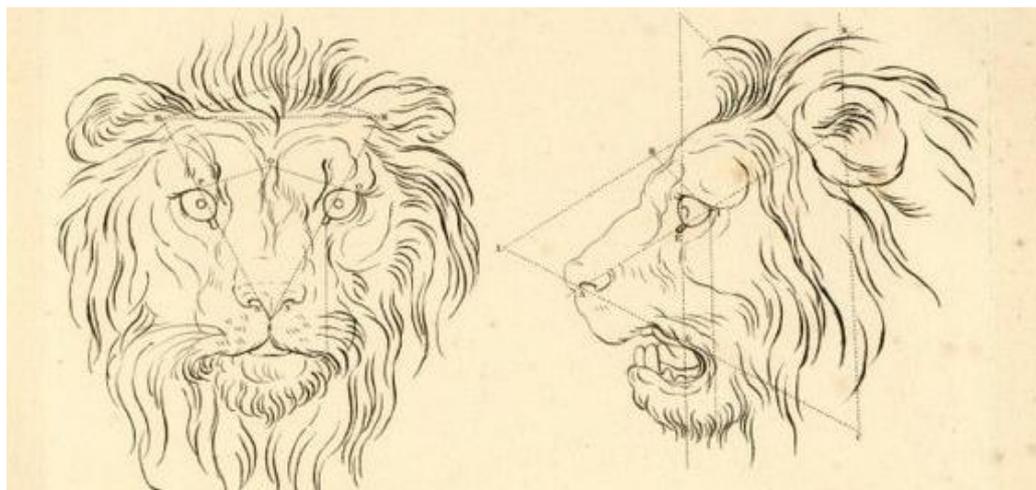


Figura 37 – Charles Le Brun (1619–1690)
 Geometria fisiognomônica
 Desenho | Paris, Louvre
 Fonte: BALTRUSAITIS, 1999, p. 38

Cada linha e triângulo pode ser utilizado para atribuir um aspecto distinto, e cada variação nos eixos pode intensificar ou diminuir determinada característica. Le Brun estudou a fundo a fisiognomia humana em uma época na qual poucos tratados abordavam o tema com profundidade, fato que levou sua obra a ser consideravelmente notória dentro desta pseudociência. O artista multiplicou as analogias feitas por outros teóricos, como Della Porta, apresentando uma ampla gama de variações que exploraram poses distintas e animais diversificados. Com o tempo, suas obras assumem outras variâncias, como o desaparecimento de figuras famosas nas comparações, o considerável aumento do repertório de animais e o aprimoramento técnico dos desenhos, que ganham traços ainda mais acabados e sólidos, com nuances realistas.

Ao geometrizar e estruturar a composição da face a fim de entender particularidades humanas psicológicas através das formas físicas, Le Brun intensifica o elo entre interioridade e exterioridade. Esta noção do corpo externando aspectos interiores relativos à personalidade pode ser vista também em Patricia Piccinini e uma relação ainda mais adjacente pode ser estabelecida ao observar atentamente *Eagle Egg Man*, 2018 (figura 38) justapondo-a aos estudos entre o rosto humano e da águia de Charles Le Brun (figura 39).



Figura 38 – Patricia Piccinini (1965)

Eagle Egg Man, 2018

Silicone, fibra de vidro, resina e cabelo humano | 59,5 cm x 29,5 cm x 39cm

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/485/83>



Figura 39 – Esq.: *Eagle Egg Man (The Philosopher)*, 2018 | Dir.: Estudos de 'homens águia', de Charles Le Brun

Esq.: Silicone, fibra de vidro, resina e cabelo humano | Dir.: Desenho

Fontes: Esq.: <https://www.patriciapiccinini.net/488/83> | Dir.: BALTRUSAITIS, 1999, p. 42

Eagle Egg Man é uma das mais incongruentes obras da artista: três estranhas figuras de formas retorcidas chocam ovos em uma espécie de bolsa marsupial ligada aos seus próprios corpos. Todos os personagens possuem narizes alongados e curvos, além de sobrancelhas espessas que tornam seus olhos diminutos – mas não menos intensos. A obra, em sua totalidade, tem uma potência sedutora que atrai olhares curiosos. Contudo, uma das figuras destacou-se mais em detrimento às outras durante minha observação. *The Philosopher* (à esquerda na figura 39), pareceu-me, à primeira vista, fortemente semelhante ao estudo de Le Brun, ao passo que ambos apresentam a mesma curvatura da sobrancelha e fixidez no olhar, um nariz fino, pontudo e curvado de extrema semelhança e uma pequena boca, de finíssimos lábios que se contraem de modo similar.

Ao buscar por evidências teóricas que talvez pudessem elucidar tal proximidade, nada foi encontrado, pois – acredito que pela datação recente da obra – este é um trabalho ainda pouco explorado. Cogitei, então, que Piccinini pudesse ter criado uma analogia acidental e indireta, haja vista que a hibridização entre humano e animal tende a resultar formas semelhantes. No decorrer da entrevista com Patricia Piccinini, questionei-a sobre esta obra suscitadora de interrogações, indagando-a, inclusive, sobre a possível relação com o artista francês Charles Le Brun. Indo além de uma mera semelhança iconográfica acidental, Piccinini mostrou-se uma grande admiradora do trabalho de Le Brun revelando um vínculo muito mais profundo com seus estudos e afirmando a intencionalidade da recorrência ao estudo de Le Brun para seu trabalho:

Eu realmente adoro Charles Le Brun! Sempre adorei seu trabalho. Em primeiro lugar, porque ele é um belo e incrível desenhista. Em segundo lugar, porque tornou seus estudos fisionômicos muito disponíveis; eles estavam em todos os lugares por causa da imprensa e eram muito populares. [*Eagle Egg Man*] foi uma referência muito consciente e direta ao trabalho de Charles Le Brun. (PICCININI; ROSA, 2021, complemento meu)

Segundo a artista, Le Brun ilustrava uma noção cara à sua época que visava explicar o modo de ser e agir do ser humano, assim como ocorre com o entendimento do DNA no século XXI. Atualmente, estuda-se o DNA a fim de definir quais as maiores probabilidades comportamentais de um indivíduo ou se este será mais suscetível a determinadas doenças. Para ela, em cem anos, possivelmente seremos regidos por outras maneiras de entender nossos atributos interiores. Nesse sen-

tido, tanto o entendimento do DNA quanto a fisiognomia foram “formas contemporâneas de explicarmos a nós mesmos e o que nos anima” (PICCININI; ROSA, 2021).

Além do resgate histórico, *Eagle Egg Man* traz outras questões norteadoras, como o fato de expor três homens em uma posição corriqueiramente ocupada pelas fêmeas das espécies; assim, “as três figuram alimentam ovos e esses ovos são um sinal de uma nova vida em potencial” (PICCININI; ROSA, 2021). A obra é composta por pequenos homens ruivos de meia idade com rostos inspirados no estudo de Le Brun, simbolizando, possivelmente, a inteligência, sagacidade e extrema racionalidade – o que os coloca, portanto, lado a lado com o ser humano. Os três homens são uma mistura entre humano, animal e objeto, já que seus corpos assumem o formato de botas de cowboy que atingem o chão transformando-se em ninhos, onde encontram-se os ovos. Seus corpos são marcados por texturas ornamentais que se assemelham a tatuagens em relevo, no entanto, tais ornamentos são inspirados nas decorações contidas nestes tipos de calçados.

Segundo a artista, concebê-los chocando ovos faz com que assumam posições de destaque, evocando uma outra realidade na qual homens também teriam esta conexão com a natureza através da possibilidade de produzirem ovos e assumiriam papéis igualitários. Assim, Piccinini os coloca em uma situação genuinamente pura e sensível, mas que é atenuada pelas formas retorcidas assumidas por seus corpos, tornando-os criaturas bastante grotescas em suas totalidades. A ausência de membros distinguíveis, o tom rosado de pele e a escassez de pelos intensifica o sentimento repulsivo causado pela obra. Contudo, seus olhares são intensos, marcados por grossas sobrancelhas que, quando levemente curvadas, podem denotar ares melancólicos.

As filosóficas e sábias criaturas de corpos híbridos e grotescos estão ali para lembrar o espectador dos incomuns exemplos da natureza nos quais o macho da espécie assume o papel incubador e principal cuidador da prole, mostrando-nos como esta possibilidade não está tão distante assim. Com isso, a artista traz, novamente, possibilidades científicas, mas que agora, alterariam até mesmo os papéis de gênero e as configurações familiares. Todas essas reflexões externam-se sutilmente na forma física por elas assumida: cada minucioso detalhe é marcado por um significado específico que pode incutir no espectador uma determinada ideia. Assim, tanto Le Brun quanto Piccinini estabelecem conversas com a ciência, cada

um à sua época, procurando maneiras de entender e explicitar particularidades individuais através de aspectos corporais.

A tendência de repetição encontrada em formas que hibridizam o rosto humano com o animal pode ser explicitada, também, através da correlação visual entre a obra *The Carrier*, 2012, de Patricia Piccinini, e *Evolution II*, 1984, (figura 40), de Nancy Burson (1948).

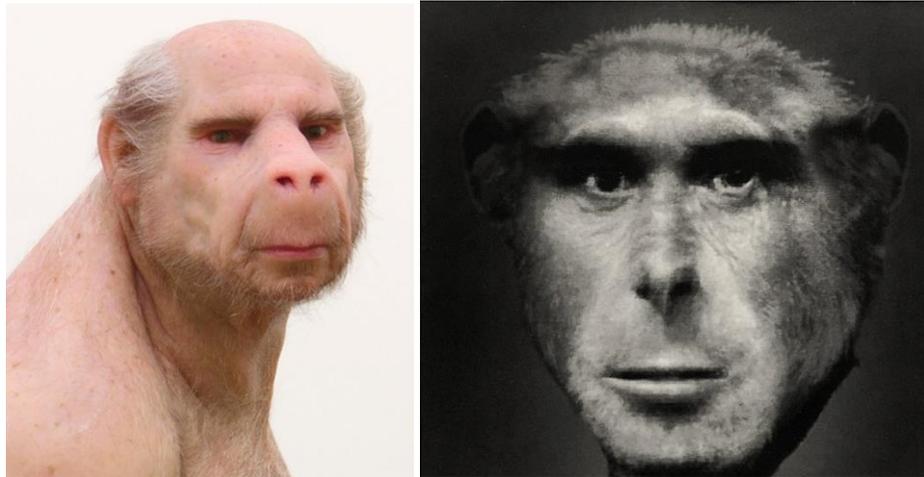


Figura 40 – Esq.: Patricia Piccinini (1965), *The Carrier* (detalhe), 2012 | Dir.: Nancy Burson (1948), *Evolution II*, 1984

Esq.: Silicone, fibra de vidro, cabelo humano e animal | Dir.: manipulação digital
Fontes: Esq.: <https://www.patriciapiccinini.net/44/87> | Dir: <https://bityli.com/BiPjf>



Figura 41 – Patricia Piccinini (1965)
The Carrier, 2012

Silicone, fibra de vidro, cabelo humano e animal | 170 cm x 115 cm x 75 cm
Fontes: <https://www.patriciapiccinini.net/44/87>

The Carrier (figura 41) apresenta um ser corpulento, de alta estatura, portador de uma força que o faz carregar uma frágil senhora com bastante facilidade. A relação entre ambos não é explicitada pela obra, tecendo lacunas que abrem espaço para indagar se a criatura está servindo a humana ou se ambos estão envolvidos por um vínculo afetivo que desconhecemos. Os dois posicionam a cabeça e conduzem o olhar para mesma direção, criando uma estranha afinação entre si e dialogando, pelo olhar, com o espectador. Com olhares fixos e muito bem direcionados, as figuras parecem conversar com o público, tornando o contexto da obra ainda mais enigmático e provocativo. Enquanto isso, a senhora parece confortável e satisfeita com a ajuda oferecida pela criatura – fato que intensifica a dúvida que paira sobre a ação: estamos diante de uma gentileza ou de um ato de servidão? Ao encararem o espectador, as duas figuras inserem-se ativamente na galeria, tornando o público partícipe da obra.

Evolution II, por outro lado, não abre espaço para questionamentos sentimentais, mas, de modo semelhante a *The Carrier*, observamos o amálgama entre o rosto humano e animal realizado através de programas computacionais responsáveis por efetivar a hibridização. Interessada na maleabilidade do rosto humano, Nancy Burson começou sua carreira artística na década de 1970, quando utilizou maquiagem como artifício para envelhecer sua fisionomia e fotografou-se em distintas supostas fases da vida. Nos anos seguintes, suas ilusões ganharam consideráveis aprimoramentos técnicos devido à parceria estabelecida com programadores de computador para concepção de programas capazes de alongar e distorcer retratos digitais. Dentre suas obras, encontram-se envelhecimentos de rostos famosos, misturas entre faces de raças humanas distintas, transfigurações de retratos religiosos e, por fim, a obra que interessa a este trabalho: retratos que hibridizam a face humana com a de chimpanzés a fim de ilustrar uma suposta espécie em transição.

As duas obras apresentam olhares intensos, marcados por sobrancelhas com pouca ou nenhuma curvatura, maxilares largos, lábios retilíneos e diminutos e uma elevada distância entre eles e a parte inferior do nariz. Mesmo que com narizes dessemelhantes, já que a obra de Burson apresenta uma espécie portadora de um fino nariz quando comparado ao ser concebido por Piccinini, as semelhanças entre ambos elucidam o modo como a hibridização entre o rosto humano e

animal tende a apresentar formas correlatas. Isso ocorre, pois, as misturas, especialmente quando efetivadas no rosto, procuram amalgamar aspectos relativos ao olhar – que, em ambos os casos, direcionam-se ao espectador e aumentem a semelhança entre si –, o nariz e o formato do maxilar, fazendo com que essas fisionomias se tornem recorrentes.

Fruto de encontros fortuitos ou de referências históricas conscientemente resgatadas, essas formas híbridas sobrevivem aos atravessamentos temporais, chegando até a poética de Piccinini e conferem-lhe particularidades que inúmeras vezes passam despercebidas diante do olhar do público. Ainda que a conversa com a artista e suas considerações sobre as obras elucidem ideias e lhes concedam nuances talvez ainda não percebidas, seus trabalhos assumem uma considerável autonomia em detrimento aos textos que os acompanham ao passo que a visualidade assumida por suas criaturas é capaz de suscitar sensações impossíveis de serem descritas. Jorge Coli, em *O que é arte* (1995), aponta para o papel do discurso na relação estabelecida entre obra e espectador, indicando a inesgotabilidade do trabalho artístico ao propor que

Quer queiram, quer não, os textos são sempre “incidentais”: iluminam certos aspectos, chamam atenção para outros, constroem relações ligando as obras entre si, ou à história, à sociologia, à psicologia, à filosofia; mas tais análises são sempre parciais, porque a obra acaba sempre escapando ao desvendamento total. [...] O discurso sobre a arte exprime unicamente a relação da cultura do autor com o objeto cultural que é a obra de arte. Não esgota o objeto artístico - pode eventualmente enriquecê-lo. (COLI, 1995, p. 120)

Em consonância com os escritos de Coli, os textos e relatos de Piccinini tendem a complementar suas obras, mas não desvendá-las por completo. Suas criações oferecem uma experiência individual e única que, pelo caráter ambivalente, apresentam inúmeras camadas enigmáticas acerca de seus significados, fazendo com que cada espectador a perceba de maneira ímpar. Tendo isso em vista, é imprescindível perpassar não apenas seu processo criativo e as buscas referenciais das quais a artista se vale, mas também as sensações suscitadas por seus trabalhos.

Criando uma interlocução entre atração e repulsa, a artista confere às suas monstruosas criaturas valores sentimentais e afetivos que transcendem a fruição puramente estética. Seus monstros, imbuídos de histórias e mensagens sobre

questões pulsantes, entrelaçam monstruosidade e afetividade. A razão desta aproximação de sentimentos tão distintos está na procura de Piccinini em “fraturar conceituações unitárias da humanidade, enquanto se esforça para debater materialmente questões da ética pós-humana.” (BISCAIA, 2019, p. 27, tradução minha). Ademais, a busca pela identidade de suas criaturas quiméricas atribui a sua obra predicados que a tornam ímpar: por abordar as outras facetas de seus monstros, distanciando-se da obviedade assustadora e mostrando-os em um mundo real, Piccinini resgata e moderniza os problemas abordados por autores do passado, como Mary Shelley. Publicado em 1818, o romance *Frankenstein: or the modern Prometheus* marcou o século XIX, e, tal qual a obra de Piccinini, traduziu as ansiedades da época perante os avanços da ciência médica.

2.3 A ética na biotecnologia: um Frankenstein contemporâneo

Ansiedades perante aos avanços científicos, identidade das espécies e ponderações sobre as consequências das criações: esses são alguns dos aspectos correlatos que podem ser encontrados tanto na obra de Patricia Piccinini, quanto de Mary Shelley. Helen McDonald (2012), aponta que a história de fantasmas proféticos de Mary Shelley propõe uma reflexão, acima de tudo, acerca do contexto científico da época do qual é oriundo, e tal qual Piccinini, coloca à luz temas latentes.

O século XIX foi marcado por um discurso racionalista, evolucionista e cientificista que circunscreveu a tecnologia e a ciência como mecanismos de progresso para a raça humana. A mitologia criada em torno da técnica científica não se fez presente apenas em laboratórios e ambientes de pesquisa, mas acompanhou, também, o imaginário da época, e “talvez, tenha feito sua primeira e mais visível aparição no célebre romance *Frankenstein or the modern Prometheus*” (TUCHERMAN, 1999, p. 133).

Tida por muitos como a primeira obra de ficção científica, *Frankenstein: or the modern Prometheus*, escrita por Mary Shelley, teve sua gênese motivada a partir de dois episódios peculiares que são percorridos na introdução do livro. O primeiro, foi um desafio proposto por um amigo com quem Mary Godwin, à época, ainda usando seu nome de solteira, e seu futuro marido dividiam uma casa de veraneio. Devido às fortes chuvas do verão de 1816 que os impossibilitavam de

passar ao ar livre, Lord Byron, amigo do casal, propôs que criassem histórias de terror à guisa de passatempo. O segundo episódio ocorreu neste mesmo ambiente, durante um bloqueio criativo da autora que não conseguia dar início à sua história. Certa noite, inquieta devido ao insucesso da tarefa proposta, a autora escutou seu futuro marido, Percy Bysshe Shelley, e Lord Byron conversando sobre as experiências científicas de Dr. Darwin¹⁸, que havia guardado um pedaço de vidro que, depois de algum tempo, extraordinariamente, começou a mover-se sozinho. Byron e Shelley discorriam sobre as possibilidades de se desvendar o princípio da vida, divagando acerca de uma possível fabricação científica do corpo humano. Terrificada diante da possibilidade sobre a qual ouvira os dois homens discutindo, a jovem autora deu início à sua história de terror após, naquela noite, ter avistado em seus pesadelos um jovem cientista pálido que se empenhava em criar uma vida através da justaposição de retalhos de cadáveres.

A partir de então, Mary Shelley dedicou-se à criação de uma obra que tocasse os “misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um espantoso horror — capaz de fazer o leitor olhar em torno, amedrontado, capaz de gelar o seu sangue e acelerar os batimentos do seu coração.” (SHELLEY, 2015, p. 10). Nota-se que há uma correlação bastante peculiar entre os pontos de partida para a gênese da obra de Mary Shelley e de Piccinini: ambas foram captadas por uma envolvente potência criativa engendrada em fatos reais¹⁹ que as rodeavam, atestando que “A invenção consiste na capacidade de julgar um objeto e no poder de moldar e arrumar as ideias sugeridas por ele.” (SHELLEY, 2015, p. 11).

No prefácio do livro, Shelley pontua que o episódio no qual a ficção se baseia, mesmo que como fato físico pareça impossível, proporcionou-lhe um ponto de partida para a compreensão das angústias humanas, abrindo leque para perspectivas sobre o controle da vida e da morte. É por apresentar uma possibilidade quase real, distanciando-se de contos habitados por espectros ou encantamentos, que o romance permite refletir sobre as reais relações entre a sociedade do século XIX e o cientificismo médico.

A história, narrada através de cartas de um capitão enviadas à sua irmã, conta a trajetória de Victor Frankenstein, um jovem cientista suíço que dedicou

¹⁸ O Doutor citado por Shelley trata-se, possivelmente, de Erasmus Darwin, avô do notório naturalista Charles Darwin.

¹⁹ No caso de Shelley, supostamente real, visto que a história que ouviu não passa de uma galhofa. No entanto, o caso impressionou o imaginário da época, que viu na anedota do Dr. Darwin uma possibilidade para o entendimento sobre a gênese da vida.

boa parte de sua vida ao estudo das ciências naturais e da alquimia. Ao ingressar na universidade, Frankenstein dedica-se veementemente em investigar a criação humana e descobrir os mistérios envoltos na origem da vida. Ao solucionar tais incógnitas da gênese humana, o foco do cientista recai sobre a criação de um ente de proporções gigantescas constituído a partir de matéria orgânica inanimada. Ao ver o resultado, Frankenstein desaponta-se com a aparência da criatura, que, em vez de ser um companheiro perfeito, assemelha-se a uma colcha de retalhos e provoca repulsa por sua fisionomia monstruosa. O cientista, então, abandona a criatura anônima sem sequer dar-lhe um nome; assim, ela passa a vagar solitária por um mundo que a renega por seu corpo grotesco.

Desassistido e desamparado, o monstro procura a companhia de seu criador, pedindo que este lhe crie um par, uma possibilidade de relacionamento e afeto, alguém que o ajude a construir uma identidade. Diante da contínua rejeição e da negativa de Frankenstein, o monstro, amargurado, passa a lhe perseguir implacavelmente, assassinando todos aqueles por quem o cientista nutria algum sentimento. Embora matar o seu criador culminasse na anulação de sua única referência, a morte de Frankenstein dava ao monstro um objetivo para viver, ao passo que perseguir o monstro passou a proporcionar ao cientista a única motivação que ainda lhe restara depois de tantas perdas. Ao final da história, Victor Frankenstein, ainda em sua busca implacável pelo monstro, morre dentro de um navio de exploradores que trafegava pelo mar gélido do Polo Norte; em seu leito de morte, a tripulação é surpreendida por uma grotesca criatura de dois metros de altura que lamenta profundamente a perda do cientista.

De forma brilhante, Mary Shelley expressa na figura do monstro as consequências dos avanços científicos; ele personifica o fascínio diante do progresso e, ao mesmo tempo, aponta para os frutos que essa evolução técnica e científica pode gerar. O subtítulo “*or the modern Prometheus*” faz alusão ao mito grego de Prometeu, um titã transgressor que rouba o fogo de Zeus – atitude que o leva à morte. Assim como Prometeu, a vida de Frankenstein também é marcada por uma transgressão fatal: a ousadia do cientista em desafiar a lei natural das coisas ao criar uma vida em laboratório, profanando, inclusive, cadáveres, faz com que sua punição venha através de sua própria criação, que se volta contra ele.

Do mesmo modo que Piccinini, Shelley cria uma obra marcada pela ambivalência de seus personagens. As similitudes entre a escritora e a artista se mostram também na perda de identidade do ser concebido por Victor Frankenstein, que é marcado pelo não-pertencimento neste mundo, tal como o rato que deu vida a uma experiência genética – apresentado no início deste capítulo. Além disso, ambas refletem sobre a excessiva aclamação do progresso tecnológico que o coloca acima de relações afetivas; suas intenções ficam explícitas nos protagonistas de suas obras que, apesar de carregarem o signo do grotesco e, com isso, repelirem o espectador, aproximam-no pelo viés humanitário que exalta seus sentimentos. Em *Frankenstein: or the modern Prometheus*, o apego da criatura pelo seu criador perturba o espectador, pois o revela sensível ante os problemas mundanos. Já na obra de Piccinini, são os contextos nos quais as suas criaturas são inseridas e suas expressões faciais intensas que indicam a humanização conferida pela artista.

A relevância da obra de Shelley para a poética de Piccinini é apontada por Helen McDonald (2012), que discorre sobre o modo como os experimentos biotecnológicos dão vida a alegorias de seus mundos. Maximizando os efeitos emocionais, as duas ocupam-se em apresentar encontros extraordinários marcados pela “ambivalência em relação à proliferação de novas tecnologias.” (MCDONALD, 2012, p. 11, tradução minha). Contudo, Shelley volta-se mais para a ousadia do cientista em interferir na natureza humana, enquanto as críticas de Piccinini voltam-se para o fato dele não ser um bom pai. Na concepção da artista, a grande tragédia da obra de Shelley está na recusa de Frankenstein em cuidar da sua própria criação, fato que o levou “a um deserto emocional e sombrio pelo resto de sua vida.” (MCDONALD, 2012, p. 42, tradução minha). A leitura de *Frankenstein: or the modern Prometheus* feita por Piccinini confere indícios de que sua relação com o conhecimento científico se dá de forma menos técnica e mais sentimental; em consonância a isto, a artista afirma: “Certamente não me sinto em condições de julgar a ciência, mas quero fazer parte da discussão. Também estou interessada no que acontece com a ética quando as emoções entram em jogo.” (PICCININI; DANTAS, 2015, p. 27). Esgueirando-se de um possível juízo de valor, Piccinini intenta, antes de sentenciar malefícios ou benefícios da ciência, convidar o espectador a refletir sobre outras perspectivas e realidades que poderiam ser

originadas com a inovação tecnológica. Este é o ponto fulcral de sua poética, responsável por tornar suas obras tão singulares.

Valendo-se de artifícios estéticos e uma ampla gama de meios artísticos e materiais, como desenhos, fotografias, esculturas e instalações, a artista pondera sobre os dilemas contemporâneos irrompidos pelas mudanças nas concepções entre natural e artificial proporcionados pelos avanços da biotecnologia. A biotecnologia, em linhas gerais, origina-se a partir da hibridação de espécies, objetivando atingir um melhoramento seletivo através da aplicação dos princípios da engenharia de tecidos e do estudo de células e moléculas; é o uso do conhecimento científico para alcançar um aprimoramento nas funções de plantas e animais (MAROSOK, 2014). A acelerada ascensão da biotecnologia trouxe à tona uma série de implicações que se disseminaram para além do âmbito científico.

Sob os inegáveis benefícios propostos pelo progresso biotecnológico existem questões complexas pouco exploradas; dentre elas, está a industrialização da biotecnologia. Se este ramo assumir um caráter industrial, evidentemente gerará produtos e serviços voltados para nichos específicos, fazendo com que toda esta produção científica fique atrelada ao contexto de interesses no qual está imbricada. Tal fato ocasionaria um melhoramento biológico apenas em uma parcela da população e poucos estariam condicionados a usufruir desses avanços. Contudo, mesmo que preocupantes, as decorrências econômicas não são as mais alarmantes. É a capacidade de alteração biológica através da manipulação do genoma, bem como o poder de remodelar e criar uma nova natureza que preocupa os especialistas. Neste contexto, emerge a bioética, um campo destinado à análise de dilemas éticos e morais circunscritos no avanço biotecnológico que atenta, entre outras questões, para as prováveis buscas da perfeição que irrompem junto com a possibilidade de alterar a composição genética de um embrião.

Se podemos alterar a composição genética de um embrião no útero e atribuir características desejáveis ao humano por nascer, em que medida buscamos a perfeição? O que se qualifica como uma característica desejável? A vida das pessoas com características “indesejáveis” é menos válida? É ético usar as células-tronco de fetos abortados? Somente aqueles com meios financeiros são capazes de buscar alterações genéticas? É ético criar animais ou até clones humanos para substituir órgãos? (MAROSOK, 2014, p. 3, tradução minha)

O controle sobre as informações genéticas para a escolha de aparências específicas estaria, então, disseminando um sentimento de eugenia e concebendo

“Frankensteins” humanos que são projetados quase como em uma loja de gemas. Na concepção de Braidotti (2011), a excessiva manipulação corporal viabilizada pela engenharia genética remete a uma fantasia franksteiniana que pode vir a promover uma segregação cada vez maior de corpos desviantes, afinal

Todos temos corpos, mas nem todos são iguais: alguns são mais importantes que outros, outros são francamente descartáveis. O corpo monstruoso, que faz um espetáculo de si mesmo, é eminentemente descartável. O monstro é a encarnação corporal da diferença em relação à norma humana básica: é um desviante, um anômalo; é anormal. (BRAIDOTTI apud BISCAIA, 2019, p. 31, tradução minha)

Todos esses impasses, no entanto, modificam-se quando tais avanços são abordados pelo viés medicinal: é quase senso comum apoiar intervenções no genoma de um embrião quando se referem ao tratamento de patologias que podem ser evitadas. Em inúmeros países, existe a possibilidade de desenvolvimento de embriões em laboratório a fim de diminuir as probabilidades de deficiências genéticas. No Brasil, de acordo com a Resolução 1.358/92 do Conselho Federal de Medicina, é possível escolher o sexo do embrião em casos propensos à transmissão de doenças propagadas apenas em homens ou mulheres. Nessas situações, existem poucas discussões sobre a ética dos procedimentos. Com efeito, o que se questiona são os limites morais dessas alterações, ponderando sobre as fronteiras do corpo humano: “até que ponto e qual é o limite onde podemos levar os artifícios e as intervenções sem prejudicar a imagem humana ‘natural’?” (TUCHERMAN, 1999, p. 101); até que ponto aceitamos a engenharia genética? Esses questionamentos, que, conforme já apontado, perpassavam a poética de Piccinini desde meados da década de 1990, ganham maior visibilidade na obra da artista a partir da Bienal de Veneza de 2003, na qual a australiana representou seu país.

Originados a partir de uma condensação entre a imaginação e a realidade material, as criaturas apresentadas por Piccinini na Bienal de Veneza exibem-se como fantásticas possibilidades contemporâneas e, ao mesmo tempo, monstros grotescos inconcebíveis até mesmo para as mentes mais férteis. Transformando o pavilhão da Bienal em um espaço estranhamente familiar, Piccinini expõe suas obras de modo semelhante a uma grande família oriunda de uma realidade não tão distante, na qual coabitaríamos espaços públicos com estes seres impossíveis.

No texto curatorial, Linda Michael escreve que a exposição, intitulada *We Are Family*,

traz uma perspectiva nova e pessoal para algumas das questões éticas mais difíceis de nosso tempo: O que é normal? Quem controla a vida? Qual é a natureza do nosso relacionamento com os animais? Algumas vidas valem mais do que outras? O que constitui uma família? (MICHAEL, 2003, p. 506, tradução minha)

As questões éticas e familiares tornam-se visíveis na dualidade entre atração e repulsa expressa em suas figuras – dualidade, esta, também presente na criação de Shelley. Este conjunto de questionamentos elencados por Michael manifesta-se de modo enfático em *The Young Family*, 2002 (figura 42), uma das obras que compôs a instalação *We Are Family*, exposta na ocasião. A escultura feita em fibra de vidro apresenta detalhes assustadoramente minuciosos. Assim como todas as outras obras exibidas nesta exposição, as criaturas que se apresentam em *The Young Family* trazem a textura e a cor de pele de um humano caucasiano, bem como rugas e poros que revelam sua idade; veias translúcidas, marcas de nascença e cabelos e pelos esparsos também se fazem presente na fisionomia das figuras, apontando para o grau de humanismo conferido a elas por Piccinini.



Figura 42 – Patricia Piccinini (1965)
The Young Family, 2002

Silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e madeira compensada | 80 cm x 150 cm x 110 cm
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/144/33>

Em cima de um móvel semelhante a uma banheira revestida de couro, uma fêmea nua alimenta seus pequenos filhotes. Os membros superiores e inferiores indicam que a figura se trata de um ser humano; contudo, o rosto e os seios assemelham-se a uma espécie animal. Os corpos são dispostos de maneira convencional para o contexto da cena: é bastante comum que os animais se acomodem nesta disposição enquanto estão amamentando seus filhotes. No entanto, a normalidade resvala no semblante desta mãe, que se mostra cansada e transmite um profundo sentimento de tristeza. A cabeça levemente inclinada escorada na mão, o olhar triste e distante expresso nos olhos azuis-acinzentados que se localizam em cavernas rugosas da face, a sobrancelha curvada e a testa franzida (figura 43): todos esses elementos corroboram para a melancolia da cena e evocam a empatia do espectador. Pendurada em suas mamas, sua prole se alimenta, à exceção de um. Mais afastado de seus irmãos, um dos filhotes deita de barriga para cima enquanto segura seus pés, posição bastante habitual entre os bebês humanos.



Figura 43 – Patricia Piccinini (1965)
The Young Family (detalhe), 2002

Silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e madeira compensada | 80 cm x 150 cm x 110 cm

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/152/33>

O entendimento de que as pequenas criaturas que estão mamando são filhotes não está apenas em seus tamanhos diminutos, mas também em seus aspectos faciais, que os aproximam ainda mais de bebês humanos. Com rostos arredondados e olhos grandes, o padrão facial das pequenas figuras corresponde a

mesma configuração de um ser humano infantil. Todavia, mesmo que estabeleçam similitudes com determinadas espécies, a busca pela classificação dessas criaturas é vã, já que não pertencem a uma raça reconhecível. A tipologia de seus corpos parece amalgamar diversas espécies em uma só criação: as orelhas e o nariz assemelham-se a um cão, os rostos lembram humanos, ao passo que as pequenas caudas, a pele excessivamente rosada e a posição da figura feminina podem remeter a porcos. Nesse sentido, o híbrido apresentado em *The Young Family* afasta-se da configuração do híbrido clássico, já que, enquanto este amalgamava corpos de modo segmentado, sendo possível identificar onde começa um reino e termina outro, as criaturas de Piccinini diluem essas fronteiras. Não há como identificar o início das formas humanas ou animais, pois a mistura fluida e complexa une elementos de diferentes espécies de modo que suas características se transfigurem em um componente único.

O suporte em que estão expostos intensifica o sentimento de ambivalência, pois a superfície branca de couro sintético, além de conferir uma nuance de sofisticação, não remete a um ambiente animal. Se, de um lado encontramos uma figura com traços remissivos de um porco, do outro observamos que o móvel aproxima-se mais do mundo humano do que do animal.

Para além das formalidades anatômicas, visuais e expositivas, a obra em questão tem seu ponto fulcral nas implicações biotecnológicas. Na época em que a artista criou *The Young Family*, pesquisadores australianos e estadunidenses empenhavam-se no estudo do cultivo de células-tronco de embriões humanos. A conclusão das pesquisas constatou que o porco era o hospedeiro ideal para o cultivo de órgãos humanos que, através de um processo de transplante realizado entre espécies distintas, o xenotransplante²⁰, poderiam gerar, por exemplo, novos nervos espinhais que restaurariam os movimentos de uma pessoa com paralisia. A pequena família de porcos geneticamente modificados concebida por Piccinini não passa de um experimento de xenotransplante que visa fornecer órgãos saudáveis a seres humanos. Em entrevista à Helen McDonald, Piccinini afirma:

The Young Family é um bom exemplo da flexibilidade da bioética... a ideia por trás desta obra é que aqui está uma criatura que foi criada para fornecer órgãos de reposição para seres humanos, uma

²⁰ Ramo da engenharia genética que propõe a criação de novos seres gerados exclusivamente com o intuito de fornecer órgãos e tecidos saudáveis a humanos doentes.

ideia que nasce da perspectiva real de fazê-lo usando porcos geneticamente modificados... como poderíamos criar essa bela criatura apenas para matá-la? (MCDONALD, 2012, p. 76, tradução minha)

Em outra passagem do livro, McDonald atesta que a própria Piccinini admite que, em determinadas circunstâncias, como na ânsia de salvar a vida de um filho, aceitaria sacrificar esta mãe amorosa para prolongar a vida do ente querido – mesmo sentindo uma desmedida empatia pela personagem (MCDONALD, 2012, p. 13). De maneira visual e conceitual, *The Young Family* embaralha os sentidos do público, colocando-o a pensar em outras facetas da ciência. Se em *Protein Lattice* experienciamos a visão do pequeno rato, aqui, somos apresentados à prole do experimento genético que, por seu aspecto tão humano, nos sensibiliza ainda mais. Raramente ponderamos sobre a possibilidade de vínculos e afetos estabelecidos pelas criaturas concebidas em laboratório, especialmente quando são engendradas para finalidades médicas. Curar pessoas

[...] é o propósito que a humanidade escolheu para ela [a matriarca apresentada na obra *The Young Family*]. No entanto, ela tem seus próprios filhos que nutre e ama. Esse é um efeito colateral fora do nosso controle, como sempre haverá. É isso que torna a questão da criação de animais puramente para transferência de órgãos tão difícil de responder. Por um lado, precisamos de órgãos para ajudar as pessoas necessitadas, por outro, estamos olhando para um animal que deseja existir por si só. [...] honestidade, emoções, empatia e ética nem sempre se alinham. (PICCININI, 2002, n.p., tradução e complemento meu)

Assim como o monstro de Victor Frankenstein, a personagem da obra de Piccinini “fugiu do controle” e procurou uma identidade através do estabelecimento de relações afetivas. Apesar da constante investida em controlar as criações biológicas, é impossível prever “como os monstros que criamos se desenvolverão. Não sabemos como eles se sentirão ou se continuarão sendo hostis, amigáveis, úteis ou destrutivos quando se tornarem agentes independentes no mundo.” (MCDONALD, 2012, p. 63, tradução minha). Nesse sentido, o intuito de Piccinini é ponderar, também, sobre o modo como essas hiperbólicas – mas não tão irreais – criaturas adequar-se-iam em uma realidade que se avizinha e de que modo reagiriam a elas. Com um aprimoramento estético capaz de fornecer uma experiência visual cativante, a artista cria uma composição mitológica que expressa

questões contemporâneas latentes. Sem um teor negacionista, ela apresenta a intervenção biológica como algo já estabelecido, mas que provoca relações ambíguas e contraditórias. Para ela, é

vital que vejamos as consequências da inovação tecnológica com olhos abertos. Com olhos abertos, mas também com um olhar de amor. [...] Ao contrário do Dr. Frankenstein, que passou a odiar sua criação e sofreu as consequências, Piccinini nos instiga a ter uma atitude de amor ante aos produtos da tecnologia, a aceitar nosso manto ético como criadores, a cuidar de toda a nossa descendência, mesmo a artificial. (MILLNER, 2001, n.p., tradução minha)

Neste aspecto, Piccinini propõe novas relações com os corpos originados a partir da intervenção tecnológica. Os vínculos por ela sugeridos, no entanto, não são pautados na fetichização das máquinas ou na corriqueira tecnofilia na qual a modernidade calçou-se, mas sim em vieses emocionais, familiares e de responsabilidade. As reconfigurações sentimentais tencionadas por Piccinini apontam para o compromisso e para a ética do cuidado, de modo que não caiamos no mesmo erro de Victor Frankenstein, deixando nossas criaturas desoladas e desamparadas em um mundo alheio.

2.4 Pós-humanismo: os monstros estão entre nós

De forma sensível e brilhante, *Frankenstein: or the modern Prometheus* evidencia a potencialidade da tecnologia em uma esfera fantástica que se mostra consideravelmente eficaz enquanto ficção. Independentemente de sua veracidade ou funcionalidade, as ficções nela calcadas são capazes de produzir uma gama de figuras mitológicas, emblemáticas e monstruosas.

Inserido nesta esfera fantástica propiciada pela tecnologia encontramos *Graham*, 2016 (figura 44): uma criatura biológica e fisicamente projetada de modo a evitar óbitos e reduzir ferimentos em traumas rodoviários. *Graham* habita uma realidade na qual os seres humanos evoluíram mais rapidamente do que as máquinas; uma esfera na qual o humano é biologicamente adaptado para sofrer acidentes automobilísticos de alto impacto sem sofrer danos corporais. Mesmo que represente uma notória evolução biológica, sua aparência física não se mostra tão convidativa quanto os corpos futuristas e tecnológicos corriqueiramente apresentados pela indústria cinematográfica.



Figura 44 – Patricia Piccinini (1965)
Graham, 2016

Silicone, fibra de vidro, cabelo humano, roupas e concreto | 140 cm x 120 cm x 170 cm
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/391/65>

A despeito de sua irrealdade, *Graham* personifica discussões reais, bem como concepções anunciadas ainda no século XIX por Mary Shelley que, além de preocupações e temas pertinentes à época, enunciou hipóteses de intervenções no corpo humano que se tornaram paulatinamente mais corriqueiras a partir de sua publicação. O embate ético entre homem e criatura, bem como o fascínio desenfreado pela interferência técnica através do progresso científico foram questões que marcaram a modernidade. Figurando distopias futuras marcadas por inovações tecnológicas expostas em uma literatura que uniu a ficção científica com outras manifestações populares, a pós-modernidade expandiu ainda mais os debates inaugurados por Mary Shelley, e “Foi justamente no terreno sedimentado por esse tipo de ficção e pelas inquietações e indagações nelas presentes que a expressão ‘pós-humano’ gradativamente tomou corpo.” (SANTAELLA, 2007, p. 129).

De acordo com Lucia Santaella (2007), é na década de 1980, durante o precoce despontamento da internet, que o termo pós-humano começa a ganhar força. Seu florescimento esteve atrelado, em princípio, ao movimento *cyberpunk*:

uma subcategoria da ficção científica que uniu a cibernética à cultura *punk*, abraçando a tecnologia de modo rebelde e contestador a fim de fazer oposição ao Estado e às grandes corporações financeiras através da obtenção de uma possível mudança na esfera social. A partir de então, outros termos variantes, como “autômato bioinformático”, “biomaquinal” e “pós-biológico”, tornam-se cada vez mais recorrentes.

Circunscrito na noção de inexistência de uma natureza humana fixa, o pós-humanismo marca-se pela ideia de uma obra em progresso na qual os seres humanos podem ser remodelados de modo a superarem seus limites físicos e biológicos. Assim, cabe à hibridização unir todas as diluições pós-humanas decorrentes desta concepção, já que as fronteiras entre humanos, animais e máquinas serão cada vez mais fluidificadas: “Por isso mesmo, os significados mais evidentes, que são costumeiramente associados à expressão ‘pós-humano’, unem-se às inquietações acerca do destino biônico do corpo humano.” (SANTAELLA, 2007, p. 129).

Esta incessante busca pelo progresso do corpo pode ser vista como um resquício da própria constituição de sociedade moderna – esta que fora calcada na ideia de progresso universal. Assim, o corpo acompanharia a evolução social e científica proposta pela modernidade, buscando uma melhoria em sua forma biológica, corroborando com a posterior culminação do pós-humanismo. A fim de regular e intensificar a perfeição corporal, veicula-se a ideia moderna de corpo social. Na esteira deste pensamento, o corpo perde a sua individualidade ao passo que deve entrar em consonância com os outros corpos da sociedade – o corpo social. A fim de submeter os corpos a esta norma pública, criaram-se ferramentas de confinamento disciplinares, como escolas e fábricas, investindo sobre “o corpo das crianças, dos trabalhadores, dos soldados, etc., para proteger e guardar o corpo social” (TUCHERMAN, 1999, p. 138). A investida em tais meios marcou-se pela atividade física, objetivando o “corpo sadio, direcionado pela disciplina para o trabalho. Criou-se assim uma forma de assepsia, uma pasteurização, para impedir que o corpo social adoça.” (TUCHERMAN, 1999, p. 138). Com efeito, deve-se mencionar que todos esses artifícios de controle corporal relacionavam-se, principalmente, com a otimização de lucro na qual a modernidade pautou-se, já que um corpo sadio é mais eficiente no que tange à produção de capital em detrimento a um debilitado.

Seja pela perspectiva do lucro modernista, pelo pós-humanismo ou que surja do intenso desejo de aperfeiçoamento do eu, a interferência da tecnologia no corpo intensifica debates sobre a natureza da corporificação, já que está imbuída de dilemas éticos. Através de cirurgias plásticas ou na ânsia pela concepção de descendentes perfeitos geneticamente modificados, a distorção corporal proporcionada pelo uso de tecnologias resulta em uma diluição das fronteiras entre orgânico e inorgânico, natural e artificial, que, como apontado no subcapítulo anterior, envolve questões éticas englobando as consequências desses atos, bem como a intensificação da marginalização de determinados corpos.

Todas essas ideias atreladas à busca pelo ser humano perfeito contribuíram para a interferência técnica no corpo e culminaram em uma figura bastante notória dentro do contexto pós-humano: o ciborgue – ou, *cyborg*, sendo *cyb* referido a cibernético, e *org* a organismo. Apesar da notoriedade da obra de Donna Haraway, *Manifesto Ciborgue*, publicada em 1985 – responsável pela consagração e irrupção do termo – décadas antes, em 1960, os cientistas Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline já haviam apresentado o conceito através da publicação de um artigo científico. Imersos em um momento histórico no qual começou-se a explorar cada vez mais o espaço sideral através de sondas enviadas pela URSS, como o *Sputnik*, que evidenciou a impossibilidade biológica do ser humano de adequar-se naturalmente ao ambiente extraterrestre, os dois cientistas concluíram que

Se o homem no espaço, além de pilotar seu veículo, deve estar continuamente verificando e fazendo ajustes apenas para se manter vivo, ele se torna um escravo da máquina. O objetivo do Cyborg, [...] é fornecer um sistema organizacional em que tais problemas semelhantes aos de um robô sejam resolvidos automática e inconscientemente, deixando o homem livre para explorar, criar, pensar e sentir. (CLYNES; KLINE, 1997, n.p., tradução minha)

Diante da incapacidade do corpo humano de ambientar-se a um local externo ao planeta Terra, “alterar as funções corporais do homem para atender aos requisitos de ambientes extraterrestres seria mais lógico do que fornecer um ambiente terreno para ele no espaço” (CLYNES; KLINE, 1997, n.p., tradução minha). Como proposição para esta adaptação, os dois cientistas sugeriram a criação de um organismo autorregulatório que funcionasse com pequenos mecanismos internos injetando automaticamente substâncias específicas e necessárias em determinados órgãos, de modo que mantivesse o corpo vivo sem a necessidade de uma

regulação manual através de máquinas. Assim, de acordo com a variação do ambiente, os injetores inteligentes introduziriam aquilo que fosse de maior importância para a sobrevivência do corpo naquele local. Além das alterações relativas à pressão, temperatura e radiação, os cientistas pensaram em outros detalhes bastante minuciosos, como o sono: o ciborgue necessitaria de pouquíssimas horas de descanso a fim de otimizar seu tempo de vigília. As ideias, apesar de parecerem oriundas de uma ficção, basearam-se em experimentos da época que injetavam pequenas doses de substâncias químicas em ratos e coelhos a fim de adaptá-los a variações ambientais.

O ciborgue invadiu o imaginário cultural de toda uma geração, e produções cinematográficas, televisivas e literárias não pouparam esforços em explorar essa figura caricatural que, mesmo sendo fruto de uma hibridização, perdeu seu aspecto monstruoso quando comparado a outros híbridos veiculados pela ficção. Diferentemente das inúmeras formas monstruosas que vislumbramos até então, seja na manifestação dos *freaks* ou na própria criatura concebida por Victor Frankenstein, o ciborgue – pelo menos em sua concepção original – não intenta se tornar partícipe de uma comunidade ou família, assim como não carrega consigo dramas pessoais referentes ao sentimento de exclusão. Em geral, eles assumem funções específicas que convergem com o intuito de sua criação, como em *O Exterminador do Futuro* (1984), sem estabelecerem vínculos profundos. É válido mencionar aqui as diferenças entre o ciborgue e o androide: enquanto um trata-se de um ser humano aprimorado, o outro é uma criatura inteiramente tecnológica, possuidora de movimentos e ações que a aproximam visualmente de um ser humano. Neste sentido, produções como *O Homem Bicentenário* (1999) e *A.I. – Inteligência Artificial* (2001) trazem o drama de andróides que, assim como o monstro de Mary Shelley, buscam por afeto e pela construção de relações familiares.

Devido à carga ficcional carregada pelo ciborgue, alguns autores, como Santaella (2007), preferem tratar as figuras pós-humanas como “biocibernéticas”, porque

“bio” apresenta significados mais abrangentes do que “org”, e, de outro lado, porque “biocibernético” expõe a hibridização do biológico e do cibernético de maneira mais explícita, além de que não está culturalmente tão sobrecarregado quanto “ciborgue” com as conotações triunfalistas ou sombrias do imaginário fílmico e televisivo. (SANTAELLA, 2007, p. 130)

Apesar da não concretização das proposições de Clynes e Kline (1997) com relação ao aprimoramento biológico humano a ponto de não haver a necessidade de intervenções maquínicas em ambientes inóspitos ao corpo, existe, atualmente, um considerável estreitamento entre o ser humano e a tecnologia que altera sua configuração corporal. Paula Sibilia (2002) aponta que, diante das inovações científicas e tecnológicas, o corpo humano em sua configuração habitual tem se tornado obsoleto, já que o amálgama entre natural e artificial faz com que os corpos contemporâneos não consigam “fugir das tiranias (e das delícias) do *upgrade*.” (SIBILIA, 2002, p. 13).

Contudo, mesmo diante dessas intervenções, ainda se espera uma configuração corporal específica para o pós-humano, e nem mesmo o ciborgue foge deste arquétipo que emula o corpo humano. Ainda que possua peças no lugar de ossos e fios substituindo suas veias, os ciborgues fílmicos são compostos por pés, mãos, braços, tronco, pernas, cabeça e todos os outros membros em seus devidos lugares, seguindo as mesmas proporções e padronizações humanas – e talvez este seja o motivo pelo qual sua figura não é tão repelida quanto outras monstruosidades grotescas. A exemplo desta fetichização e humanização do ciborgue, podemos observar a capa do décimo terceiro álbum da banda norte-americana Aerosmith, intitulado *Just Push Play* (figura 45). Lançado no início do terceiro milênio e trazendo uma sonoridade mais moderna, com passagens remixadas e influências sonoras oriundas do *hip-hop*, a banda investe em uma capa com a personificação da crescente tecnologia que acompanhava a virada do século: uma famosa personagem da cultura pop, Marilyn Monroe, adaptada à nova realidade através de um corpo mecanizado.

Em um fundo degrade de tons rosados, o corpo metalizado da personagem ganha destaque pelo brilho das peças novíssimas e visivelmente polidas. O vestido amarelo esvoaçante e decotado, bem como a pose com as pernas semiflexionadas enquanto as mãos ocupam-se de segurar as vestes que quase revelam demais remetem à figura de Marilyn Monroe. Apesar de pós-humano, esta não é uma estrutura física atípica, haja vista a emulação do corpo humano tradicional – diferindo em poucos detalhes, como na ausência de olhos arredondados e orelhas tradicionalmente humanas, estas sendo substituídas por pequenos cones que parecem funcionar como um satélite. Assim, o ciborgue apresentado na capa do álbum, além de humanizado, segue um padrão hegemônico de beleza, fato também

evidenciado pela figura a qual recorrem como referência: Marilyn Monroe, um ícone da beleza americanizada. Não há uma disparidade corporal, não há a ausência de algum membro, não há, sequer, manchas espalhadas por seu corpo metalizado. A capa de *Just Push Play* apresenta uma simulação do pós-humanismo em que a compleição física remete ao humano no seu ápice de perfeição. Apesar da pontualidade do exemplo, este modelo iconográfico do ciborgue é replicado inúmeras vezes dentro da esfera da cultura visual.



Figura 45 – Capa do álbum *Just Push Play* da banda Aerosmith, 2001
 Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Just_push_play_by_aerosmith.jpg

As séries norte-americanas *O Homem de Seis Bilhões de Dólares* (1974–78) e *A Mulher Biônica* (1976–1978) já ilustravam bem a fetichização do ciborgue. Ambas traziam como tramas centrais o drama de dois humanos que, devido a tragédias severas resultantes em graves ferimentos, tiveram alguns membros reconstruídos através de artifícios tecnológicos, transformando-se em ciborgues. Os implantes permitiam que os personagens atingissem velocidades altíssimas, além de conferirem-lhes uma força sobre-humana e olhos que ampliavam a visão normal. Mesmo com os implantes, os protagonistas não destoavam fisicamente de outros personagens da série, seguindo uma padronização corporal humana.

Ainda que a humanização do ciborgue seja sedutora e atraente, esta estrutura corporal difere em muito de uma possível realidade pós-humana na qual

possuiríamos corpos biologicamente preparados para adversidades fatais, como aquele evidenciado na figura que abre este subcapítulo. A obra em questão foi construída em uma parceria, realizada no ano de 2016, entre Patricia Piccinini, o governo australiano, a comissão de acidentes de transporte da Austrália, um importante cirurgião de trauma e um especialista em investigação de acidentes. Dispostos a evidenciar a suscetibilidade do corpo humano às forças de um acidente de carro, esta parceria resultou na criatura pós-humana intitulada *Graham*.

A figura apresenta uma estrutura corporal grotesca, desviando drasticamente da anatomia humana habitual. Seus aspectos físicos foram minuciosamente projetados para que pudesse suportar a colisão entre veículos motorizados (figuras 46 e 47). Assim, seu crânio avantajado apresenta um espaço maior para o líquido cefalorraquidiano e ligamentos que protegeriam o cérebro após a colisão; a ausência de pescoço, ainda que prejudique sua mobilidade, permite que a cabeça seja mais resistente às lesões – evitando, também, impactos que atingem o pescoço e a coluna cervical; sua caixa torácica, larga como uma armadura, possui bolsas entre as costelas, como se fossem pequenos *airbags* orgânicos; além disso, seus membros inferiores também foram redesenhados de modo a conferir-lhes articulações adicionais, permitindo uma rotação maior do joelho e um escape veloz em caso de impacto ou situação de risco, já que o formato diminuto de seus pés, inspirados nos cangurus, intensifica a facilidade no salto.



Figura 46 – Patricia Piccinini (1965)
Graham (detalhe), 2016

Silicone, fibra de vidro, cabelo humano, roupas e concreto | 140 cm x 120 cm x 170 cm
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/391/65>



Figura 47 – Patricia Piccinini (1965)
Graham (detalhe), 2016

Silicone, fibra de vidro, cabelo humano, roupas e concreto | 140 cm x 120 cm x 170 cm
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/391/65>

Portando calções azuis, *Graham* é exposto em um banco de concreto em uma pose bastante trivial – uma cena surpreendentemente casual quando pensamos nas mirabolantes e equipadas roupas e equipamentos projetados para os ciborgues filmicos. Na exposição em que fora apresentado, dois painéis acompanhavam as laterais da figura a fim de sustentar *tablets* que faziam parte da imersão da obra. Através do *software Google Tango*, uma tecnologia de realidade aumentada, os espectadores puderam visualizar a estrutura corporal interna de *Graham* ao apontar o *tablet* para determinada parte do corpo da escultura – esta ação acionava imagens modeladas em 3D referentes às suas características internas (figura 48). Além dessa ferramenta, os dispositivos apresentavam entrevistas com o cirurgião de traumas Christian Kenfield e o investigador de acidentes David Logan expondo seus apontamentos profissionais sobre a compleição física de *Graham*.

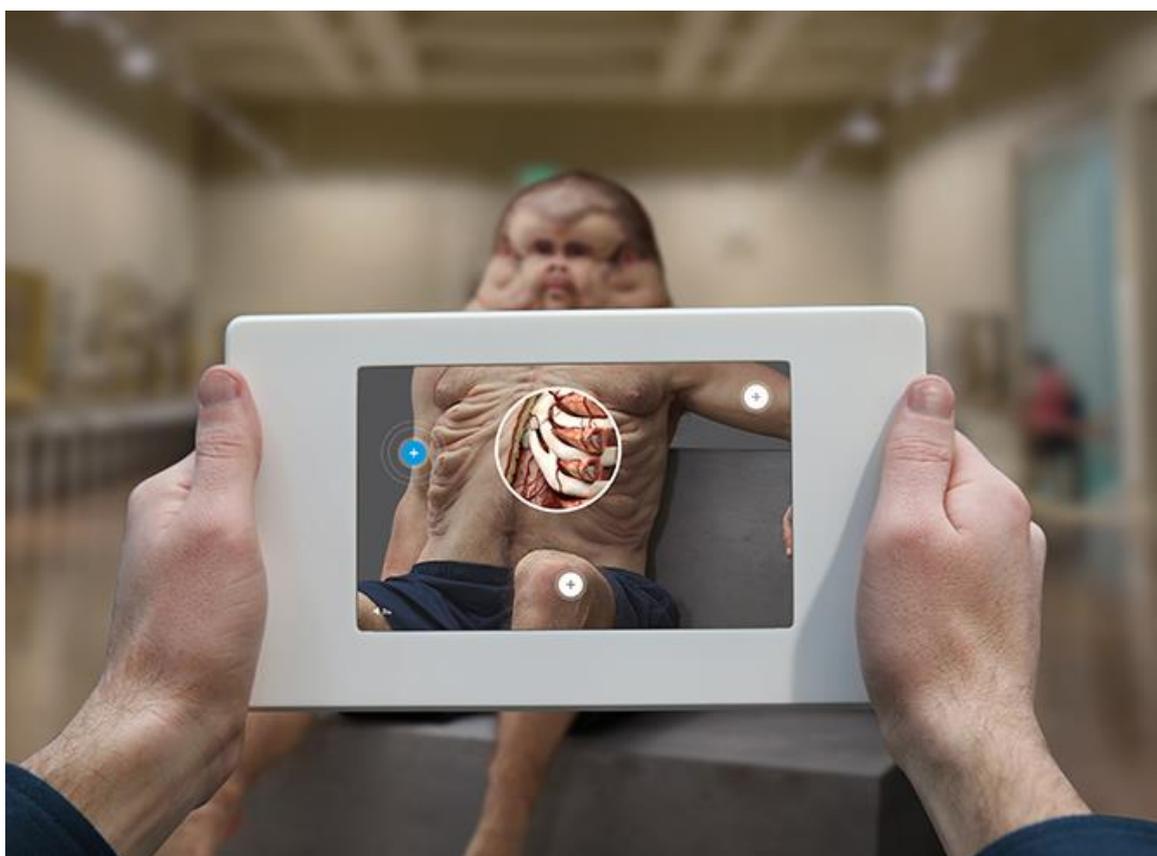


Figura 48 – Patricia Piccinini (1965)
Graham (vista da exposição), 2016

Silicone, fibra de vidro, cabelo humano, roupas e concreto | 140 cm x 120 cm x 170 cm
Fonte: <https://www.artlink.com.au/articles/4533/patricia-piccinini-meet-graham/>

Ainda que o pós-humanismo implique diretamente em uma caracterização física de corpos, as mutações e intervenções propostas pela tecnologia adentram esferas antropológicas e filosóficas, estendendo-se para além da biologia. Neste

sentido, Santaella (2007), afirma que o corpo pós-humano não pertence exclusivamente à história linear e contemporânea, já que “são do passado e do futuro vividos como crise” (SANTAELLA, 2007, p. 132). Apesar da busca pela melhoria futurista ser uma das características primordiais do pós-humano, corpos marginalizados no passado já eram categorizados como tal, ao passo que a monstruosidade poderia ser vista como um futuro que falhou ao produzir um corpo além do humano. Levando-se em consideração que a própria noção de monstro pode assumir variâncias – quando observamos, por exemplo, que algumas raças monstruosas eram apenas povos mal interpretados – o pós-humanismo, então, pode estar relacionado não apenas a uma convergência entre biologia e tecnologia, de modo que as fronteiras se tornem indistinguíveis, mas também a um desenvolvimento de perspectiva na qual a noção de humano passa por inúmeras transformações.

Contudo, independentemente do viés pós-humanista sob o qual seja analisado, *Graham* constitui-se em um ser pós-humano, ao passo que, além de apresentar uma ideia de evolução biológica propiciada por avanços tecnológicos, ergue-se sob o signo do grotesco, afastando-se drasticamente da configuração corporal humana. Ao conceber sua obra, Piccinini não pensou apenas em aspectos visuais, mas também nos dilemas antropológicos que circundam este tema: *Graham*, apesar de pós-humano, é marcado por uma humanidade expressa em seus pequenos e penetrantes olhos. Afastando-se da personalidade genérica e indiferente do ciborgue, o pós-humano de Piccinini é orgânico, carnal, com feições simpáticas e características triviais, como a barba por fazer, fato que suscita questões contraditórias que perpassam as concepções pós-humanas, como a linha tênue entre o desejo do aprimoramento tecnológico para permitir superações das limitações biológicas comuns e o apego à configuração corporal humana. Ostentando aprimoramentos corporais tão desejados ao longo da história, *Graham* coloca o espectador a pensar sobre quais os limites desta aspiração, especialmente quando esta interfere em aspectos visuais.

Desde a ficção de Mary Shelley, o ser humano alimenta a perspectiva de avanços biológicos que transcendam as funcionalidades corporais que conhecemos. A figura do ciborgue engendra-se nesses avanços, de modo a provocar uma diluição das linhas limítrofes entre humanos e máquinas e, a partir do já citado *Manifesto Ciborgue*, escrito por Donna Haraway, manifesta-se nas mais diversas

esferas da cultura popular. Afastando-se deste arquétipo corriqueiro, Piccinini fixa-se na diluição de fronteiras do corpo humano e da máquina, expandindo-as, também, para o reino animal. Assim, suas obras confundem os limites e, mesmo que inexoravelmente humanas, não intentam maquiagem as alterações biotecnológicas, confrontando seu público ao expor criaturas grotescas que podem ser geradas a partir da modificação genética. Com figuras ambíguas que colocam em cheque as certezas com relação ao que é humano ou não, a artista dialoga com o desejo de humanizar a tecnologia e aperfeiçoar ou homogeneizar o corpo humano, expressando, com isso, os desafios de aceitar aqueles que não atendem ao modelo ideal – os monstros.

CAPÍTULO III

NARRATIVAS FICIONAIS: O GROTESCO COMO POTÊNCIA CRIATIVA

No ano de 1827, Victor Hugo divulgava o prefácio de sua obra *Cromwell* atentando para a importância do grotesco no novo contexto sob o qual a literatura erguia-se. Com isso, pautado na potência do grotesco enquanto manifestação de contrastes, anunciava a primeira referência teórica sobre o assunto. Assim, Wolfgang Kayser (2009), ao ponderar acerca do conceito de grotesco proposto pelo poeta, propõe que a natureza contrastante do estilo pode ser compreendida a partir da seguinte premissa:

Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo “belo” ou “dramático”, pois grotesco é justamente o contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-deveria-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança. [...] O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés. (KAYSER, 2009, p. 61)

Afastando-se de outras manifestações artísticas que, mesmo quando envolvidas pelo mistério procuram oferecer um sentido – ainda que parcialmente oculto –, o grotesco não intenta sistematizar suas formas de modo a serem racionalmente decodificáveis. Circunscrito pelos contrastes, o estilo valorizado por Victor Hugo mostra-se uma potência criativa ao passo que suscita o estranhamento pela suspensão de um sentido lógico, e “Como o disforme fascina mais do que o informe, é para este polo de atração que nos dirigimos mais depressa.” (BATALHA, 2008, p. 185–186). Não à toa, a literatura fantástica vale-se do artifício grotesco a fim de ilustrar tudo aquilo que foge à compreensão, já que, pela inventividade e pela união de opostos, ele pode ser usado como mecanismo figurativo perante questões enigmáticas.

É pela hibridação que o grotesco expõe seus contrastes e sua natureza antagonista, e é pela deformação, calcada na presença de um ser impossível, que gera um efeito pertinente à literatura fantástica. Através da deformação irreal, o horror é parcialmente dissipado ao revelar uma monstruosidade fictícia; contudo a exposição excessiva desta deformidade pode também levar ao estranhamento – sensação tão objetivada pela fantasia. Assim, seja pela falta ou pelo excesso, o grotesco é capaz de sugerir uma presença estranhamente inconcebível, e “Se o gênero

fantástico recorre ao grotesco, é porque este se torna uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixa nos moldes conceituais da tradição.” (BATALHA, 2008, p. 187). Com figuras ambíguas que reúnem em um só corpo esferas que não deveriam estar coabitando o mesmo espaço – o real e o irreal –, o grotesco expande as categorizações corriqueiras e abre leque para novas significações.

Suas formas ambivalentes remetem ao medo e mal-estar ante o desconhecido, porém, a despeito do amedrontamento, evocam, também, um estranho desejo de aproximação. Neste sentido, motivada pela experiência estética que introduz este trabalho, a qual me levou à inusitada alternância entre atração e repulsão diante da obra *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, tenciono, neste capítulo, observar como o corpo grotesco é formulado dentro das narrativas ficcionais propostas por Patricia Piccinini atentando para o modo como tais corpos despertam sensações contraditórias em seus espectadores. Ainda que suas obras não sejam inteiramente repulsivas, já que estão imbuídas de uma carga emocional capaz de comover o espectador, as formas grotescas são exploradas por Piccinini de modo a suscitarem uma movimentação na relação entre público e criatura. Com isso, ao conferir humanidade aos corpos grotescos que concebe, a artista abre um espaço para que o espectador seja arrebatado através da fruição. Em consonância com tais observações e calcada nas concepções de Kayser (2009) e Victor Hugo (2007), os quais viram no grotesco uma força criativa distinta capaz de suscitar sentimentos incomuns e ambivalentes, bem como engendrar uma estrutura ambígua potencialmente sedutora, elejo algumas obras de Patricia Piccinini que evidenciam a eficácia do grotesco enquanto mecanismo de tradução ao que foge à compreensão.

Nos capítulos anteriores, observou-se certas particularidades do grotesco atreladas a sua cronologia histórica enquanto categoria estética e alicerçada à concepção de monstruosidade a partir da poética de Patricia Piccinini. Aqui, lanço-me em pequenas viagens ao passado através de cruzamentos imagéticos a fim de enfatizar as relações existentes entre os trabalhos da artista e narrativas passadas que também se valiam de figuras grotescas como recurso para o entendimento do inexplicável.

3.1 Entre viagens e imaginação: *Mirabilia*

A intensa curiosidade e fascínio pelas terras inexploradas fica muito evidente na literatura medieval, que cria enciclopédias e as mais diversas formas de catalogação de criaturas imaginárias projetadas em terras longínquas. Nessa atmosfera, o relato oral e as imagens de fantásticas criaturas ganham estatuto de verdade e funcionam como elemento de sedução das viagens rumo a paragens inexploradas. Umberto Eco (2015) aponta que um logro produzido no século XII (denominado *A Carta do Preste João*) relatava um maravilhoso reino cristão no oriente no qual ouro brotava do chão e era extraído por formigas, que, na luz do dia, entregavam toda essa riqueza aos homens. Além das fortunas materiais, contou-se que lá havia uma fonte da juventude, responsável por manter jovem aquele que bebia de sua água. “Mas um dos motivos da atração gerada por este reino imaginário [...] foi justamente a descrição dos seres prodigiosos que o povoavam, submetidos ao poder do Preste João.” (ECO, 2015, p. 116). A passagem de Eco atesta que, mesmo atraídos pela vaidade da mocidade e pela riqueza imensurável, os viajantes da época (e, inclui-se à lista Marco Polo, que, mesmo sendo pouco deslumbrado com as maravilhas, empenhou-se em encontrar esse reino) eram em muito atraídos pelo diferente e sobrenatural.

A palavra *mirabilia*, que intitula esse subcapítulo, originou-se a partir da necessidade medieval de denominar o maravilhoso, já que nas línguas vernáculas, bem como no latim, não havia um termo adequado para tal. *Mirabilis* – e seu plural latino *mirabilia* – passou a ser empregada para designar o estranho, inexplicável e sobrenatural: a maravilha. Claude Kappler (1994) associa *mirabilia* ao verbo latino *mirari*, que sugere espanto, gosto pela novidade e pelo extraordinário, afastando-se do apreço estético corriqueiramente promovido pela beleza. A expansão linguística do termo fez com que ele passasse a ser diretamente associado às narrativas das viagens que visavam desvelar um mundo novo e insólito.

Um olhar cuidadoso ao passado pode revelar que, apesar de distante, o contexto sedutor das descobertas maravilhosas permaneceu vivo ao longo do tempo. Guardadas as especificidades contextuais, o mundo contemporâneo também é assolado por criaturas grotescas que habitam lugares incógnitos. Tais lugares, no entanto, expandiram-se para fora do planeta, visto que os avanços tecnológicos

permitiram que o homem explorasse tudo aquilo que, aos olhos do passado, simbolizava o desconhecido na Terra. A obsessão por encontrar vida alienígena, por exemplo, tem se tornado cada vez mais constante, porém, diante da presente inviabilidade desse encontro, a ciência genética empenha-se em descobrir novas raças neste mundo através da interferência no DNA animal.

A caravana que descortina novas raças, agora, é liderada pela ciência e pela engenharia genética, pois o fantástico “está em situação de se tornar real através da manipulação genética” (GIL, 1994, p. 13). Veiculando as possibilidades da tecnologia de manipular os genes, o cientista – mesmo que com explicações mais convincentes do que as proporcionadas pelos viajantes medievais – simboliza o *homo viator*²¹ contemporâneo que descobre maravilhas desconhecidas, bem como corpos visualmente impossíveis e sobrenaturais. Atentar-se para o passado é, portanto, imprescindível para compreender os caminhos da imaginação humana frente ao misterioso. E entender a imaginação é elementar para a aceção dos pormenores que permeiam a poética de Patricia Piccinini.

A capacidade inventiva ganha uma considerável força dentro do contexto dos deslocamentos que se popularizaram ao longo da Idade Média. As experiências dos viajantes funcionavam como fio condutor para as narrativas de viagens, que eram vistas e vividas, principalmente, com os olhos da alma – a imaginação – o que proporcionou uma série de criaturas híbridas e grotescas que compuseram o imaginário do medievo e do início da era moderna.

A incessante procura por uma rota para as Índias movimentou uma série de famosos viajantes que, além de moverem-se geograficamente, conseguiram, sobretudo, atravessar a barreira temporal e manterem-se vivos na história ao longo dos séculos: Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio, Vasco da Gama e Fernão de Magalhães são uns desses nomes. Em geral, as viagens do período que marca o final da Idade Média e o início da Renascença eram traçadas a partir de objetivos espirituais, materiais e intelectuais, e, ao final de cada odisseia, era tradicional que o aventureiro deixasse relatos para a posteridade.

Entretanto, as narrativas dos citados viajantes, mesmo com suas incontáveis popularidades, não se entranharam tanto no imaginário popular quanto a do suposto cavaleiro inglês John Mandeville, que, por volta de 1357, publica sua

²¹ Do latim viajante, peregrino. Usualmente utilizado para referir-se a grandes nomes, como Ulysses.

obra intitulada *As Viagens de Sir John Mandeville*. Ao narrar sua peregrinação à Terra Santa, o autor mescla elementos reais e fantásticos e cativa seu leitor ao abandonar a hermeticidade linguística adotada por outros viajantes, optando por historiar suas peripécias de maneira usual. Traços de insolência também perpassam a obra, já que Mandeville não se intimida ao afirmar, à guisa de conceder um tom de veracidade ao relato, que ele mesmo vivenciou tal fato e que, apesar das descrições parecerem inverossímeis, somente os que na mesma terra pisaram poderiam contrariá-lo: “E os que estiverem nessa terra [...] me darão crédito e saberão bem que eu vi.” (MANDEVILLE apud KAPPLER, 1994, p. 59). A condução da narrativa coadunada ao tratamento dado aos fatos e maravilhas que cruzaram seu caminho contribuíram para a notoriedade de Mandeville, que, por vários séculos, foi considerado pelo povo europeu um dos maiores viajantes a terras estrangeiras – Stephen Greenblatt (1996) sugere, inclusive, que Cristóvão Colombo carregava uma edição de bolso do livro de Mandeville em suas viagens.

Segundo a obra de Mandeville, entender o espírito aventureiro que moveu o homem ocidental na busca por maravilhas compreende em apreender os princípios cosmográficos que regiam o mundo da época. Para ele, os orientais eram movidos por Saturno, um planeta lento – e aí reside o motivo pelo qual o oriente não se apegou a longas jornadas à caça de novas descobertas – enquanto o ocidente era regido pela Lua, um astro veloz; assim, afirma que a Lua confere aos homens matéria e vontade de mover-se com rapidez, além de proporcionar o gosto pela investigação de coisas estranhas e diversas (MANDEVILLE apud KAPPLER, 1994, p. 61). A explicação por ele proposta, apesar de rudimentar, mostra-se válida ao passo que a busca por estranhezas e maravilhas se constituiu em um dos maiores atrativos da humanidade – não se restringindo somente à sociedade ocidental.

Além da afeição pelo estranho, grande parte dos viajantes eram regidos, entre outras coisas, pela necessidade de verdade – e supunham que esta se fazia presente também nos leitores. Por isso, insistiam constantemente na credibilidade de seus relatos, procurando abordar todas as minúcias das maravilhas descritas a fim de convencer a quem quer que fosse da real existência de tais acontecimentos e criaturas. No entanto, no referido caso de Mandeville, foram os pormenores em demasia que transmitiram ao público um certo teor de inverdade, já que o autor não mediu esforços em descrever homens com cabeças de cachorro

e raças indianas cujos testículos alongavam-se até o chão. Ao ser motejado por alguns leitores, o autor reiterou que cada aventura foi presenciada por ele, elevando a sua testemunha à fonte de autoridade para autenticar os ocorridos. Em uma de suas paragens, relata ter se deparado com a Fonte da Juventude e – alterando ligeiramente a história da fonte relatada na *Carta do Preste João* – afirma de modo veemente que ele e seus soldados beberam três vezes de tal água, atitude que o fez sentir-se melhor e mais pleno. Segundo Greenblatt (1996), ao sugerir que somente a ingestão contínua das águas da fonte proporcionaria uma aparência jovem, Mandeville racionaliza a fantasia e torna-a mais crível.

O texto de Mandeville é tão sedutor e minucioso que permaneceu como verdade até o século XIX. Foi somente nesta época que as peripécias descritas foram contestadas e descobriu-se que grande parte de suas aventuras haviam sido baseadas em outros relatos de viagens, levando-se a crer que Mandeville não havia sequer saído da Europa. O autor é carismático, e, diferentemente de outros relatos da época, faz questão de apresentar a principal testemunha de todas as suas andanças: ele próprio. O leitor, então, é informado sobre o local onde nasceu, a exata data de partida da expedição, dos dias em que passou no Egito e de quando e como voltou à Europa para redigir sua obra. Entretanto, quando bem examinado, “cada um desses detalhes revela-se uma invencionice, não raro um roubo” (GREENBLATT, 1996, p. 53), já que o próprio nome Mandeville pode ter sido extraído do romance francês *Le Roman de Mandevie*, escrito pouco antes da publicação do viajante. A partir de então, a verdadeira identidade do autor tornou-se um mistério.

A engenhosidade empenhada por Mandeville nesse logro fez com que a obra se tornasse um excelente exemplo de ficção medieval. Apesar de ter perdido seu valor científico e cartográfico, ela passou a ser valorizada no âmbito da literatura criativa. O autor falhou nas suas pretensões de veracidade, porém, fez com que o relato se transformasse em uma verdade em si mesmo; uma galhofa que a precisão textual e as imagens ajudaram a sustentar. Levando-se em consideração que o clímax de boa parte das narrativas de viagem era o encontro entre o autor e a criatura grotesca (ou a maravilha), apegar-se às descrições de tais seres, bem como a imagens que o representam era uma forma efetiva de assegurar o que se

conta, pois “O encontro com os monstros é sempre a pedra de toque da autenticidade de uma experiência de viagem: quem não viu monstros não viajou!” (KAPPLER, 1994, p. 159).

A fascinação provocada pelas formas grotescas é notória e, mesmo quando evoca o medo, o monstro é capaz de deslumbrar o espectador, especialmente por ter sua gênese engendrada a partir de formas insólitas que provocam estímulos visuais. Porém, não é apenas a visualidade assumida pelo monstro que atrai os curiosos: tão fascinante quanto vê-lo é entender como surgiu, qual sua origem, hábitos e costumes. Nessa atmosfera, contextualizar essas criaturas através da apresentação não apenas de sua tipologia corporal, mas também de suas convenções, criará uma identidade para tais seres, fazendo com que, mesmo sendo visíveis fabulações, tornem-se reais dentro de determinada conjuntura.

Com efeito, os autores dos tantos relatos que as incursões marítimas proporcionaram estavam cientes de que o leitor estaria mais atraído pelas maravilhas descritas do que por uma narrativa naturalista das paragens visitadas. Não por acaso, Marco Polo inicia a obra na qual apresenta as novidades trazidas de terras estrangeiras com a seguinte passagem:

Senhores, imperador e reis, duques e marqueses, condes, cavaleiros, gente dos burgos e toda a gente que quereis saber das diversas espécies de homens e das diversidades das diversas regiões do mundo, tomai este livro e mandai que o leiam e nele encontrareis todas as grandíssimas maravilhas e as grandes diversidades da grande Armênia e da Pérsia e dos tártaros e da Índia e de muitas outras províncias [...]. (POLO apud KAPPLER, 1994, p. 62)

Com a promessa de revelar o que viu, o autor cativa seus leitores instigando a condição natural humana que concebe o desejo à exploração e à investigação: a curiosidade. Dito isso, pode-se indagar se os entusiastas das maravilhas de Marco Polo e Mandeville são regidos pela mesma força motriz que conduz milhares de pessoas até os museus e galerias a fim de contemplar as *mirabilia* contemporâneas de Patricia Piccinini.

Nos anos de 2015 e 2016, a artista trouxe, pela primeira vez, seus seres grotescos ao Brasil em uma exposição chamada *ComCiência*, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte. Sob a curadoria de Marcello Dantas, a exposição, que transformou o

CCBB em uma grande incursão à territórios incógnitos, conquistou o público brasileiro:

É impressionante notar como a poética de Patricia Piccinini ecoou tão fortemente no coração e mentes dos brasileiros. Poucas vezes obras de arte contemporânea caíram no espectro amplo da sociedade e são discutidas além do restrito mundo das artes visuais. Desde a abertura, todos os dias milhares de pessoas se aglomeraram para ver esta exposição. Patricia Piccinini conseguiu tocar o cidadão comum, aquele que raramente se aventura nos museus. (DANTAS, 2015, p. 15)

A escolha do nome da exposição aponta alguns indícios acerca das reflexões que a artista pretende provocar: um neologismo com duplo sentido conectando a palavra consciência e ciência propõe para o público as possibilidades da engenharia genética, levantando questões sobre os limites da manipulação de genes que pode tornar reais seres do nosso inconsciente. Com mais de 30 obras, a mostra ocupou todos os espaços do CCBB e contou com esculturas, desenhos, fotografias e vídeos. Além disso, para o visitante que quisesse uma maior experiência, havia um audioguia que possibilitava ouvir os sons, as respirações e até a linguagem das criaturas concebidas pela artista.

Não se pretende esquadrihar os pormenores da exposição aqui, visto que, o que é oportuno para o presente subcapítulo são as correlações existentes entre as criaturas de Piccinini e as maravilhas – ou *mirabilia* – aludidas até o momento. Os aspectos formais, evidenciados nas figuras 49 e 50, mostram-se bastante perceptíveis nessa analogia entre passado e presente.

A figura 49 apresenta um personagem mitológico bastante famoso em relatos de viagens: a mandrágora. Cientificamente conhecida como *Mandragora officinarum* L.²², a mandrágora é uma planta com propriedades medicinais, alucinógenas, tóxicas e analgésicas, e, por esses atributos, sua história foi povoada de lendas. Sua raiz principal é bifurcada e bastante ramificada, o que a torna, algumas vezes, semelhante à forma humana. Tal semelhança foi o agente catalisador da lenda nefasta sobre a gênese desta planta: por muito tempo acreditou-se que sua origem estava no último suspiro de um homem vítima da chamada “morte suja” – um enforcamento malsucedido no qual o homem arrebenta a corda com o peso

²² A mandrágora é uma planta pertencente à família botânica *Solanaceae*, atribuída aos continentes da Europa e Ásia. Seus frutos são amarelos, carnosos, aromáticos e tóxicos e eram popularmente conhecidos entre os povos árabes como "as maçãs do diabo" devido a supostos efeitos afrodisíacos.

do corpo e acaba caindo no chão, morrendo, então, por sufocamento. Quando isso ocorre, o corpo libera algumas secreções de modo involuntário, entre elas, o esperma; assim surge a mandrágora: fruto de uma gota de sêmen de um homem enforcado.



Figura 49 – Johannes de Cuba (1430–1503)
Mandrágora feminina, extraída do livro *Hortus sanitatis*, 1491
Gravura
Fonte: KAPPLER, 1994, p. 195.

Os mitos alimentados diziam também que a cautela era essencial no momento em que a raiz da planta fosse arrancada do solo, pois seu grito lancinante poderia levar o ser humano à morte. Alguns manuais ensinavam como driblar esta adversidade através do uso de cera de abelha para tampar os ouvidos e de um cachorro aliado a uma corda: uma ponta da corda deveria ser amarrada à planta e a outra presa ao pescoço de um cachorro faminto; à distância, a pessoa, com os ouvidos devidamente protegidos, deveria atirar um pedaço de carne ao bicho, que, ao correr para pegar a comida, arrancaria a raiz da terra. O grito diabólico, evidentemente, mataria o cão, entretanto esta era a única maneira de poder utilizar os atributos da planta.

A mandrágora contemporânea apresentada por Piccinini (figura 50) na exposição *ComCiência* não parece dotar os traços diabólicos manifestados no conto da mandrágora mitológica. A tipologia corporal de ambas as figuras parte do mesmo princípio: o hibridismo entre o reino animal e vegetal, na qual a parte inferior é animal e a superior é vegetal, apresentando folhas e, no caso da primeira, frutos, que ressaltam ainda mais a natureza mestiça da criatura. Contudo, a primeira apresenta-se quase como a vênus de Botticelli, com um rosto que não beira o diabólico, mas também não se mostra revelador; além disso, porta folhas e frutos à sua cabeça e divide espaço no papel com inscrições que indicam suas especificidades e hábitos. Na segunda, por outro lado, um corpo animal é amalgamado com folhas rosadas que emulam carne humana e substituem a cabeça da criatura, não revelando, por consequência, traços e expressões do rosto.

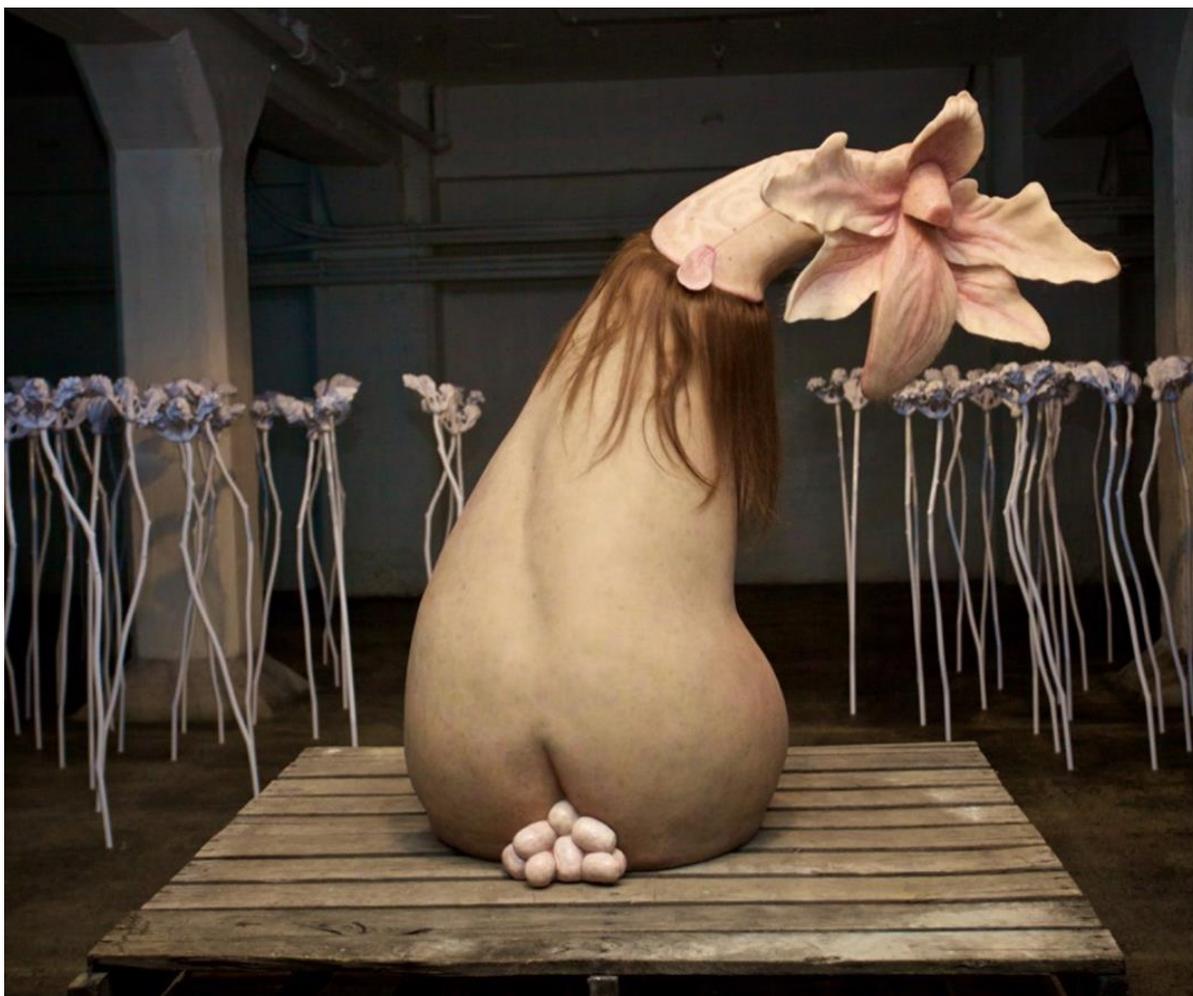


Figura 50 – Patricia Piccinini (1965)

Bootflower, 2015

Silicone, fibra de vidro e cabelo humano | Dimensões variáveis

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/353/73>

A ausência do rosto é um diferencial dessa obra, visto que em boa parte das produções de Piccinini a face assume um papel crucial na relação com o público, já que suas figuras apresentam olhares comoventes e humanos que sensibilizam quem as contempla. A substituição do rosto pela flor acentua o mistério da personagem, além de convidar o espectador curioso a ater-se mais aos pormenores da composição para poder entendê-la. As flores, em geral, são as estruturas reprodutoras das plantas, o que indica que o ser criado por Piccinini carrega seu órgão sexual em uma das partes do corpo mais valorizadas pelo ser humano: a cabeça. Detalhes como os longos cabelos e os ovos indicam que possa se tratar de uma fêmea, entretanto, o gênero da criatura não parece ser uma preocupação para a artista, assim como, para ela, não é relevante circunscrever seus seres em uma espécie identificável. Piccinini, ao escrever sobre a obra, aponta que “esses objetos são uma homenagem à ideia de hibridismo, celebrações da vida sem nenhuma noção específica do que deveriam ser.” (PICCININI, 2015, n.p., tradução minha).

Alguns elementos da obra – além do aspecto grotesco e antinatural da figura – causam um estranhamento imediato: o fato da criatura ser ovípara parece estar em desacordo com sua pelagem, já que ela apresenta um aspecto de pele humana, característica que não a coloca em consonância com as espécies ovíparas que, em geral, são revestidas com penas ou pelos. Um olhar mais atento revela, inclusive, que o caule responsável por unir a flor ao corpo animal assume o formato de uma bota (característica que intitula a obra), mostrando a intenção da artista em refletir sobre as possibilidades da ciência genética.

O que as duas figuras têm em comum é o fato de que ambas são apresentadas como maravilhas e, como tal, evocam no público a prazerosa sensação da possibilidade do encontro com criaturas de terras longínquas, seres impossíveis que se tornam reais através de sua visualidade. Entretanto, a principal equivalência entre os seres do passado e as criaturas de Piccinini é o fato de que as duas apresentam-se em contextos específicos que as conferem identidades particulares. Enquanto a mandrágora feminina divide espaço com uma grafia que a identifica, *Bootflower*, 2015, é exposta em uma superfície elevada de madeira em meio a um jardim de flores que, provavelmente, são sua prole. A cena revela um momento íntimo: a criatura ovípara está dando à luz e talvez por isso esteja em evidência em detrimento ao restante das plantas. Mesmo que a compleição física a

aproxime da primeira personagem, o cenário afasta a obra de Piccinini radicalmente da diabólica mandrágora mitológica, já que, na segunda, o espectador é surpreendido pelos aspectos sentimentais da figura.

Todo o restante da exposição se mostra como uma grande incursão marítima rumo ao desconhecido. Não obstante, aqui, as embarcações são substituídas pela tecnologia genética e o timoneiro não é personificado em um único indivíduo, mas sim em um conjunto de cientistas que trabalham na busca por novos seres criados a partir da modificação do DNA. Para suprir a ausência do texto que um dia serviu de elemento verificador para a existência das criaturas, a artista vale-se de artifícios tecnológicos, como o audioguia supracitado, vídeos e todo um aparato mobiliário que insere suas figuras na vida mundana. Não é preciso mais longas descrições e definições sobre os seres, pois o contexto no qual são expostos convence o público de sua real existência. As técnicas utilizadas na construção das obras também são importantes agentes para persuadir o espectador quanto à veracidade das criaturas.

O curador da exposição, Marcello Dantas, aponta algumas possibilidades para o sucesso de Piccinini com o público brasileiro. Segundo ele, tamanha atração pode ter sido ocasionada pelo teor mimético das obras, pelo diálogo entre arte e ciência, bem como pela relevância do tema, visto que a alteração genética é um assunto bastante controverso, responsável por dividir opiniões. Porém, é a aproximação com o fantástico e com o grotesco e a linha tênue criada entre realidade e inventividade que cativam um enorme conjunto de pessoas que, movidas pela sedução da maravilha, fazem questão de contemplar as criaturas da artista. Suas obras, nas palavras de Dantas, abrem “uma ‘gaveta’ na percepção onírica do público” (DANTAS, 2015, p. 15). Ademais, “As maravilhas são férteis em sensações fortes e nisto está o prazer buscado.” (KAPPLER, 1994, p. 62).

Patricia Piccinini cria suas obras concomitantemente umas às outras e, para ela, é importante que todas possam estar em consonância de algum modo. Nesse âmbito, a artista não é criadora apenas de seres e espécies, mas sim de todo um mundo fantástico que se avizinha de uma realidade futura. Apesar de nascida na Serra Leoa, passou a maior parte de sua vida na Austrália, país para o qual migrou quando tinha apenas cinco anos. Esse fato parece ser crucial para sua poética, já que a Austrália, desde os tempos longínquos, é fonte de inspiração para a gênese de diversas criaturas quiméricas concebidas a partir da diversidade da fauna e da

flora deste país. Portanto, a cartografia do maravilhoso, tão bem representada por Piccinini, é herança de seu contexto local que, assim como nos viajantes antigos e medievais, proporcionou uma gama de combinações visuais responsáveis por marcar sua imaginação. Lida sob esta ótica, a obra de Piccinini, assim como a de Mandeville, é uma enciclopédia de possibilidades fantásticas na qual os dois travestem-se de viajantes para descortinar as possibilidades de um novo mundo.

Além de figurar uma gama de hipóteses quiméricas, Patricia Piccinini produz em seu espectador um emaranhado de sensações ambíguas e inquietantes suscitadas através da configuração corporal assumida por seus seres, bem como pelo modo que engendram ficções. A fim de esclarecer tais ideias, na seção subsequente, tratar-se-á da inquietação e do estranhamento provocado por suas exóticas criaturas grotescas.

3.2 Estranha inquietação: o *unheimlich* em Patricia Piccinini

À luz do crepúsculo, uma casa aparentemente vazia com a porta da frente entreaberta revela uma sala iluminada por uma lâmpada amarelada. Apesar de deserto, o espaço mobiliado e decorado indica que não se trata de um lar abandonado. Aos poucos, a câmera que conduz nosso olhar revela um quarto à meia luz, onde se encontra uma doce garotinha deitada de bruços no chão. A criança parece imobilizada e seu fechar de olhos não se assemelha a um estado de sono. A câmera a envolve lentamente e ouve-se um pequeno farfalhar atrás dos móveis seguido pela revelação de uma estranha criatura de pelagem castanha que sai de trás de uma cortina, esgueirando-se em direção à criança. Em seguida, outros seres da mesma espécie aparecem de cantos distintos e movem-se furtivamente em direção à menina, rodeando-a. São criaturas diminutas que se movimentam com pequenos pulos, como coelhos, todavia, por não serem facilmente identificáveis, transfiguram-se em seres ameaçadores. As imagens são estáticas, como fotografias, e a concepção de movimento só acontece quando os animais aparecem em cena, expostos em companhia de uma sonoplastia com acordes baixos e suaves de um instrumento de cordas que confere ao vídeo ares de curiosidade, dissipando parcialmente o assombro que poderia causar caso a trilha sonora fosse outra. Com um movimento dramático, uma dessas criaturas desprovidas de rosto levanta-se e revela um rasgo que se abre desvelando pequenas bolhas borbulhantes que contrastam com o tom rosa-avermelhado de suas entranhas. Não há como

saber o que são estas pequenas formas que pulsam em sua mucosa, mas, por assemelharem-se a formas fetais, talvez sejam sua prole aninhada em uma espécie de bolsa.

Trata-se da obra *The Gathering*²³, produzida em 2007 por Patricia Piccinini. Uma entre tantas que nos causam desconforto e exalam mistério. O vídeo é curto, mas, em pouco tempo, somos arrebatados por inúmeras sensações: a curiosidade, o medo e o estranhamento. Quem são as criaturas que circundam a menina? Por que ela está deitada no chão? Onde estão os habitantes da casa? Qual o valor imagético da obra enquadrada ao final? Qual sua contribuição para a construção da narrativa? Todos esses questionamentos, intrínsecos à obra, intensificam esse sentimento arrebatador, levando-nos ao ponto fulcral deste capítulo.

Há muito somos atraídos pela mimese e a história não poupou esforços em narrar mitos e fábulas que evidenciam tal atração: a obra de arte que imita o real de modo a superá-lo no que tange à perfeição manifestou-se na Antiguidade, quando Plínio historiou a famosa anedota das uvas pintadas por Zêuxis que, de tão perfeitas, dois passarinhos tentaram bicá-las no ato de exposição do quadro; ou quando Pigmaleão, ao esculpir uma estátua reproduzindo a mulher ideal, apaixonou-se pela obra. Este efeito também teve reminiscências no Renascimento, quando, ao acabar de esculpir sua estátua de Davi, Michelangelo teria batido com o martelo na obra, dizendo-lhe “Parla!”, insinuando que a perfeição era tamanha a ponto de estar imbuída de vida. Essa gama de histórias aponta para a obsessão humana pela mimese aperfeiçoada: somos atraídos por uma ideia de realidade e não por ela em si mesma, pois a arte, especialmente a manifestada em tais anedotas, dedicou-se a representações perfeitamente irreais.

Contudo, não é apenas a cópia idealizada que nos fascina. O próprio sentimento de maravilhamento, corriqueiramente associado à beleza e à perfeição, pode mostrar-se bastante nebuloso quando visto a fundo, conforme aponta Greenblatt (1996):

[...] o maravilhamento precede as categorias morais e às vezes até lhes escapa. Quando nos maravilhamos, não sabemos ainda se amamos ou odiamos o objeto que nos afeta; não sabemos se devemos beijá-lo ou fugir dele. [...] o maravilhamento depende de uma sus-

²³ A obra pode ser vista em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dDZQmI6swbY>>.

pensão ou deprecimento de categorias e é uma espécie de paralisia, uma cessação da inquietação associativa normal da mente. (GREENBLATT, 1996, p. 37)

O maravilhamento pode ocorrer ante aquilo que é há muito tempo conhecido, mas rejeitado por nossa memória, a exemplo das tantas histórias de viajantes que descortinavam raças monstruosas já difundidas na Antiguidade. O mesmo sentimento pode ser suscitado diante do corpo aberrante que difere daquele tido como normalidade hegemônica e que estranhamente nos atrai. A frequente e volátil relação entre o fascínio evocado pela perfeição e a curiosidade suscitada pelo estranho corroboram para um sentimento que justapõe identificação e alteridade, aproximando-se da concepção freudiana de *unheimlich*.

O aparecimento mais notório do *unheimlich* data de 1919, em um texto de Sigmund Freud. Movido pela busca do entendimento sobre os motivos pelos quais certas coisas são apenas amedrontadoras ao passo que outras são tidas como estranhas e que fogem da esfera do medo e de relações com o perigo, Freud concebeu o conceito de *unheimlich* ou *inquietante*. Ao introduzir o assunto, o psiquiatra justifica suas pesquisas ao afirmar que o campo da estética não deve ser entendido como um espaço pura e unicamente das teorias da beleza, pois envolvem qualidades atreladas aos sentimentos, e, “a respeito disso nada encontramos nos minuciosos tratados de estética, que se ocupam antes das belas, sublimes, atraentes – ou seja, positivas – sensibilidades, [...] do que daquelas contrárias, repulsivas, dolorosas.” (FREUD, 2010, p. 330).

De acordo com Didi-Huberman (2010), Freud introduz um domínio particular no campo estético que escapa às formulações clássicas ao pautar-se no sentido ambivalente da estética. Com isso, define um lugar paradoxal: “é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza (*das Unheimliche*)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 227).

Calcado nesta carência de tratados estéticos atrelados à repulsa e à aflição, o referido conceito visa entender a sensação derivada de situações estranhamente familiares, mas que nos assustam e desconfortam. O termo em questão, que não possui uma equivalência em português, é uma derivação de *heimlich* que, em alemão, remete ao doméstico, íntimo, amistoso. A adição do prefixo *un* reforça a ideia paradoxal e ambígua imbuída nesta concepção, indicando que o inquietante está, muitas vezes, naquilo que há de mais familiar e que, por inúmeras razões,

passou a ser estranho. Por este motivo, as traduções desta proposição podem variar entre *estranho-familiar*, *familiar desfamiliarizado* e *estranho inquietante*.

Não se pretende, aqui, aprofundar com demasia teorias freudianas, mas sim entender este conceito que se mostra um causador de fenômenos circunscritos ao grotesco, tendo em vista que, corriqueiramente, o sentimento de aversão diante desta categoria estética pode tomar proporções que nos levam ao *unheimlich*. Para Sodré e Paiva (2002), o grotesco não pode ser definido puramente por seus aspectos formais. É preciso que essas formas, além de combinarem elementos de maneira insólita, produzam efeitos de medo ou riso, evocando, assim, um estranhamento do mundo, uma sensação de absurdo inexplicável que converge com as proposições freudianas (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 56).

No estudo em questão, Freud buscou compreender o mal-estar nascente de uma ruptura na racionalidade, abordando a estranheza como uma forma de estudar as manifestações do inconsciente. O autor elencou possíveis situações evocativas do *unheimlich*, e, entre elas, destacou a dubiedade marcante de momentos nos quais não se sabe se alguém está vivo ou morto ou se um objeto inanimado possa estar imbuído ou não de vida, "nisso invocando a impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados." (FREUD, 2010, p. 340). Ao lançar mão de um texto literário de E.T.A. Hoffmann, *O Homem da Areia*, para exemplificar sua teoria, Freud retoma o objeto inanimado como causador do *unheimlich*. O conto citado evocaria uma inquietação por trazer uma boneca aparentemente viva, pois, uma "condição particularmente favorável para a geração de sentimentos inquietantes ocorre quando é despertada uma incerteza intelectual de que algo seja vivo ou inanimado, e quando vai muito longe a parecença do inanimado com o vivo." (FREUD, 2010, p. 349).

A experiência do *unheimlich* motivada por objetos inanimados muito próximos à realidade pode ser vista de forma análoga em Patricia Piccinini, que provoca um estarrecimento no espectador ao apresentar criaturas com texturas e olhares estranhamente humanos. Os seres hibridizados apresentam expressões familiares que ocasionam tais sensações e corroboram com a hipótese de que o grotesco evoca um estranho sentimento, batizado por Freud de *unheimlich*. Há que se mencionar também o fator relativo à iminente sensação de vida ou morte: em *The Gathering* observa-se que a estranheza não recai exatamente sobre a visuali-

dade da obra ou objetos inanimados que se parecem reais, mas sim na ambivalência da posição da menina, que não explicita estar viva ou morta. Esta estranha criatura familiar – a criança – pode ter sofrido um ataque ou estar imersa em um sonho responsável pela concepção de toda a cena. Contudo, não há certeza sobre o que aconteceu.

The Gathering tem como cenário uma casa suburbana bastante comum dentro do imaginário humano, fato que potencializa o *unheimlich*, pois este retorno a referências familiares encaixa-se na natureza familiar do objeto causador do estranhamento. Assim, Freud comenta que

[...] se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. (FREUD, 2010, p. 360).

Este estranho, portanto, não se trata de algo absolutamente novo, mas sim do familiar há muito tempo estabelecido na mente que se alienou através de um processo chamado por Freud de repressão. Ao apresentar o desconhecido de maneira gradual a partir de formas familiares, Patricia Piccinini intensifica o *unheimlich*. Recorrendo a espaços familiares e cotidianos, a artista insere o monstruoso no seio de estruturas familiares, fazendo-as passarem pelo processo de repressão no qual transfiguram-se de *heimlich* para *unheimlich*.

Em *Perhaps the World is Fine Tonight*, 2009 (figura 51), Patricia Piccinini expõe uma pequena garota em uma posição de ioga conhecida como balasana, ou pose da criança, rodeada por demônios-da-tasmânia. A obra é construída em formato de diorama, conferindo-lhe, portanto, uma ambiência que conduz a leitura do espectador. Há, porém, uma incongruência perpassando este trabalho: contrariando a noção popular de que demônios-da-tasmânia são criaturas feias e perigosas, os animais apresentados não são ameaçadores e posicionam-se sentados e deitados tranquilamente próximos à menina. Diferentemente de outras obras, esses animais não foram construídos artificialmente através das sofisticadas técnicas empregadas pela artista. Tanto os demônios-da-tasmânia quanto as duas águias-de-rabo-de-cunha que pairam no ar são animais reais que foram empalhados por

taxidermistas e espalhados pelo cenário. Ainda que elucide um momento de calma e tranquilidade, intensificado pela sonoplastia de Franc Tetaz, que traz vozes e instrumentos sobrepostos à guisa de emular as melodias engendradas pelo vento, a obra possui ares assombrosos.

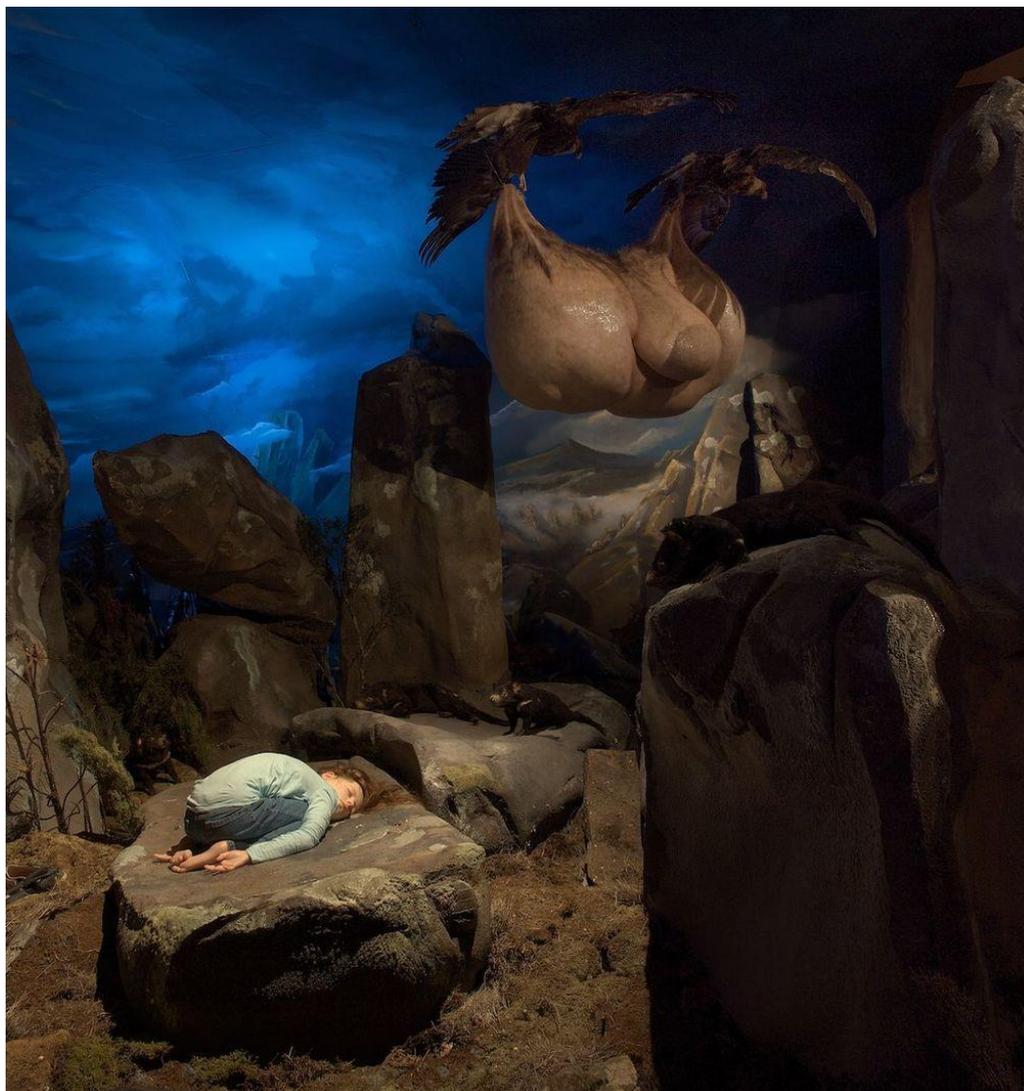


Figura 51 – Patricia Piccinini (1965)

Perhaps the World is Fine Tonight, 2009

Silicone, fibra de vidro, animais taxidermizados, diorama e mídias variadas | Dimensões variadas

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/287/83>

O ambiente, emulando uma paisagem rochosa em um topo de montanha, não nos é particularmente estranho. Contudo, há, novamente, a inquietante incerteza quando à vivacidade da criança no centro da obra, bem como da intenção das criaturas que a rodeiam. As bolsas carregadas pelas águias, que se assemelham a sacos escrotais, também potencializam os efeitos causados pela obra e intensificam o mistério, haja vista os possíveis questionamentos suscitados quanto a sua

utilidade – perguntamo-nos se o objeto é simbólico, representativo de ideias, ou físico, materializando algum argumento. Tanto as criaturas quanto a criança estão fora de seus contextos habituais, e o conjunto no todo pode estabelecer relações com ambientes de rituais antigos, nos quais predadores rodeavam sua vítima, situada no topo de uma pedra bem ao centro do ambiente. *Perhaps the World is Fine Tonight* reúne diversos elementos já arraigados no imaginário do espectador e converte o familiar em *infamiliar*, evocando o *unheimlich*.

Assim como na obra *The Gathering*, em *Perhaps the World is Fine Tonight* não há uma narrativa concisa ou argumentos sólidos que estruturam pontos morais. São dois trabalhos que trazem relações de paz entre humanos e animais e que, pela forma onírica, dialogam com o estranho e familiar mundo dos sonhos. Pautadas na incerteza, as obras de Piccinini tecem analogias com o artifício psicológico utilizado por E.T.A. Hoffmann em seus contos. Freud credits ao psiquiatra alemão Ernst Jentsch a concepção de que deixar o leitor na incerteza mostra-se um recurso eficaz para criar efeitos de estranhamento, de modo que, a falta de uma explicação imediata leve a uma sucessão de efeitos emocionais pautados na estranheza.

Em dado momento de seu texto, Freud aborda o *unheimlich* por outros vieses e vale-se de concepções do filósofo alemão Friedrich Schelling para quem o inquietante estaria atrelado a algo que “deveria permanecer oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 360). Novamente, observa-se que esta concepção também pode ser vista em Piccinini, especialmente em obras nas quais encontramos orifícios abertos e superexpostos, intensificando o estranhamento. O clímax da obra *The Gathering* está justamente na exposição das entranhas da pequena criatura peluda que contracena com a menina deitada no chão. Neste momento, a artista estaria, em consonância com a proposição de Schelling, revelando demais ao apresentar formas grotescas que, se escondidas, atenuariam o estranhamento evocado pela cena.

Seguindo seus apontamentos acerca de elementos possivelmente causadores do *unheimlich*, Freud passa a circundar a temática do duplo, “isto é, o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas [...] de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu” (FREUD, 2010, p. 351). Segundo o autor, a ocorrência do estranhamento pelo duplo se dá, em partes, por remontar a um período primitivo em que o ego não se distingue facilmente do mundo e de

pessoas externas, causando uma confusão na relação entre eu e outro. Evocando pulsões do inconsciente, o corpo análogo, porém externo, suscita paradoxais sensações de atração e repulsa, como corriqueiramente observamos na produção de Patricia Piccinini.

Com efeito, todas as manifestações do estranhamento são particulares e possuem variâncias de individualidade para individualidade. Partindo do pressuposto de que a inquietação é causada, também, pela forma como o espectador decodifica determinado objeto e pela maneira como o objeto analisado vai de encontro ao conceito de normalidade carregado por este sujeito, não é possível determinar uma forma hegemônica que circunscreva todas as incidências do *unheimlich*. A título de exemplo, pode-se citar a infinidade de formas heterogêneas amalgamadas que deram vida aos deuses indianos, compostos com múltiplos membros e proporções físicas exageradas. As imagens referentes a tais entidades não foram concebidas com o intuito de manifestarem o grotesco, contudo, foram vistas como tal a partir da sensibilidade ocidental, que foi tomada por uma sensação de estranhamento ao avistá-las pela primeira vez.

O espectador de Piccinini é confrontado com seu duplo ao colocar-se diante de criaturas miméticas de tamanhos semelhantes às proporções humanas e que hibridizam o corpo humano, o animal e outros objetos inanimados que compõe esse amálgama. Assim, este espectador observa o seu próprio corpo, no qual reconhece as similitudes, mas que é externo a ele. Segundo Didi-Huberman (2010), o duplo torna-se inquietante ao passo que nos olha sempre de maneira singular, contudo, tal singularidade converte-se em inquietação pelo poder de conferir ao duplo uma “vida” independente da nossa. Diante disso “o objeto *unheimlich* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para a obsessão” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 228). Esta obsessão está atrelada ao sentimento de repulsa gerado pelas réplicas que, quando atingem um certo grau de semelhança, nos repelem. Paradoxalmente, quanto mais semelhança com o ser humano, maior a empatia gerada no espectador, o que pode criar um estranhamento pela ambivalência de sentimentos suscitados.

Através de suas obras misteriosas, que conjugam a incerteza quanto à vitalidade das criaturas com a revelação excessiva de corpos grotescos, Patricia Piccinini concebe proposições que provocam um olhar estranho no espectador. Seu

público é arrebatado por sensações de estranheza que ultrapassam o medo e que o retira de uma situação apática através do *unheimlich*. Mimese, ambiência, exposição, imersão e conceito: todos esses elementos penetram a poética de Piccinini e suscitam no espectador uma miríade de sentimentos inquietantes vistos por Freud como parte inerente à estética.

A partir das proposições de Freud, observa-se que o *unheimlich* pode ser evocado por uma sucessão de fatores – muitos destes, pessoais – que deturpam aquilo que é familiar. Dentro destes fatores, está o duplo, um fenômeno que se faz presente não apenas na arte de Patricia Piccinini, mas também na poética de outros artistas que emulam corpos humanos e formas que confundem o espectador quanto à possibilidade de objetos inanimados estarem imbuídos ou não de vida. Entre eles, está o também australiano Ron Mueck (1958) que se dedica a criar esculturas miméticas bastante peculiares. Apesar de partirem de um uso técnico bastante semelhante, Piccinini e Mueck rumam para caminhos diferentes, mas que se transpõem no que tange à inquietação suscitada. As semelhanças e diferenças entre ambos serão apontadas na seguinte subseção.

3.2.1 O hiper-realismo em Patricia Piccinini e Ron Mueck: uma questão de estranhamento

Antes de dar início às considerações acerca dos artistas que intitulam esta seção, é preciso atermo-nos a outra palavra bastante recorrente neste trabalho: hiper-realismo. O termo hiper-realismo refere-se a uma corrente artística, cuja origem decorre do fotorrealismo, desenvolvido na Europa e nos Estados Unidos por volta de 1968 e que se popularizou ao longo da década de 1970. Conforme apontado por Annateresa Fabris (2015) o hiper-realismo foi, de certo modo, uma evolução do Novo Realismo, movimento que marcou a década de 1960, fundamentado especialmente no esgotamento da pintura abstrata. Segundo a autora, o hiper-realismo alavancou uma série de críticas que viam nesta manifestação artística uma arte ilusionista, mimética e fácil de ser fruída, responsável por preencher uma lacuna deixada pela arte conceitual, de mais difícil fruição (FABRIS, 2015, p. 238). Dentre os artistas contemporâneos circunscritos no movimento hiper-realista, não se encontra o nome de Patricia Piccinini. Isto porque, como já apontado, apesar de crucial na comunicação de suas ideias, Piccinini vê no hiper-

realismo um elemento técnico, um meio utilizado para atingir a principal finalidade de seu trabalho: a veiculação de ideias.

Dito isto, é importante pontuar que a produção de Patricia Piccinini é multimídia. A artista trabalha, dentre tantos processos, com a fabricação de esculturas com teor e estética hiper-realista, mas não deve ser vista apenas como tal. Assim ocorre também com outros artistas, como Ron Mueck (1958), que possui produções escultóricas na qual desenvolve técnicas de teor hiper-realista também pautadas na mimese. Além de um desenvolvimento técnico semelhante, existem outros elementos correlatos que entrelaçam a obra destes artistas e que merecem ser pontuados.

A inquietação, até então dissertada sob a luz da poética de Patricia Piccinini, também é evocada pelas esculturas de Mueck. Notório por obras nas quais encontramos seres humanos mimética e anatomicamente perfeitos, o artista desloca seu espectador ao distorcer drasticamente a escala de suas figuras, produzindo humanos gigantes ou excessivamente diminutos que criam uma sensação de monstruosidade pelo excesso. Além disso, o artista também se destaca pelas escolhas temáticas retratadas, que giram em torno de partos, nascimentos e outras cenas peculiares que conferem aos corpos particularidades únicas. Em *Dead Dad*, 1996-97 (figura 52), uma estranha figura, exposta em escala reduzida (1/3), paira nua sobre uma pequena plataforma branca. Rugas e cabelos levemente esbranquiçados indicam que se trata de um homem de meia idade, e o nome da obra revela a identidade deste personagem: trata-se de seu pai, morto. Mueck concebeu a obra a partir de lembranças do cadáver do pai e sua intenção foi reconstruí-lo fielmente.

Ao dissertar sobre o trabalho em questão, a pesquisadora Mônica Huerta (2010) afirma que seu primeiro encontro com esta obra ocorreu pouco tempo após a morte de sua avó, e o avistamento da figura trouxe reminiscências desconfortantes relativas à sua perda pessoal (HUERTA, 2010, p. 140). O estranhamento evocado pela obra nos remete diretamente ao *unheimlich* freudiano, haja vista a inquietação da espectadora diante de um objeto mimético que lhe suscitou estranhas e familiares recordações. Neste sentido, não apenas a mimese referente ao hiper-realismo e à confusão quanto à vivacidade da figura levam ao incômodo, mas também o resgate a uma situação mórbida já vivida por muitos de seus espectadores. Tal qual as obras de Piccinini, *Dead Dad* é construído pautado na ex-

trema verossimilhança, atentado a detalhes inquietantes e convincentes, como rugosidades e manchas de pele, unhas e cotículas e até mesmo pequenos folículos dos quais saem pelos e fios de cabelo. Com efeito, o detalhamento excessivo também leva ao *unheimlich* ao dialogar com a experiência do duplo.

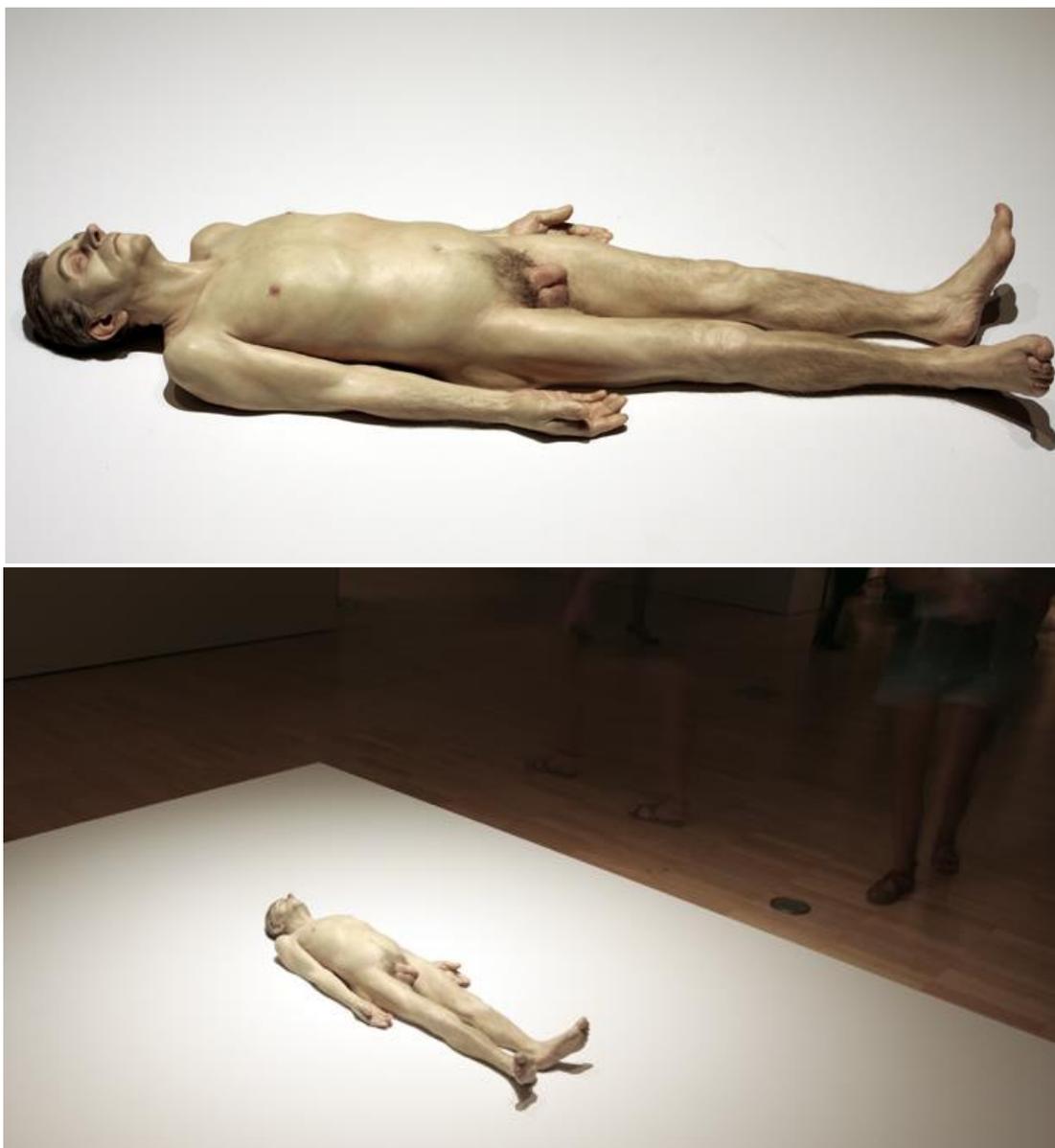


Figura 52 – Ron Mueck (1958)
Dead Dad, 1996-97

Silicone, poliuretano, estireno e cabelo sintético | 20 cm x 102 cm x 38 cm

Fonte: <https://artblart.com/tag/dead-dad/>

Apesar de fidedigno, existem algumas discrepâncias entre a personificação de um cadáver humano real e a fisicalidade da diminuta escultura apresentada como objeto. Apresentado em uma pequena estrutura elevada localizada no centro do espaço expositivo, sabemos que a figura não se trata de um cadáver real,

não só pela pequenez, mas também pelo modo descontextualizado no qual é exposto, evidenciando sua inorganicidade. Assim, “*Dead Dad* apresenta aos espectadores um paradoxo, uma tensão entre o que é corporal e o que é escultural, o que está vivo e o que está morto, o que é obra do artista e o que é obra do embalsamador” (HUERTA, 2010, p. 140, tradução minha).

A relação entre a realidade e ficção compõe discussões recorrentes dentro do campo de pesquisadores que se dedicam a pensar sobre o hiper-realismo, pois os artistas atrelados a este movimento constroem uma verdade idealizada mais verdadeira do que a realidade natural. Annateresa Fabris (2015) destaca as concepções do sociólogo Jean Baudrillard “o qual detecta na vertente um desmoronamento da realidade em virtude da reduplicação do real, de preferência a partir de um meio reprodutivo” (FABRIS, 2015, p. 242). Novamente, a dimensão do duplo vem à tona, reiterando sua força acarretadora para o *unheimlich*.

Há, além de uma aproximação pela forma, outro ponto de intersecção na poética de Mueck e Piccinini: o olhar. Ambos trarão figuras com olhares intensos, mas que conduzirão o espectador a lugares completamente distintos. Em seu ensaio, Freud (2010) atenta para a relevância dos olhos ao afirmar que “o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular” (FREUD, 2010, p. 346). Baltrusaitis (1999) também concede ao olhar notória importância na construção dos estudos fisiognômicos, pois os olhos são “as partes mais nobres do corpo e o melhor indício da alma de todos os animais” (BALTRUSAITIS, 1999, p. 24). Dedicando-se ainda mais nesta pauta, o historiador da arte Horst Bredekamp (2015) afirma que por muito tempo acreditou-se no poder de emanção de raios visuais tido por certos objetos, especialmente artísticos. Pautados na concepção de que tais objetos eram capazes de olhar e agir, criando, inclusive, um cruzamento de olhares com o espectador, inúmeras obras conferiram notória importância a este atributo físico, como a estátua colossal do imperador Constantino, a qual “possui olhos gigantescos, virados para o alto, que se pretendia que pudessem ser vistos como capazes de ver” (BREDEKAMP, 2015, p. 184). Existe, portanto, um certo poder atrelado ao olhar capaz de intensificar e estreitar as relações entre obra e espectador.

O olhar assume um papel preponderante nas obras de Patricia Piccinini, pois conjuga monstruosidade e afetividade. Através de um olhar intenso e, muitas

vezes, suplicante, suas criaturas passam de meros corpos grotescos expostos em uma galeria a criaturas hipotéticas que carregam sentimentos tão intensos quanto os de seres humanos. Suas figuras encaram o espectador e pelo olhar evocam sentimentos ambivalentes que engendram uma relação pendular de atração e repulsa exercida entre público e obra. Há também que se mencionar o poder dos olhos na pretensão à realidade de suas figuras, fato que intensifica o *unheimlich* ao passo que se tornam menos inanimadas e mais realistas.

Domesticamente acoplado a uma cadeirinha de bebê está *The Foundling*, 2005 (figura 53). Não é preciso uma observação minuciosa para perceber que o bebê em questão não é humano, nem mesmo uma criatura atraente. Pelos esparsos levemente aloirados e uma pele repleta de rugosidades se destacam no rosto deste pequeno ser de nariz achatado. Seus olhos enormes, castanhos e lustrosos parecem suplicar por amor, e este olhar parece dissipar todos os aspectos grotescos carregados pela figura. Com as pernas dobradas, a pequenina criatura encolhe-se para encaixar-se em uma cadeirinha que, nitidamente, não lhe pertence. Esta falta de pertencimento explicitada de forma alegórica no espaço ocupado pelo pequeno ser alude às intenções da artista.



Figura 53 – Patricia Piccinini (1965)

The Foundling, 2005

Silicone, cabelo humano, poliéster, náilon, lã e plástico | 66 cm x 41 cm x 37 cm

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/174/100>

A obra foi concebida a partir de um antigo hábito da cultura chinesa responsável por descartar crianças que nasciam com malformações congênicas, como lábio leporino. Esta falha na união das diferentes estruturas que formam a face fez com que um considerável número de crianças terminasse em orfanatos, haja vista a recusa dos pais em criar um ser humano com uma deficiência genética – vale ressaltar que a obra foi realizada quando a política chinesa do filho único ainda estava em vigor, fato que, devido a possibilidade de se conceber apenas um descendente por casal, aumentava a exclusão de crianças com problemas congênitos. Segundo a artista, em outras partes do mundo crianças que nascem com lábio leporino não são completamente descartadas e recebem intervenções médicas para atenuar suas diferenças corporais. Contudo, é preciso ponderar que a possibilidade de intervenção cirúrgica só ocorre porque essas crianças não são genuinamente aceitas com suas diferenças. Assim, Piccinini reflete sobre o complexo de superioridade humano que pensa poder decidir quais corpos são aceitos e quais devem ser descartados (PICCININI, 2008, n.p.).

A dimensão afetiva e conceitual da obra torna-se explícita nesses grandes olhos que suscitam a empatia e clamam pelo amor do público. Apesar da repulsão causada por este pequeno corpo grotesco, é improvável que o espectador não se deixe envolver pela súplica deste olhar. Tamanha é a empatia suscitada por seus olhos penetrantes que nos perguntamos se nós olhamos a criatura ou se ela nos contempla. As roupas e adereços presentes na obra são os mesmos utilizados por bebês humanos e trazem uma reminiscência familiar que intensifica o doce estranhamento causado pela cena.

Na obra de Ron Mueck também há o olhar mimético, contudo, suas figuras não encaram o espectador como em Piccinini. Medindo pouco mais de cinco metros de comprimento, *A Girl*, 2006 (figura 54) retrata um bebê recém-nascido no exato momento em que vislumbra pela primeira vez seu mundo pertencente. Esticando-se com os punhos fechados, o bebê ainda está sujo de sangue e resquícios de placenta e o cordão umbilical encontra-se frouxamente pendurado em seu umbigo, elucidando que, de fato, acabara de nascer. A cena ilustra um momento familiar pelo qual todos nós passamos, mas que se mantém guardado em nosso subconsciente. A drástica alteração da escala torna-se um dispositivo expressivo para realçar a força da obra, bem como para alterar a percepção do público diante do corpo humano.



Figura 54 – Ron Mueck (1958)
A Girl, 2006

Resina de poliéster, fibra de vidro, silicone, cabelo sintético e tinta de polímero sintético | 110 cm x 501 cm x 134,5 cm

Fonte: <https://artblart.com/tag/dead-dad/>

Os pequenos olhos semicerrados do bebê, apesar de reais, não encaram o espectador como em *The Foundling*. Do mesmo modo, não há em seu olhar um tom de súplica, piedade ou qualquer outro sentimento que possa comover o público. O bebê parece encarar algo desconhecido que está inalcançável diante de seus interlocutores, pois o direcionamento de seus olhos nada revela. Aqui, não há uma troca de olhares entre espectador e obra, e, menos ainda, o sentimento de sentir-se observado pela figura. Este olhar vazio e intangível carregado pelo gigantesco bebê pode ser visto também outras produções, como *Wild Man*, 2005 (figura 55).



Figura 55 – Ron Mueck (1958)
Wild Man, 2005

Poliéster, fibra de vidro, silicone, alumínio, madeira e cabelo sintético | 285 cm x 161,9 cm x 108 cm

Fonte: <https://artblart.com/tag/dead-dad/>

Com quase 3 metros de altura, *Wild Man* converte até mesmo o mais alto dos visitantes em uma criatura diminuta, deixando os olhos do espectador na altura de seus quadris. Seus pés impressionam pela verossimilhança, pois as unhas são cuidadosamente trabalhadas, incluindo cotículas e lúnulas brancas que muitas vezes levam o espectador a comparar os detalhes da obra com elementos de seus próprios corpos. A pele enrugada com manchas e imperfeições torna a escultura um modelo contemplativo quase como uma paisagem desnuda. Apesar de posicionar-se bem ao alto, é possível visualizar o enigmático olhar trazido pela figura. Seus olhos castanho-escuro miram para a direita, porém, mesmo com o direcionamento, este olhar parece encarar o vazio, como se os olhos contemplassem um certo lugar, mas não estivessem vendo-o de fato.

Tanto a obra de Piccinini quanto a de Mueck suscitam sensações de angústia e confusão e evocam a estranheza. Suas figuras estranhamente familiares podem levar o espectador ao *unheimlich* por diversos fatores: a confusão gerada pela

mimese no que tange à vivacidade do objeto, o duplo, as situações e formas familiares que apresentam e, finalmente, o olhar. Há, porém, uma notória diferenciação no modo como os dois artistas se apropriam do artifício dos olhos. Enquanto os olhos tornam-se quase o *punctum* em algumas obras de Piccinini por encararem o espectador, os mesmos encontram-se distantes e pouco reveladores nos trabalhos de Mueck. As obras de Ron Mueck, apesar de igualmente inquietantes e provocativas, estabelecem um diálogo menos empático com o público, priorizando a distorção das escalas a fim de afetar a percepção de seu observador.

Patricia Piccinini, em contrapartida, propõe interlocuções mais diretas. O espectador é exterior à obra, no entanto, sem o quiasmo de olhares entre figura e público, a potência do trabalho não se manifesta. É como se sua obra ganhasse vida apenas quando atinge o espectador e evoca seus sentimentos mais íntimos e ambivalentes. Assim, diálogo, empatia e reflexão mostram-se conceitos imprescindíveis à poética da artista e nos conduzem ao próximo subcapítulo deste trabalho.

3.3 Bestiários medievais e contemporâneos: *Nature's Little Helpers*

Algumas coisas, uma vez feitas, não são desfeitas facilmente. Podemos reconhecer mais tarde que não deveríamos tê-las feito em primeiro lugar, no entanto desfazê-los não é tão fácil. Como um ovo; uma vez quebrado, não pode ser modificado. Depois que algo é criado, é difícil conter. (PICCININI, 2005b, n.p., tradução minha)

Assim escreve Patricia Piccinini no texto de sua exposição *Nature's Little Helpers*, realizada no ano de 2005. No excerto em questão, a artista versa sobre a consequência dos nossos atos e, com isso, recorre a um episódio ocorrido no início do século XX, na Austrália, no qual pesquisas científicas optaram por introduzir uma espécie de sapo no ecossistema local a fim de auxiliar no extermínio do besouro-da-cana – inseto que estava provocando uma considerável alteração econômica na região devido à devastação da cana-de-açúcar. O sapo-cururu, nativo da América, foi transportado até a Austrália e exterminou não somente os besouros, mas também inúmeras outras espécies nativas, tornando-se uma praga local. Atualmente, estes animais adaptaram-se à fauna australiana e vêm dizimando até

mesmo algumas espécies de crocodilos²⁴. Como uma resposta crítica a este fenômeno, Patricia Piccinini concebe a série que intitula este subcapítulo.

Nature's Little Helpers é uma sequência de trabalhos, dos anos de 2004 e 2005, que explora a capacidade do ser humano de ajudar a preservar espécies animais que estão quase extintas. A artista usa os discursos sobre a tecnologia genética como pano de fundo para a criação de um bestiário de seres que funcionam como possíveis auxiliares biológicos para a fauna australiana ameaçada. Os assistentes criados podem provocar uma sensação de repulsa por conta de seus aspectos grotescos, no entanto, são criaturas de boas intenções, que, assim como os animais selvagens, podem se tornar agressivas na medida em que seus protegidos são ameaçados.

A monstruosidade auxilia na ambivalência evocada pelos seres apresentados na série: tal qual outras tantas obras de Piccinini, somos concomitantemente atraídos e repelidos por estas curiosas criaturas. Repelidos porque suas especificidades visuais não tão convidativas revelarão animais híbridos, alguns com pelos excessivos, outros em falta, que se constituem como um amálgama de outros seres irreconhecíveis. Atraídos, pois, muito mais do que apenas corpos grotescos impossíveis, eles estão imbuídos de uma força moral que possibilita ver este conjunto de obras como um bestiário contemporâneo.

Por muito tempo, os bestiários forneceram uma rica fonte iconográfica e simbólica dos animais dentro do pensamento medieval. Suas histórias não pretendiam ser observações naturalísticas de traços e hábitos da fauna, mas sim interpretações que revelavam de modo alegórico o significado do mundo natural. Deste modo, eram atribuídos aos animais – mesmo os monstruosos – valores que os consideravam parte da criação de Deus, e, portanto, imprescindíveis à beleza divina e ao conjunto do equilíbrio universal (ECO, 2010). Nesse contexto moralizante, regido pela necessidade de conferir significados específicos aos mais diversos elementos da natureza, um novo gênero literário começa a ganhar força na Europa.

Como forma de reforçar ainda mais a crença de que todas as criaturas fazem parte do universo, livros com compilações de animais exóticos, grotescos, híbridos e fictícios associados a um valor moral passaram a circular sob o nome

²⁴ Disponível em: <<https://brasil.mongabay.com/2008/08/sapos-cururus-estao-matando-crocodilos-na-australia/>>.

de bestiários. Com textos quase sempre bem ornados, portando riquíssimas ilustrações, os bestiários descreviam concisamente as características dos animais, interpretando-as e vinculando-as a temas religiosos. Assim,

Os animais reais ou fantásticos eram considerados instrumentos que permitiam ilustrar a criação e compreender a própria natureza do homem. [...]. O animal ofereceu, graças ao texto bíblico, toda uma gama de símbolos associados aos valores humanos para que os autores medievais pudessem extrair lições essencialmente morais. (VALENTINI; RISTORTO, 2015, p. 21)

Tal qual as modificações genéticas criadas por Patricia Piccinini, os bestiários difundiram-se por seus encargos morais, sem estarem incumbidos de retratar a realidade. Nesse contexto, “um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo [...] de uma verdade superior.” (ECO, 2010, p. 104–105).

A influência mais marcante para a gênese desta literatura foi o manuscrito grego *Physiologus*, de autoria desconhecida, no qual encontravam-se descrições de animais e criaturas fantásticas acompanhadas de metáforas teológicas. As principais diferenças entre o *Physiologus* e os bestiários manifestam-se nas ilustrações – enquanto este traz poucas imagens, os bestiários receberam um rico tratamento ilustrativo – e, principalmente, nas interpretações relativas aos animais: as do *Physiologus* eram de ordem mais descritiva e metafórica, enquanto que as encontradas nos bestiários eram mais éticas e morais, cumprindo “uma finalidade marcadamente doutrinária sob o ponto de vista religioso.” (FONSECA, 2009, p. 114).

Do século IV em diante, padres e outros membros da Igreja, pertencentes à nobre parcela letrada da sociedade, começaram a reescrever e comentar essas obras a partir dos dogmas católicos, agregando novos elementos às transcrições. A partir da abundância de textos dedicados à natureza e ao mundo animal, começa-se a produção dos livros de bestas, ou bestiários, como ficaram amplamente conhecidos. Em geral, os bestiários seguiam um padrão preestabelecido no qual uma ilustração era precedida por uma descrição física (incluindo aí não apenas aspectos visuais, como também costumes e seus habitats) e acrescida de uma moralização (figura 56).

Tal moralização baseava-se, por vezes, em analogias entre o significado etimológico do nome do animal, a sua realidade material, real ou imaginária, e a sua derivativa interpretação simbólica, sendo que, em certos casos, tais analogias, evidentemente metafóricas e alegóricas, eram totalmente arbitrárias, sem a menor relação de referencialidade. Todavia, sempre presente na retratação dos

animais encontrava-se a sua interpretação simbólica de cunho moralista intimamente ligado à doutrina religiosa. (FONSECA, 2009, p. 116)



Figura 56 – Bestiário medieval escrito e iluminado na Inglaterra, datado de fins do século XII, no qual encontra-se a figura de um leão e sua respectiva inscrição.
Iluminura, Folio 6r | Royal MS 12, The British Library, Londres
Fonte: <https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-medieval-bestiarium>

Com um considerável destaque dentro desta literatura moralizante, o leão, rei dos animais, recebia um lugar de honra nos manuscritos, geralmente abrindo o compêndio de bestas e criaturas. A nobreza emblemática deste animal o colocava muito próximo a conteúdos caríssimos à fé cristã, como a vida de Jesus Cristo. Algumas propriedades da natureza do animal foram utilizadas para criar uma analogia simbólica com Cristo, conferindo a este animal uma nobreza cristã – à época, dizia-se que o leão apagava seus rastros com a cauda, fato que fora considerado uma forma de despistar todo o mal que o cercava e, conseqüentemente, ludibriar as formas malignas, assim como o filho de Deus fizera. Em geral, nas descrições do leão utilizava-se o pronome “rei”, além de características vistas como qualidades desejáveis a monarcas cristãos medievais e outros atributos que

o aproximavam ainda mais de Jesus Cristo. Nesse sentido, segundo Fonseca (2009), destacam-se três propriedades portadas pelo leão que o conferiam especificidades cristológicas: sempre escondia suas pegadas das forças malignas; nunca descuidava de seu povo, mesmo em óbito; e despertava, no terceiro, a prole que havia nascido morta dia através de um sopro ou lambendo-lhes, assim como Deus chamou seu Filho para a ressurreição. Na figura 56, o leão é representado em uma cena que remete a uma das características supracitadas ao passo que ressuscita, através de lambidas, os seus filhotes nascidos mortos.

Apesar da nobreza, o leão apresentava-se com uma forma iconográfica bastante usual a qual conferia-lhe expressões de fúria que destacavam a sua ferocidade (figura 57). Seu rosto ou a posição na qual era retratado frequentemente apontavam para seu lado feroz e agressivo, evidenciando que, mesmo portador de uma carga simbólica nobre e cristã, não era uma criatura pacífica e poderia tornar-se agressivo perante ameaças à sua prole ou aos seus protegidos.



Figura 57 – Iluminura de um leão extraída de um bestiário medieval oriundo da região de Flandres, datado de c. 1350.

Iluminura, Folio 60r | Koninklijke Bibliotheek, Países Baixos

Fonte: <https://bityli.com/vJMsW>

Ao longo dos anos, os bestiários foram passando por algumas modificações, caracterizadas pelo constante acréscimo de descrições a medida em que a ciência ganhava força e estudiosos aprofundavam-se no assunto. No entanto, tal aprofundamento alterou muito pouco o conteúdo dos textos, visto que seu propósito não

era estritamente dependente de descobertas científicas. Nesse sentido, essa literatura manteve um grande valor dogmático cristão, mas perdeu "propositadamente a possibilidade de se tornar matéria zoológica estritamente científica e verificável" (FONSECA, 2009, p. 116). Mesmo sem prezar por um rigor científico propriamente dito, a literatura bestiária foi por muito tempo utilizada como um sério trabalho de história natural, sendo fundamental para a construção do imaginário medieval acerca das criaturas de outras paragens, bem como para posteriores estudos científicos. Em algumas descrições do unicórnio, por exemplo, verifica-se a informação de que na Grécia eram chamados de *riconeros*. Isso atesta o fato de que animais reais, mas desconhecidos, forneciam material substancial para a elaboração dessa literatura – seus significados, no entanto, foram adequados à conjuntura e às concepções pertinentes à época.

Estabelecendo uma relação anacrônica, pode-se dizer que Patricia Piccinini exprime na criação de seus seres um cuidado e precisão científica de modo que possam convencer o espectador quanto a sua possível veracidade em um futuro que se avizinha. Apesar disso, o rigor científico não é o cerne de sua obra, já que tal discurso serve apenas de base para a reflexão de outras questões. Assim como a ciência da época valeu-se dos bestiários a fim de atestar a existência de determinados animais – mesmo que tal literatura não tivesse o intuito de ser vista como um trabalho de história natural –, algumas obras de Piccinini são usadas em artigos científicos para ilustrar algum argumento relacionado à engenharia genética:

[...] muitas vezes recebo pedidos de escritores científicos [...] para usar imagens de alguns dos meus trabalhos em seus textos. É decepcionante quando as imagens são usadas para apoiar alguma polêmica ou outra. (PICCININI; ORGAZ, 2007, n.p.)

Assim, evitando apoiar um determinado lado no embate entre a ética e a ciência, a artista investe em obras que expressam seus questionamentos de forma simbólica. Em algumas delas, o viés moralizante é mais evidente do que em outras, como na série *Nature's Little Helpers*, que propõe uma reflexão crítica sobre as relações entre o homem, a natureza e a ciência genética. A série de trabalhos, inspirada em uma situação específica do contexto australiano, apresenta animais "auxiliares" fictícios, mas que, com tamanho rigor científico e teor realista, parecem possíveis.

Um desses animais é o dócil *Surrogate*, 2005 (figura 58), responsável por incubar fetos de vombates²⁵. Os vombates, que estão sendo extintos por conta de doenças e vírus propagados por atividades agrícolas em seu habitat, são mamíferos marsupiais – infraclasse de mamíferos que nascem com aparência embrionária e finalizam seu desenvolvimento em uma bolsa externa produzida por suas mães. Por isso, a fim de atender às suas necessidades, o *Surrogate* é modificado para que possa incubar os filhotes nas costas, substituindo as fêmeas da espécie, tal qual uma barriga de aluguel.



Figura 58 – Patricia Piccinini (1965)
Surrogate, 2005

Silicone, poliuretano, couro, madeira compensada e cabelo humano | 180 cm x 306 cm x 103 cm
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/287/83>

A empatia gerada pelo *Surrogate* é quase imediata, e suas doces expressões faciais colaboram para isso. Com uma barriga levemente avantajada, um olhar amigável, e uma linha capilar que começa somente atrás das orelhas, essa criatura desperta grande familiaridade, pois tem a aura de um ser humano que está entrando na terceira idade. Seu tímido, simpático e enigmático sorriso nos indica um possível conforto ou conformidade com relação à situação de mãe substituída na qual se encontra. Ao contrário de seu rosto, suas costas não são tão convidativas: com a coluna vertebral desnuda e revestida de bolsas marsupiais, pequenos

²⁵ Quadrúpedes nativos da Austrália que portam narizes peludos, semelhantes aos furões.

filhotes de vombates podem ser vistos nos períodos finais da gestação. A exposição excessiva dos orifícios pode causar um certo estranhamento, que se intensifica pelo teor mimético da figura e evoca o *unheimlich*. Enquanto somos atraídos pelo aspecto simpático de suas expressões faciais, marcado pelo leve sorriso esboçado e os olhos semicerrados, suas costas exercem uma considerável repulsão, especialmente pelas protuberâncias deixadas pelos filhotes.

O *Surrogate* aparece também em outros contextos, indicando a possível adaptação ao mundo contemporâneo no qual fora inserido. Em *Undivided*, 2004 (figura 59) encontramos dois personagens adormecidos abraçados em posição fetal compondo uma cena doce e pacífica. Alguns elementos, como o urso no chão e o pijama azul royal estampado vestido por uma das figuras indicam que se trata de um quarto infantil. De longe, não há o que se estranhar. A provocação proposta pela obra ocorre quando o espectador se aproxima, pois é neste momento que as intenções da artista se descortinam: um olhar mais atento revela que o ser abraçado ao menino não é um humano, mas sim, tal qual boa parte dos que habitam suas exposições, um ser geneticamente modificado. A pacificidade da cena dissolve-se ao se perceber as protuberâncias nas costas da criatura que abrigam filhotes em diferentes estágios de desenvolvimento. Aninhados em bolsas em suas costas, encontram-se seis filhotes em estágios gestacionais distintos, separados por uma coluna exoesquelética constituída por um elemento que se assemelha a um casco. A criança, no entanto, não parece se incomodar com o corpo grotesco de seu companheiro de repouso. Personificando a inocência, ela mostra que, apesar de estar completamente vulnerável a uma criatura exótica, não teme em deixar-se envolver pelos laços afetivos que possivelmente foram estabelecidos entre ambos.

Pela datação, podemos observar que a instalação *Undivided* foi concebida antes do próprio *Surrogate*, fato que pode nos colocar a pensar nos motivos pelos quais este auxiliar estaria dormindo com uma criança humana. A configuração corporal da criatura já indica, em *Undivided*, sua função incubadora. Talvez ele possa ser um protetor também do ser humano, como uma espécie de babá, ou apenas a simbolização de um amigo imaginário fabulado pela própria figura infantil. Estes são alguns questionamentos que podem perpassar a mente daqueles que sabem o propósito para o qual o *Surrogate* foi criado; questionamentos os quais Piccinini não parece ter a pretensão de responder.



Figura 59 – Patricia Piccinini (1965)
Undivided, 2004
 Instalação | 101 cm x 74 cm x 127 cm
 Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/80/62>

Com um aspecto menos amigável que o *Surrogate*, assemelhando-se às gárgulas das catedrais góticas, o *Bodyguard*, 2004 (figura 60) é um guarda-costas criado para proteger uma espécie de pássaro australiano que está em extinção. As gárgulas, originalmente, são calhas que se projetam para fora do telhado das catedrais. Borrifando a água através de suas bocas, elas evitavam que as paredes das construções sofressem com a erosão hídrica. Sua peculiaridade reside nas visuais que assumem, pois transfiguram-se em seres fantásticos, geralmente gro-

tescos. Por conta de seus ricos ornamentos, as gárgulas transcenderam sua funcionalidade de escoamento, passando a inspirar ícones ornamentais específicos das catedrais – apesar de inspirarem a criação de outros ornamentos grotescos no topo das catedrais, o termo “gárgula” refere-se única e exclusivamente às calhas decoradas, ao passo que o vocábulo “quimera” circunscreva esta miríade de criaturas especificamente decorativas. Existem inúmeras interpretações para estas produções: muitos autores as consideram apenas calhas decoradas que expressam o imaginário fantasioso do homem medieval; outros, como Barreira (2011), veem nestas produções uma função didática e pedagógica corriqueira à época da qual são oriundas – como boa parte das produções medievais, podemos observar uma predileção para o grotesco a fim de estabelecer funções morais. Nesta conjuntura, muitas estátuas visualmente semelhantes às gárgulas eram colocadas nas catedrais com o intuito de lembrar que o demoníaco e monstruoso estava sempre à espreita.



Figura 60 – Esq.: gárgula da catedral metropolitana de St Vitus, Praga, c.1344 | Dir.: Patricia Piccinini (1965), *Bodyguard*, 2004 (detalhe)

Esq.: Escultura em pedra | Dir.: Silicône, poliuretano e couro, 151 cm x 76,2 cm x 60,9 cm

Fonte: <https://bitly.com/9KfTx> e <https://www.patriciapiccinini.net/240/90>

O mesmo ocorre com o *Bodyguard*: sua aparência é propositalmente construída para evocar o medo, mostrando a intensa ferocidade que pode atingir caso seus protegidos sejam ameaçados – contudo, apesar do aspecto horripilante, é um ser de boas intenções, tal qual as outras criaturas concebidas pela artista. Em

Surrogate podemos observar uma relação não apenas de proteção, mas também de carinho e cuidado exercido pela barriga de aluguel; o *Bodyguard*, por outro lado, é apenas um protetor (como a própria tradução do nome indica, um guarda-costas), que não parece estabelecer vínculos afetivos. Para McDonald (2012), “esta escultura é a mais agressiva das criações de Piccinini, e a única que realmente nos confronta no sentido físico.” (MCDONALD, 2012, p. 58, tradução minha).

Seu protegido, o *heho* – carinhoso apelido para *helmeted honeyeater* –, é um pássaro pequeno e dourado que vive no estado de Victoria, na Austrália. Devido ao crescimento excessivo do desmatamento, o *heho* vem perdendo o seu habitat e sua maior fonte de nutrientes, já que se alimenta da seiva das árvores. Assim, o *Bodyguard* é projetado para proteger o *heho* não somente da ação humana e de predadores perigosos, mas também para auxiliar na sua alimentação: seus dentes são propositalmente avantajados para que possa extrair a seiva das árvores, auxiliando seu protegido. A criatura geralmente é exposta em uma suporte revestido de couro, semelhante a uma árvore sintética, situado próximo a uma televisão com imagens do *helmeted honeyeater* (figura 61).



Figura 61 – Patricia Piccinini (1965)
Bodyguard, 2004

Silicone, poliuretano e couro | 151 cm x 76,2 cm x 60,9 cm
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/242/83>

Em algumas exposições, além da figura tridimensional, fotografias que mostram essa criatura em ambientes urbanos também são apresentadas (figuras 62, 63, 64 e 65), contribuindo ainda mais para o contexto da obra e para o convencimento quanto à veracidade da existência deste ajudante. As fotografias revelam a forma como o *Bodyguard* se introduz no cotidiano e evidenciam, também, sua possível familiaridade com espécies de macacos, elucidadas através do costume de se pendurar em árvores e a notória agilidade explícita nas imagens. A principal diferença entre as duas espécies encontra-se na parte frontal, pois o *Bodyguard* porta um peito desnudo, com mamilos à mostra, além de orelhas pontiagudas e pequenos chifres abaixo do queixo. Observando atentamente, nota-se que sua coluna exoesquelética é escamosa, tal qual a do *Surrogate*, sugerindo um grau de parentesco entre as espécies.

Ao retratar o modo como o *Bodyguard* se introduz em habitats humanos, a série de fotografias confirma o sacrifício feito para salvar seus protegidos. *Arcadia*, 2005 (figura 62) mostra um elevado número de criaturas em um pequeno espaço de mata. Abaixo da obra, há a legenda: *The rapid proliferation of these creatures seems a small price to pay for the increase in Honeyeater numbers since their introduction* – A rápida proliferação dessas criaturas parece um pequeno preço a pagar pelo aumento no número de *Honeyeaters* desde a sua introdução. Mais uma vez, observamos como Piccinini está atenta aos fatos locais, já que, recorrendo ao evento do sapo-cururu, evidencia como as nossas criações podem extrapolar o nosso controle.



Figura 62 – Patricia Piccinini (1965)
Arcadia, 2005

Fotografia | 110 cm x 180 cm

Fonte: <https://www.roslynnoxley9.com.au/exhibition/unbreaking-eggs/wngym>

As outras fotografias vão, lentamente, indicando o grau de aproximação e inserção do *Bodyguard* no ambiente urbano. *Encroachment*, 2005 (figura 63) retrata quatro criaturas brincando em uma estrutura de madeira de uma casa. O construtor não parece se importar com suas presenças e os animais também não se mostram amedrontados, já que um deles aproxima-se, cautelosamente, do ser humano enquanto os outros brincam no telhado. Aqui, não há a mesma ferocidade presente na escultura. Em *Neighbours*, 2005 (figura 64), uma mulher anda pela calçada com seu cachorro sem importar-se com o *Bodyguard* que se encontra pendurado em um poste ao seu lado. A obra *Thunderdome*, 2005 (figura 65) evidencia ainda mais o grau de domesticação dessas criaturas ao observarmos espectadores humanos dividindo lugar com dois *Bodyguards* que assistem atentamente a uma corrida noturna de carros.

A aceitação mútua é peça chave para as fotografias que acompanham a figura tridimensional na exposição. No entanto, de forma bastante sutil, Piccinini nos coloca a pensar acerca de nossa possível cumplicidade diante da concepção de criaturas que são inseridas de forma abrupta e violenta em um contexto que não é propriamente seu. As imagens evocam certos sentimentos de desconforto oriundos de uma naturalização estranha e antinatural que passam uma moralização acerca dos limites da ciência na sobrevivência e extinção de populações de animais.



Figura 63 – Patricia Piccinini (1965)
Encroachment, 2005

Fotografia | 110 cm x 180 cm

Fonte: <https://www.roslynnoxley9.com.au/exhibition/unbreaking-eggs/wngym>



Figura 64 – Patricia Piccinini (1965)

Neighbours, 2005

Fotografia | 110 cm x 180 cm

Fonte: <https://www.roslynnoxley9.com.au/exhibition/unbreaking-eggs/wngym>



Figura 65 – Patricia Piccinini (1965)

Thunderdome, 2005

Fotografia | 110 cm x 180 cm

Fonte: <https://www.roslynnoxley9.com.au/exhibition/unbreaking-eggs/wngym>

Com garras e dentes incisivos protuberantes, o *Progenitor*, 2005 (figura 66) – figura que protagoniza *The Embrace*, 2005 (figura 14), apresentada no capítulo 1 – é geneticamente equipado para triturar cascas e escavar troncos de árvores para fornecer um espaço de vida adequado ao *leadbeater's possum*. Este pequeno ajudante assemelha-se bastante ao *Surrogate*, exceto pelo fato de que não possui uma coluna externa escamosa; todavia, notamos o mesmo tom rosado de pele, bem

como uma pequena barriga avantajada e olhos enigmáticos que podem nos revelar uma gama de sentimentos. Diferente do *Surrogate*, o *Progenitor* possui dentes protuberantes que o aproximam de um roedor, já que seu protegido alimenta-se de cascas trituradas e abriga-se em árvores. Tal qual os outros “*little helpers*”, a criatura é geneticamente equipada e seu fenótipo é cuidadosamente pensado para que possa servir de auxiliar ao animal em extinção.

O *leadbeater's possum* (animal semelhante a um gambá) é um marsupial australiano que, assim como os outros protegidos por esta série de auxiliares, está ameaçado de extinção. É uma espécie altamente dependente de cavidades de árvores, pois é lá que constrói seu ninho e é dos fluidos delas que se alimenta. Do mesmo modo que o *heho* – protegido pelo *Bodyguard* –, o principal inimigo do *leadbeater's possum* é o desmatamento, que vem aumentando por conta da colheita excessiva de madeira e, conseqüentemente, tem exterminado o habitat e o alimento desses animais.



Figura 66 – Patricia Piccinini (1965)
Progenitor (for the Leadbeater's Possum), 2005

Silicone, vibra de vidro, couro, madeira compensada e cabelo humano | 70 cm x 35 cm x 35 cm
Fonte: https://avax.news/wow/Sculptures_By_Patricia_Piccinini.html



Figura 67 – Patricia Piccinini (1965)
Hector (On Carpet), 2006
 Grafite sobre papel | 80 cm x 60 cm
 Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/264/59>

O *Progenitor* é apresentado também em cuidadosos desenhos que revelam o delicado e preciso traço de Patricia Piccinini. Afastando-se das esculturas concebidas a partir de sofisticadas técnicas, a obra *Hector*, 2006 (figura 67) mostra-se íntima e mais próxima do espectador, tendo em vista que o menor deslize na mão da artista poderia ser percebido por seus interlocutores (MCDONALD, 2012, p. 123). Esta conexão quase íntima entre espectador e artista exprime traços mais humanos no trabalho, pois o grafismo revela, além de uma ideia, a expressão pessoal de Piccinini. A série de desenhos criada pela artista traz as relações entre suas criaturas e crianças humanas, conectando a suavidade e delicadeza da técnica utilizada com esses sutis encontros apresentados na obra. Apesar da distância existente entre as técnicas, seus desenhos mostram-se curiosamente semelhante às produções tridimensionais: os acabamentos, o cuidado excessivo com os detalhes e os personagens meticulosamente posicionados manifestam-se, também, no papel.

O fundo branco do desenho permite que o foco da obra recaia totalmente sob as duas figuras centrais: a criança e o *Progenitor*. Aqui, nosso olhar não é desviado para outros objetos integrantes da instalação ou a atenção é recaída sob o grau de realismo contido na pele das esculturas. Atemo-nos apenas aos dois personagens e observamos o quanto estão à vontade um com o outro. Apesar do afeto

envolto na cena, o estranhamento suscitado pela proximidade entre a grotesca criatura e a criança é desconfortante. Além do estranho desconforto, novamente, deparamo-nos com questões morais que nos colocam a pensar sobre a domesticação desses seres que, paulatinamente, inserem-se no contexto humano, tornando-se animais de estimação ou até mesmo babás de pequenos humanos.

Expandindo a ideia iniciada na série de 2005, Patricia Piccinini produziu outras obras, no ano de 2019, que seguem estes mesmos preceitos e são marcadas pelo cuidado com espécies mais frágeis demasiadamente afetadas por atividades humanas.



Figura 68 – Patricia Piccinini (1965)
Cleaner, 2019

Fibra de vidro, tinta automotiva, silicone e cabelo humano | 30 cm x 70 cm x 90 cm
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/474/87#>

Cleaner, 2019 (figura 68) traz à tona um problema bastante latente no que tange à adaptação das criaturas marinhas ao consumo excessivo de plásticos e à alta produção de lixo. As tartarugas marinhas comumente confundem sacos plásticos com águas-vivas, fato que as deixa gravemente feridas por ingerirem todo o lixo descartado. Diante disso, a obra apresenta uma tartaruga geneticamente modificada e adaptada aos problemas ambientais que enfrentará nos oceanos: seu casco natural foi substituído por um mecanismo artificial que possui duas entradas responsáveis por sugar e filtrar os resíduos de plástico e lixo antes que entrem em contato com o aparelho digestivo do animal.

A tartaruga modificada traz em seu rosto um semblante cansado, além de rugas que decorrem, muito provavelmente, de sua idade avançada. Por ser um réptil, sua face, originalmente, deveria aproximar-se muito mais de uma cobra do que de um ser humano; contudo, a artista parece conseguir unir de forma bastante eficaz essas duas características, de modo que o rosto exposto, evidentemente humanizado, não perca o aspecto animalesco. Observa-se que sua pele também foi alterada: seu aspecto rosado, com sulcos e veias azuladas que se manifestam timidamente, além de pequenos pelos ouriçados, evidenciam que esta é uma pele mais humana do que animal. Pintas, pequenas manchas de pele e diminutas unhas nos membros superiores também se fazem presentes, demonstrando o a humanização da criatura.

Nos trabalhos mais recentes, não são projetados auxiliares para a fauna ameaçada, pois as alterações genéticas são feitas diretamente nos animais afetados. Não há, portanto, como o que ocorre com o *Surrogate*, o *Bodyguard*, e o *Progenitor*, o questionamento de como e onde esta criatura seria inserida nas relações sociais com os seres humanos, mas, mais uma vez, Piccinini reitera a importância da reflexão sobre os limites da ciência, apelando para uma maior conscientização acerca da consequência de nossos atos.

Os animais escolhidos por Piccinini para receber a assistência dos seus “*little helpers*” são todos aqueles que ficaram vulneráveis por conta das modificações provocadas pela ação e habitação humana em larga escala. A artista faz uma crítica à busca contemporânea em criar formas científicas – que, em geral, envolvem a engenharia genética – para salvar ou proteger as espécies quase extintas em vez de se ponderar sobre a interrupção da exploração madeireira ou no consumo excessivo de plástico, e preservar não somente determinadas espécies, mas todo um

ecossistema. Com isso, coloca o espectador a questionar-se sobre a real disposição humana em desfazer o dano causado ao meio ambiente.

Muito mais do que esculturas minuciosamente construídas que falam de um futuro possível e de uma utopia científica, a obra de Piccinini toca na ética da ciência e da ação humana. Produzindo um bestiário contemporâneo, a artista usa suas sedutoras e grotescas criaturas para passar uma mensagem reflexiva que não pondera apenas sobre os nossos possíveis vínculos com as novas vidas concebidas para consertar todo o estrago acarretado à fauna, mas também – e principalmente – acerca do cuidado com espécies mais frágeis que são fatalmente afetadas por atitudes humanas.

Apesar de não se propor a dialogar com temas religiosos ou a doutrinar seus espectadores, Piccinini estabelece um sistema sutil de fábulas repletas de moralidade que, tal qual os bestiários, comunicam-se com seu público dentro da conjuntura atual. Envoltas pelas contradições do mundo contemporâneo, a poética de Piccinini é quase um enigma a ser desvendado. Com uma riqueza de conhecimentos e de meios artísticos que corporificam suas ideias, ela cria ficções de domínios paralelos, obras que são muito mais do que uma corriqueira fetichização científica e que transcendem a fruição puramente estética. Assim, engendra uma realidade alternativa fomentadora de reflexões sobre a própria esfera em que o espectador está inserido.

Patricia Piccinini propõe uma experiência de vários níveis na qual o estranhamento ante o grotesco e a admiração diante do maravilhoso podem levar a um emaranhado de sentimentos que introduzem o espectador no seio da composição. Como um grande iceberg, suas obras podem ser contempladas apenas superficialmente por aqueles que não desejam se aventurar em um intenso mergulho, de modo que se desvende somente os aspectos formais das criaturas expostas. Contudo, para os corajosos que intentam adentrar as profundezas de seus trabalhos, há uma vastidão abaixo da superfície que guarda dimensões mais complexas entranhadas nas exóticas formas grotescas concebidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerro meu percurso retornando às dúvidas arrebatadoras que me interpelaram durante a infância e que abriram a escrita deste trabalho: por que a criatura diabólica apresentada no *Auto da Compadecida* ecoou tão fortemente em meu imaginário? Por que razões fui fortemente atraída por uma figura tão grotesca? O que havia nela de tão potente? Não creio ter chegado a uma resposta única e taxativa, mas a uma série de possibilidades que se relacionam com a reminiscência imagética deixada pela figura diabólica em meus pensamentos.

Em uma breve incursão histórica, observei que desde a origem do vocábulo, no século XV, o grotesco ampliou-se para os mais diversos domínios, aliando-se ora à comicidade, ora ao horror, ora à fantasia, ora ao exagero. Entretanto, antes mesmo da existência de uma palavra específica que englobasse as tantas manifestações deste estilo, o mundo já era permeado por figuras anômalas e sobre-humanas que contrapunham o ideal clássico de beleza por assumirem estruturas corporais anômalas ou híbridas – atributos que, posteriormente, associaram-se ao grotesco. Além de uma categorização que o permitiu assumir um caráter de gênero estilístico, a criação de um termo que circunscrevesse todas essas formas quiméricas proporcionou a gênese de uma série de estudos e teorias sobre o recém batizado “grotesco”.

Não pretendo, aqui, repetir o que já foi exposto ao longo destas páginas, contudo, é imprescindível reiterar que boa parte das teorias referentes ao grotesco apontam que, apesar da amplitude do vocábulo, as características que majoritariamente o definem giram em torno do fantástico, da livre expressividade, do estranho, do surpreendente, da antinaturalidade e do monstruoso – conforme os estudos engendrados por Kayser (2009) e Vazquez (1999). Tais atributos conferem ao grotesco uma possibilidade estética capaz de desestabilizar o espectador, abalando as concepções de harmonia e, com isso, cativando aqueles que o observam. Assim, por marcar-se em contrastes, “As plasmações do grotesco constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e a qualquer sistemática do pensar” (KAYSER, 2009, p. 162).

A partir do meu pungente encontro com a obra de Patricia Piccinini, pude perceber que algo ali me despertava as mesmas sensações eclodidas durante minha experiência infantil motivada pela obra de Ariano Suassuna. Tal fato fez com

que eu não questionasse apenas o potencial sedutor do grotesco, mas também as correlações entre esta categoria estética e a produção de Patricia Piccinini, questionando-me se tal relação seria, então, a motivadora deste emaranhado de sentimentos. Ainda no estágio inicial desta pesquisa, observei que as dissonâncias e particularidades do grotesco encontravam reverberações na poética de Piccinini, fato que permitiu o uso de suas obras para conduzir os caminhos e as perspectivas do grotesco ao longo do trabalho.

Em busca de respostas para as dúvidas que me moveram, no discorrer do primeiro capítulo, debrucei-me, inicialmente, sob as particularidades do grotesco atentando para sua gênese enquanto categoria estética, responsável por instigar a imaginação de artistas da época e expandir as possibilidades dentro do campo artístico ao erguer-se longe das amarras das concepções estéticas hegemônicas. Este breve percurso inicial me permitiu observar suas ressonâncias na concepção da figura monstruosa, tendo em vista que o monstro emerge enraizado nos princípios de hibridização e de deformidade corporal – atributos estéticos intrinsecamente relacionados ao grotesco. Para este estudo, foi pontuado, respectivamente, a imagética diabólica que personificou o monstro medieval e a teratologia a partir da figura dos *freaks*. De acordo com as categorizações e tipologias apresentadas por Gil (1994) e Friedman (2000), pude constatar que todo monstro carrega nuances do grotesco, e é justamente neste atributo que reside a sua monstruosidade.

A partir do estudo destas tipologias e do entendimento do grotesco, foi possível, no segundo capítulo, entender a poética de Patricia Piccinini, alinhando-a às concepções de monstro previamente abordadas. Delineei, assim, seu processo de criação, as referências por ela recorridas e as relações que estabelece com o meio no qual está inserida; boa parte deste trajeto de escrita foi construído a partir de indagações diretas à artista, nas quais pude confirmar algumas decisões por ela tomadas, bem como interrogá-la sobre suas motivações, as quais me levaram às pontuações sobre sua produção prática. Através de intersecções com a biotecnologia e pela sofisticada construção de um espaço doméstico e particular que borram ainda mais os limites entre ficção e realidade, Piccinini dá vida a uma série de criaturas monstruosas há muito tempo vislumbradas na arte, no cinema e na cultura visual. Suas produções conferem novos traços ao ciborgue ao revesti-lo com tez humana, assim como propõem novos percursos aos *frankensteins* que se

tornam possíveis na ciência genética, condicionando reflexões sobre ética e empatia ao colocar seu espectador a pensar nas consequências da manipulação genética desenfreada.

Para além dos aspectos formais, o grotesco é marcado pela potência em evocar reações específicas em seu interlocutor, atributo que nos conduziu diretamente ao terceiro capítulo. Ao longo dos estudos desenvolvidos nos capítulos anteriores, procurei pontuar o modo como o grotesco mantém uma relação simbiótica com o público, tal qual a obra de Patricia Piccinini. Evocar determinadas sensações no espectador é essencial em seu processo artístico, fato que confere ao grotesco a condição de principal agente para a latência intencionada nas obras, atuando na ambivalência dos significados e contrapondo a ternura das criaturas. Neste sentido, o terceiro capítulo pretendeu evidenciar o modo como Piccinini engendra ficções que extraem de seus espectadores uma miríade de sentimentos, localizados, em geral, em um espaço transitante entre a atração e a repulsa. Este modo de criar ficções aliado à complexidade dos sentimentos evocados permitiu a abertura de diálogos com produções artísticas de outrora que estabelecem relações com as criaturas concebidas por Piccinini. Por abordar uma ampla gama de questões complexas e pelo modo com o qual se relaciona com o grotesco, a obra de Piccinini mostra-se ímpar e singular, sendo capaz de atravessar barreiras temporais.

Através da construção de um percurso histórico e teórico sobre o grotesco, os estudos realizados ao longo destas páginas foram imprescindíveis para atestar uma das hipóteses que motivou esta escrita: o grotesco é, efetivamente, um catalisador de sensações, e as formas visuais quiméricas e fantásticas nas quais corriqueiramente se configura contribuem expressivamente para tal. O aprofundamento teórico colaborou, também, para a realização de um dos objetivos almejados nesta pesquisa, no qual me propus a investigar características, especificidades e algumas incidências do grotesco na história da arte, relacionando-as à poética de Patricia Piccinini.

As disparidades do estilo grotesco apontam para as múltiplas possibilidades nas quais pode ser engendrado, indicando, também, sua potencialidade poética. Os afetos contraditórios evocados pelas criaturas de Piccinini calcam-se no grotesco para abrir um espaço que desconstrói dicotomias e lança questionamentos

sobre as relações com corpos divergentes. Seus seres trazem consigo um espetáculo de sentimentos ambivalentes suscitados pela diluição das fronteiras entre humano, animal e máquina. Assim, seu uso do grotesco evoca a realidade, mas burlando-a, transfigurando o aversivo em sedutor, explorando a essência do inexplicável e celebrando a dubiedade do absurdo.

As formas grotescas exploradas por Piccinini correlacionam-se diretamente com o estranhamento capaz de acometer seu público, o qual é frequentemente arrebatado pela incerteza, mas, também, pela admiração. Ainda que imbuídas de mistério, suas obras revelam um domínio desconhecido no qual o monstruoso e o bestial expressos no grotesco encenam um embate com a doçura e a ternura ao serem apresentados no seio de uma realidade que nos é conhecida.

Finalizo esta escrita ressaltando a vastidão da produção artística de Patricia Piccinini, que me permitiria escrever tantos outros trabalhos tão extensos quanto este. Ainda que tivesse o desejo, devido a questões temporais, muitas de suas obras não puderam ser abordadas aqui, contudo, conhecê-las mais a fundo foi imprescindível para o entendimento de seu processo criativo como um todo. Esta pesquisa, que teve como intuito contribuir com uma posição crítica e reflexiva acerca da poética de Patricia Piccinini, intentou, também, apontar para as potencialidades do grotesco. Através da justaposição de sentimentos desconfortáveis, inquietantes e sedutores, ele abre leque para uma série de possibilidades que não puderam ser profundamente abordadas no decorrer destes dois anos. Em função da pesquisa possuir um recorte específico, o qual tencionou alinhar a poética de Piccinini com aspectos do grotesco, priorizei abordar formas que estabelecessem correlações com obras da artista, deixando de lado determinadas vertentes do grotesco expressos na cultura visual e as inúmeras figurações de monstros nas produções televisivas e cinematográficas. No entanto, tal delineamento pode ter sido oportuno ao passo que deixou lacunas para novos estudos e análises de perspectivas do grotesco e da monstruosidade que não puderam ser dissertadas aqui.

Dito isso, meus apontamentos chegam ao fim com o entendimento de que o grotesco permite o encontro com um mundo estranho e anômalo, permitindo o adentramento em universos que, mesmo na esfera do fantástico, mostram-se intrínsecos à imaginação humana. Sendo parte indissociável de nossa história, não podemos deixar de apreciar suas estranhas configurações que, tal qual um enigma, escapam da razão e nos puxam para a obsessão.

Esta pesquisa, portanto, não se encerra nestas breves considerações, pois diante da imensidão e da infindável esfera do grotesco, ela continuará, seja em novas análises, seja nas ideias.

REFERÊNCIAS

- ALCALDE, C.; ASECIO, P.; MACÍAS, C. Picasso y la mitología clásica. *Myrtia – Revista de Filología Clásica*, Mércia, vol. 22, s.n., p. 297-320, 2007.
- ARASSE, Daniel. *Le Portrait du Diable*. Paris: Arkhe editions, 2009.
- ARISTÓTELES. De Generatione Animalium. In: SMITH, John Alexander; ROSS, William David. *The Works of Aristotle Translated into English*. Vol. 5. Oxford: Clarendon Press, 1912. Disponível em: <<https://archive.org/details/worksofaristote512aris/page/n5/mode/2up?q=teratology>>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- BARREIRA, Catarina. A relação entre gárgulas e textos no contexto tardo-medieval em Portugal: preocupações em torno do comportamento do corpo e os pecados. *Mirabilia Journal*, v.13, p. 105–133, 2011.
- BATALHA, Maria Cristina. *O Grotesco Entre o Informe e o Disforme*. Um possível sentido. *Itinerários*, Araraquara, n.27, p.183–192, jul 2008.
- BISCAIA, Maria Sofia Pimentel. Loving Monsters — The Curious Case of Patricia Piccinini's Posthuman Offspring. *Nordlit*, Noruega, v. 42, p. 27–46, nov 2019.
- BREDEKAMP, Horst. *Teoria do Acto Icônico*. Lisboa: KKYM, 2015
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. História e imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- CAMINHA, Pero Vaz. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade Sem Relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10 ed. São Paulo: Global Editora, 2002.
- CLYNES, Manfred; KLINE, Nathan. Cyborgs and Space. *The New York Times*, 1997. Disponível em: < <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html>>. Acesso em: 27 fev 2021.
- COLI, Jorge. *O Que é Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CRESPO, Daniel Risi Vianna. **O Ator Digital**: Uma perspectiva de design de personagens. 2008. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=12251@1>>. Acesso em: 12 abr 2020.

DANTAS, Marcello. **Patricia Piccinini** - Catálogo da Exposição *ComCiência*, Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURBACH, Nadja. **Spectacle of Deformity**: Freak shows and modern British culture. Londres: University of California Press, 2009.

DUTRA, Isadora. Monstros, Gigantes e Índios no Novo Mundo. **Revista E-letras**. Curitiba, vol. 20, n.20, p. 1-16, 2010.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

FABRIS, Annateresa. O Debate Crítico Sobre o Hiper-realismo. **Artcultura**, v. 15, n. 27, p. 233-244, 2015.

FIEDLER, Leslie. The Tyranny of the Normal. *in*: DONLEY, Carol; BUCKLEY, Sheryl (org.). **The Tyranny of the Normal**: An anthology. Kent: Kent State University Press, 1996. p. 3–10.

FIEDLER, Leslie. From Freaks: Myths and Images of the Secret Self. *in*: DONLEY, Carol; BUCKLEY, Sheryl (org.). **The Tyranny of the Normal**: An anthology. Kent: Kent State University Press, 1996. p. 11–26.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. A Nobreza Cristológica de Animais no Bestiário Medieval: O exemplo do Leão e do Unicórnio. **Mirabilia Journal**, v.9, pp.151-176, 2009.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: **Sigmund Freud Obras Completas**. São Paulo: Companhia das Letras, v.14, p.329-376, 2010.

FRIEDMAN, John Block. **The Monstrous Races in Medieval Art and Thought**. Syracuse: Syracuse University Press, 2000.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Quetzal, 1994.

GREENBLATT, Stephen. **Possessões Maravilhosas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

HARTZMAN, Marc. **American Sideshow**: An encyclopedia of history's most wondrous and curiously strange performers. Nova York: Penguin, 2006.

HUERTA, Mônica. **Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck.** 2010. Tese (Doutorado em História da Arte) – University of Michigan, Michigan, 2010. Disponível em: < <https://de-epblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/78848>>. Acesso em: 20 jan 2021.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime:** tradução do "Prefácio de Cromwell". São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAPPLER, Claude. **Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KAYSER, Wolfgang. **Das Groteske.** Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Hamburgo: Gerhard Stalling Verlag, 1957.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco:** configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LISBOA, André. **Da Domus Aurea ao Coliseu:** Identidades e políticas imperiais em conflito. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: < <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12019>>. Acesso em: 10 dez 2019.

MAROSOK, Seth. **Ethics of Biotechnology and the Art of Patricia Piccinini.** Projeto Final de Ética e Representação Visual, S.l., 2014.

MCDONALD, Helen. **Patricia Piccinini: Nearly Beloved.** Dawes Point: Piper Press, 2012.

MICHAEL, Linda. **We Are a Family** – Catálogo da 51ª Bienal de Veneza. Veneza, 2003.

MILLNER, Jacqueline. Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics. Writings. **Patricia Piccinini website**, 2001. Disponível em: < <https://www.patriciapiccinini.net/writing/4/309/65>>. Acesso em: 4 jun 2020.

MORAES, Gerson Leite. Os Demônios de Santo Agostinho. **Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade**, n. 30, p. 171-190, 2017.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Diabo no Imaginário Cristão.** Bauru: EDUSC, 2002.

O Senhor dos Anéis: As Duas Torres. Direção: Peter Jackson. Produção de Barrie M. Osborne e Fran Walsh. Nova Zelândia e Estados Unidos: New Line Cinema, 2002. DVD (223 min. ed. estendida).

O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei. Produção de Barrie M. Osborne e Fran Walsh. Nova Zelândia e Estados Unidos: New Line Cinema, 2003. DVD (251 min. ed. estendida).

PICCININI, Patricia. Bootflower. Writings. **Patricia Piccinini website**, 2015. Disponível em: <<https://www.patriciapiccinini.net/writing/107/351/73>>. Acesso em: 29 mar 2020.

PICCININI, Patricia. Big Mother. Writings. **Patricia Piccinini website**, 2005a. Disponível em: <<https://www.patriciapiccinini.net/writing/107/351/73>>. Acesso em: 11 jan 2021.

PICCININI, Patricia. **Exposição ComCiência - Patricia Piccinini [AGENDA]**. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=olHcPTXVnB8>>. Acesso em: 7 jan. 2021.

PICCININI, Patricia; ORGAZ, Laura Fernandez. A Conversation Between Patricia Piccinini and Laura Fernandez Orgaz. Writings. **Patricia Piccinini website**, 2007. Disponível em: <<https://www.patriciapiccinini.net/writing/29/261/90>>. Acesso em: 8 set. 2020.

PICCININI, Patricia. Patricia Piccinini interviewed by Jane Messenger. **Patricia Piccinini website**, 2011. Disponível em: <<https://www.patriciapiccinini.net/writing/36/475/111#>>. Acesso em: 2 set 2020.

PICCININI, Patricia. Protein Lattice. Archives. **Patricia Piccinini website**, 1997. Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/archives/pp/plt.htm>>. Acesso em: 30 mai 2020.

PICCININI, Patricia; ROSA, Yasmin. **Entrevista por videoconferência com Patricia Piccinini**. Porto Alegre, 11 nov. 2021.

PICCININI, Patricia. The Foundling. Writings. **Patricia Piccinini website**, 2008. Disponível em: <<https://www.patriciapiccinini.net/writing/49/175/25>>. Acesso em: 20 jan 2021.

PICCININI, Patricia. Unbreaking Eggs. **Roslyn Oxley9 Gallery website**, 2005b. Disponível em: <<https://www.roslynoxley9.com.au/exhibition/unbreaking-eggs/wngym/text>>. Acesso em: 15 set 2020.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humano Por Quê? **Revista USP**, n. 74, p. 126-137, 2007.

SANTOS, Fabiano. **Lira Dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIBILIA, Paula. **O Homem Pós-orgânico**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2002.

STADEN, Hans. **Duas Viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do Corpo e de seus Monstros**. Portugal: Editora Veja, 1999.

VALENTINI, Carlos; RISTORTO, Marcela. Bestiarios Medievales Y Imaginarios Sociales. **Scripta Madrid**, Vol. 8/1, pp.13-24, 2015.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. **Convite à Estética**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

APÊNDICE A – Entrevista com Patricia Piccinini (traduzida para o português)



Figura 69 – Foto de Patricia Piccinini ao lado de sua obra *Kindred*
Fonte: <https://bityli.com/Qwqjt>

Entrevista com Patricia Picinini

A entrevista foi realizada por videoconferência no dia 11 de novembro de 2020. A fim de dinamizar a leitura, foram omitidas ou condensadas, na presente transcrição, certas redundâncias e especificidades da linguagem oral, bem como interações e comentários que não foram pertinentes à conversa como um todo.

Yasmin: Em primeiro lugar, gostaria de agradecer imensamente por você ter aceito o convite desta conversa. Estou muito feliz pela oportunidade de falar com a artista mais importante da minha pesquisa e tenho certeza que esta troca será muito útil não só para o meu trabalho, mas também para minha vida profissional. Muito obrigada!

Em minha pesquisa, investigo a teoria do grotesco e o aparecimento dessa categoria estética tanto na história da arte, quanto na cultura visual, buscando estabelecer relações entre obras contemporâneas e obras do passado. O que mais me chamou atenção em seu trabalho foi o fato de suas obras, apesar de possuírem reminiscências estéticas do grotesco, estarem quase sempre em uma relação pendular entre a repulsa e a atração, o que é um tanto incomum dentro desta categoria estética. Gostaria de saber como você vê o grotesco no seu processo criativo e qual a importância dele em sua poética, especialmente nessa relação de repulsa e atração.

Patricia: Ok, há muito para se responder nessa pergunta. Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que quando algo é novo e desconhecido, nós, como humanos, somos neurologicamente programados para sentir repulsa, porque não é algo que reconhecemos e é assustador. Então, pensamos que isso é grotesco e repulsivo. Mas, na verdade, quando você olha para a natureza, há muitas estranhezas. Por exemplo, uma foca: ela se parece com um cachorro, no entanto, é realmente muito estranha e é só porque conhecemos essa criatura que não sentimos repulsa por ela. Na realidade, elas são bastante incomuns e malucas, pois andam de maneira estranha, cheiram mal, fazem barulhos estranhos... Elas são assustadoras e estranhas, mas nós as conhecemos e não as achamos repulsivas. Portanto, parte da repulsa é não conhecer.

Outro ponto nesta questão é que eu, na verdade, não faço obras que sejam intencionalmente repulsivas. Meu objetivo não é fazer algo tão grotesco e desagradável a ponto de fazer com que as pessoas se retirem. Eu não tento fazer isso. Na verdade, muitas vezes acabo rebatendo quando as pessoas dizem "Oh, isso é tão feio!", "Oh, isso é tão assustador!". Eu sempre fico incrédula, isto porque eu fiz aquilo e eu não faria algo propositalmente desagradável. Sempre achei que o que faço é bastante atraente. Então, meu objetivo não é fazer um trabalho que as pessoas achem abominável, repugnante e que as afaste. Mas, por outro lado, também sei que na obra tem de haver algum tipo de movimento. Eu poderia fazer um trabalho muito atraente, da mesma forma que também poderia fazer um trabalho muito repulsivo. No entanto, faço um trabalho que tem um pouco dos dois. Então você tem beleza, o que geralmente remete a algo relacionado à humanidade, e repulsa. E ambos estão intencionalmente ali.

O que espero que aconteça – e este é o meu cenário ideal – é que quando as pessoas vejam a obra elas sejam afastadas porque pensam "Eu não gosto disso!", "Não sei o que é isso, pode ser perigoso", e depois sejam atraídas porque encontram traços humanos, como olhos e outros elementos identificáveis. Ou que elas possam entender a situação em que o personagem ou a criatura se encontra e que sintam empatia, pensando "Qual seria a sensação de estar nesta situação?". Ou seja, eu desejo que o público se afaste e depois seja atraído. E isso é algo que realmente acontece no mundo. Você está na frente da minha obra e pensa "Ah, eu gosto disso... mas não gosto! Tenho medo disso!". Um espaço se abre no espectador para que ele possa pensar, experimentar e sentir algo. E é isso que espero, essa abertura de espaço para que o espectador decida o que pensa sobre essa criatura.

Eu acredito que isso tem a ver com a maneira que eu trabalho, pois tudo para mim é pessoal, emotivo e idiossincrático, então isso vem do espectador.

Y: Você se utiliza do grotesco na medida certa, nem muito, nem pouco. Ele está na medida exata para que evoque esses sentimentos.

P: Sim, por exemplo, eu não tento evocar pena, pois pena é uma emoção ruim.

É quando você olha para alguém e pensa "Oh, eu não gostaria de estar nessa situação", e então você se compadece dela. Muitas vezes a pena deriva da comoção. Só de ver alguém em uma situação muito profunda e terrível, talvez coberto de sangue ou muito ferido, você olha para ela e pensa "Não gosto disso porque não quero me imaginar no lugar dessa pessoa". No entanto, minhas criaturas não evocam isso. Elas têm uma espécie de força e possuem relacionamentos que nos parecem um tanto materializáveis ou desejáveis. Na maioria das vezes, estão em uma situação ativa e bastante segura – há muitas cenas de sono nos meus trabalhos, porque para conseguir dormir é preciso estar seguro. Então, minhas criaturas possuem uma força de caráter que não as torna dignas de pena. E isso também faz parte da repulsão.

Y: Ao longo de minha pesquisa, pude perceber que determinadas formas visuais circunscritas na categoria do grotesco tendem a se repetir ao longo da História da Arte, especialmente porque o grotesco, em geral, está muito relacionado à hibridização entre espécies. Em uma obra sua, *Eagle Egg Man (The Philosopher)*, do ano de 2018, vejo uma semelhança com o estudo de fisionomia do artista francês do século XVII Charles Le Brun, no qual ele hibridiza o rosto de um homem com o de uma águia. Você se inspirou, direta ou indiretamente, em Le Brun, ou essa semelhança aconteceu ao acaso?

P: Eu realmente adoro Charles Le Brun! Sempre adorei seu trabalho. Em primeiro lugar, porque ele é um belo e incrível desenhista. Em segundo lugar, porque tornou seus estudos fisionômicos muito disponíveis; eles estavam em todos os lugares por causa da imprensa, e eram muito populares. O que ele estava fazendo era ilustrar uma noção popular da época, a de que você podia definir a personalidade de uma pessoa pelo animal com o qual ela se parecia. Então, se você parecia um burro, você era teimoso; se você se parecia com uma águia, era sábio; se você parecia um porco, era ganancioso. Era uma forma muito comum e popular de entender as pessoas, seus caracteres. Uma maneira de dizer "Ah, eles agem assim porque têm essa característica animal e é possível ver isso em seus rostos". Era assim que compreendiam a personalidade das pessoas.

Agora, no século 21, a forma como entendemos o que nos motiva não é com qual animal nos parecemos, mas a partir de nosso DNA. Olha-se para o DNA e determina-se as probabilidades de comportamentos de dependência ou de distúrbios de saúde, como diabetes, problemas metabólicos ou de saúde mental. Para mim, é interessante porque ambos são formas contemporâneas de explicarmos a nós mesmos o que nos anima. Acho que daqui a cem anos a forma como entenderemos nós mesmos será completamente substituída. Haverá alguma outra maneira de entender o que nos motiva que não seja através do mapeamento do DNA. Talvez algo mais sofisticado ou muito mais simples.

O fato é que estamos sempre procurando maneiras de entender nossas ações e como somos através de nossas características físicas. Foi isso que me inspirou a fazer *Eagle Egg Man*, e ele foi uma referência muito consciente e direta ao trabalho de Charles Le Brun. O fato das criaturas que compõem *Eagle Egg Man* serem supostamente geneticamente modificadas pode suscitar questionamentos do tipo: “Como eles chegaram aqui?”, “Eles foram criados geneticamente?” Pensar em como eles supostamente poderiam vir à vida é um tipo de narrativa inspiradora para mim. As três figuram alimentam ovos e esses ovos são um sinal de uma nova vida em potencial.

Os ovos sempre foram vistos como símbolos de uma vida florescendo, e é por isso que os temos na Páscoa, segundo a tradição cristã. Os pássaros são outro signo de nova vida. Então, as criaturas de *Eagle Egg Man*, esses homens sábios, estão cuidando desses ovos, dessas novas vidas tão importantes para a humanidade, o que é uma coisa um tanto incomum porque não é um ato masculino, e sim feminino.

Eu realmente amo esse trabalho, é muito surreal e eu ainda não os exibi muito.

Y: Acho essa uma obra bastante enigmática. Você já comentou um pouco sobre isso na questão anterior, mas quais foram as principais ideias que guiaram as três figuras de *Eagle Egg Man*? E como se deu o processo de criação dela?

P: Bem, em primeiro lugar, se você olhar para eles verá que são bem pequenos, desse tamanho [fazendo gestos com as mãos indicando a altura de, aproximadamente, 60 centímetros]. São homens pequeninos cujas partes de baixo são feitas de uma bota de cowboy, e o enfeite da bota se tornou uma espécie de textura de pele. Eles são bastante ornamentados e muito bonitos, boa parte da beleza deriva da decoração da bota de cowboy. Abaixo da estrutura da bota, estão as bolsas, onde encontram-se os ovos. São homens de meia-idade de lindos cabelos ruivos, mas que têm esses grandes bicos de pássaros – oriundos de Charles Le Brun –, que dão a impressão de uma ligeira fusão ocasionada pela união de um objeto, a bota, e um animal, que é uma espécie de pássaro-humano. Estas criaturas são verdadeiros híbridos que aparentam estar muito ocupados cuidando de seus ovos.

Todas as mulheres nascem com óvulos no corpo e, para mim, isso é muito bonito, pois nos valoriza e nos torna importantes. Então, no momento em que dou a possibilidade desses homens também possuírem ovos, estou dizendo que estão fazendo um trabalho importante, que estão executando algo o que nós fazemos o tempo todo. Nós cuidamos dos nossos óvulos desde que nascemos e temos uma ligação com toda a natureza através deste papel. Há muitas coisas fantásticas em ser uma mulher. Uma delas é que estamos muito ligadas ao meio ambiente através do nosso ciclo reprodutivo, e parte disso vem dos ovos que alimentamos durante nossa vida. Ter dado a esses homens a mesma função é como ter conferido a eles o papel mais importante que se possa receber. É como dar a eles algum tipo de grandeza, quase como os Três Reis Magos.

Outra questão importante do trabalho é que é muito raro o macho da espécie cuidar da prole, poucos mamíferos o fazem. Existem algumas aves que cuidam do ovo e da prole, como o casuar – um pássaro grande que cuida dos filhotes – no entanto, isso é incomum, pois geralmente é uma função feminina. Ao mostrar que esses homens de aparência sábia estão cuidando de ovos, eu quero dizer o quanto são importantes por suas ações.

Y: **Quais são os elementos motivadores para seu processo de criação? Você busca referências em outros artistas, filmes, séries, documentários sobre o mundo animal ou sobre ficções científicas e/ou em outras produções da cultura visual?**

P: Uma das coisas que realmente valorizo na minha prática é que meu trabalho seja relevante. Eu poderia facilmente fazer um trabalho bem esotérico no que tange ao entendimento e com uma abordagem bastante teórica. Eu estudei História da Arte e Filosofia, o que poderia me permitir fazer um trabalho muito obscuro, e talvez isso se encaixasse melhor na compreensão elitista do mundo da Arte. Há poucas pessoas – chamadas de *cognoscenti* – que conseguem compreender a arte e são poucos os indivíduos que podem fazer parte deste clube de entendedores de arte. E eu realmente não quero fazer parte disso. Minha intenção é fazer um trabalho que seja relevante para a vida que levamos hoje. Quero me conectar com as pessoas através das ideias. Eu sou apenas uma pessoa normal e sou afetada da mesma forma que todos são atingidos pelas mesmas ideias.

Todos, na última década, têm ficado cada vez mais interessados no meio ambiente, logo, eu também! É por isso que quero fazer um trabalho sobre o meio ambiente, porque também estou interessada nisso, também sou afetada por isso como todo mundo. Eu quero ter uma conversa sobre os temas atuais com outras pessoas que também são afetadas por isso. Tenho minhas intenções e trabalho duro para fazer uma obra que tente comunicar muitas ideias em camadas diferentes; algumas camadas são bastante óbvias, outras nem tanto. Eu realmente desejo que a maioria das pessoas possa adentrar nesta camada superior e que possam tirar algo disso. Eles podem não compreender todas as camadas, e esta tudo bem. Com o tempo, se elas se importarem, isso ainda estará disponível. Então, eu tenho minhas intenções e tento comunicá-las; em seguida, temos o espectador, com as bagagens pessoais que traz para o trabalho. O significado é criado entre mim e minhas intenções, o espectador e o objeto.

O significado não reside em mim, em quem eu sou ou quais são os meus relacionamentos. Claro, o trabalho é construído pela minha leitura e pelas minhas escolhas, mas não é sobre mim. Não espero que as pessoas se interessem por mim como pessoa. Dito isso, ainda há coisas que trago para a obra: as qualidades estéticas, as ideias conceituais e o conteúdo emocional. A partir disso, o significado é criado por três outras partes: minhas intenções, o objeto e o espectador. O signi-

ficado está lá, no meio, junto, como se houvesse três coisas e houvesse o significado entre elas. Não é como se todos os objetos revelassem tudo. Ele tem sentido por si mesmo, mas eu também ouço o que vem do espectador.

Você me pergunta quais são as minhas referências e o que eu olho: eu olho para tudo! Eu vejo TV, leio muitos livros de psicologia porque me interessa por linguagem corporal; tenho afinidade com questões ambientais; leio muitas coisas sobre ciência; me interessa pelas ideias em torno de políticas sexuais; atraio-me por História. Portanto, muito do trabalho trará toda essa gama de referências que nem sempre são vistas em sua totalidade (como o resgate a Charles Le Brun... você viu isso, mas nem todo mundo a verá, talvez uma a cada mil pessoas a veja, contudo, ela está lá na obra). Se você as perceber, tornará o trabalho mais excitante para você, porém, independente da percepção das referências, eles ainda evocarão questionamentos – você ainda os verá e se perguntará "O que eles são?", "Eles saem de um sapato! E o enfeite neste sapato é tão lindo, ele se parece com um ornamento corporal, quase como uma tatuagem ou algo assim, algo estranho!". Minhas criaturas têm seu próprio mundo desconhecido no qual você pode entrar, é muito imersivo. Não é preciso perceber a referência histórica para criar uma experiência cativante.

Y: Uma de suas séries que mais gosto é *Nature's Little Helpers*. Eu a vejo como um bestiário medieval portador de um cunho moral que transcende o teor estético das figuras. Apesar da série ser do ano de 2005, existem trabalhos mais recentes, como *The Cleaner* e *The Defender*, de 2019, que parecem estar em consonância com a proposta dos seus *Little Helpers*. Essas obras mais recentes se conectam com a série de 2005? Levando-se em consideração que os problemas com relação à natureza aumentaram muito de lá para cá, como essas duas criaturas conectam-se com as questões da fauna e da flora atualmente?

P: É verdade, esses trabalhos recentes, *The Cleaner* e *The Defender* – e outro sobre um morcego, *Shadow Bat* – estão relacionados ao trabalho que comecei em 2005. Por volta dessa época, as pessoas começaram a se interessar muito mais pelo meio ambiente de uma maneira corriqueira. Foi quando começamos a perceber as extinções que aconteciam ao redor do mundo, a degradação do solo e as mudanças

climáticas. Os cientistas sabiam de antemão, mas foi ali que pessoas comuns como nós – como eu – começaram a se conscientizar sobre isso. E uma das questões de meu interesse era refletir sobre até onde iremos para desfazer os danos que causamos ao meio ambiente e quais são os tipos de soluções que podemos tomar. Como a sedução da solução tecnológica nos serve? Então, eu fiz uma série de trabalhos em torno disso.

Muitas coisas terríveis que aconteceram no meu país não foram feitas com a intenção de prejudicar o meio ambiente, mas sim por pessoas que na verdade tinham bons propósitos. Os ingleses, por exemplo, ao colonizar o país, vieram para a Austrália e trouxeram coelhos, porque tais animais são uma rica fonte de alimento. Eles os viam como essencialmente benignos, como se não causassem nenhum dano, e por isso os introduziram em nosso ambiente. Mas os coelhos são incrivelmente destrutivos! Essas lindas e pequenas criaturas se alimentam de tudo o que os animais nativos comem, o que levou a extinção de algumas espécies. Assim, espécies nativas foram extintas não porque os ingleses quisessem machucá-las, mas porque queriam se sentir melhor neste ambiente tão assustador e estranho.

Então, minha ideia não é olhar para trás e envergonhar as pessoas, pois ainda fazemos muitas coisas com boas intenções, como a extração de água das profundezas do solo e a instalação de minérios para fins benéficos da população, quando, na verdade, isso acarretará na destruição do meio ambiente. Portanto, não se trata de vergonha, minhas histórias falam sobre quais são os tipos de soluções possíveis para esse terrível problema e abrem uma discussão em torno delas.

Outro exemplo: quinze anos atrás, quando comecei, não havia tanto plástico no oceano quanto há agora. Assim, penso nas lindas tartarugas chamadas tartarugas-de-couro. Esta espécie vive muito tempo e dá à luz quando está na casa dos seus vinte anos de idade. Elas são enormes e se alimentam de água-viva, o que é um problema, pois, os sacos plásticos no mar assemelham-se às águas-vivas o que faz com que acabem ingerindo muito lixo. O plástico fica enrolado em seus corpos e elas começam a morrer por isso, é um pesadelo! Por conta desses problemas, essas lindas tartarugas estão em vias de se extinguir. Então, quando faço [a obra] *The*

Cleaner, a primeira coisa que intento é chamar atenção para essa situação, já que muitas pessoas não sabem sobre a tartaruga-de-couro e seus dilemas com o meio ambiente, elas não sabem que essas tartarugas confundem sacolas plásticas com comida, não sabem que elas morrendo de fome porque estão cheias de sacolas plásticas nos seus interiores. Levo a história deste mundo para um mundo maior e, portanto, a história torna-se uma proposta.

Porque tudo o que vemos é isso: uma tartaruga com aspecto tecnológico, portadora de um tipo de componente mecânico semelhante a um aspirador de pó – essa é uma das coisas que as pessoas estão propondo para limpar o mar, grandes aspiradores de pó que filtram a o mar. Parece-me meio insano... não sou uma bióloga marinha ou uma engenheira ambiental, mas isso parece um passo bem pequeno, um jeito rebuscado de pensar, já que a verdadeira maneira de pararmos a poluição marinha é simplesmente cessarmos a produção de plástico. Pararmos de disponibilizá-lo de maneira quase gratuita e termos mais cuidado com o que é jogado nos oceanos. Acredito que isso pode ser feito facilmente, desde que tenhamos as políticas e os locais adequados. Contudo, eu acredito que as pessoas não sabem o que isso exige.

Quando você olha para *The Cleaner* verá que esse trabalho está, antes de tudo, chamando a atenção para algumas histórias: a história da morte da tartaruga-de-couro; a história que gira em torno da poluição do oceano e sua possível limpeza; e a história que recai sob a proposição de uma solução tecnológica. Ela [a história] tem esse aspecto levemente esperançoso, porque é como se dissesse: “Ah, talvez pudéssemos fazer isso, talvez pudéssemos fazer aquilo”, “Poderíamos criar uma espécie de tartaruga-humana, um híbrido que também tem um componente robótico e pode limpar o oceano”. Para mim não é uma anedota assustadora, mas sim um fato concreto, pois esta espécie não existirá em algumas décadas, já que está em seu caminho de extinção. Isso é algo a se marcar de alguma forma. Apesar de estar particularmente assustada com esta situação, não quero assustar meu público, não quero fazer um trabalho que diga: “Existem cinquenta tartarugas-de-couro com a barriga aberta e cheia de plástico”. Minha intenção é fazer uma espécie de proposição, um trabalho para olharmos e pensarmos no que pode ser feito.

É uma história que todos temos dentro de nós sobre o mar, o plástico e os animais que se alimentam dele.

Y: Algo que me intriga muito é a forma como suas obras são expostas; em cada exposição as encontramos em ambientes diferentes. É você quem escolhe isso ou é um trabalho exclusivo da curadoria local? E, ao seu ver, qual é a importância da expografia para a recepção da obra?

P: Isso é algo pelo qual tenho feito um grande esforço há muito tempo, talvez cerca de quinze anos. Quando eu era uma jovem artista, interessei-me por criar ambientes, mas é difícil, por várias razões práticas, fazer uma escultura e depois não a colocar em um pedestal, ele diz "Não toque nisso!", por exemplo. Sou muito boa em fazer coisas pequenas, como peças com detalhes, e é muito mais difícil para mim montar grandes ambientes. Portanto, tenho me empenhado nisso há muito tempo tentando melhorar este aspecto – e acho que nos últimos cinco anos tenho tido resultados melhores.

Quando você olha minhas obras, não há problema em vê-las em um pedestal, mas fica muito mais difícil suprimir a descrença²⁶. Esse é um termo cinematográfico que remete ao ato de olharmos para um filme e aceitarmos que isto é uma história, que não é real, mas que, mesmo assim, podemos ser levados por ela. É uma estratégia recorrente nos filmes, mas como pode ser feita em uma galeria? Uma das maneiras é criar um ambiente. Eu tenho feito, nos últimos anos, grandes esforços para criar ambientes ao redor das criaturas a fim de causar a suspensão da descrença. Minhas criaturas são muito, muito estranhas – uma tartaruga humana com um aspirador de pó, é um tanto estranho – então, como tornar isso concebível, como suspender essa descrença? A melhor maneira de fazer isso é concebendo um ambiente ao redor que apoia a ideia dessa criatura híbrida [referindo-se à obra *The Cleaner*] criada para limpar o ambiente para nós porque sujamos o mar por razões realmente estúpidas, porque não somos organizados e deixamos o lixo ir para o oceano. Em uma exposição recente em Helsinque, um terço da galeria era um grande espaço atmosférico no qual era possível caminhar e dava

²⁶ Suspensão de descrença trata-se da aceção do espectador das premissas de um trabalho de ficção, tomando-as como verdadeiras, mesmo que sejam fantásticas. É a suspensão do julgamento de veracidade em prol do entretenimento.

a sensação de um espaço vivido; as outras duas salas eram obras sobre pedestais e a quarta sala era composta por uma grande obra de vídeo bastante envolvente.

Eu tento criar estes espaços, principalmente se tiver orçamento – e isso é outra questão importante: para criar ambientes você precisa de dinheiro. Muitas vezes eu não tenho o dinheiro, mas, se o tiver, farei-o, porque é uma forma muito melhor de apresentar o trabalho.

Eu fiz diferentes tipos de ambientes, como dioramas, por exemplo. Dioramas remetem a uma tradição de museus no qual você insere um leão taxidermizado – no caso de um museu de história natural – em um ambiente, obviamente artificial, mas que simula o espaço do mundo real. São espaços artificiais, mas que dialogam com o natural. Fiz, também, outro tipo de espaço bastante artificial repleto de flores artificiais – cerca de três mil flores. Quando possível, utilizo também o próprio espaço: às vezes, eu posso trabalhar em um lindo porão onde as pessoas não estiveram por 50 anos, deste modo é possível usar o porão, o seu cheiro, a sua sujeira, seu espaço real.

Então, sim, conforme estou envelhecendo, venho tentando criar os ambientes também.

Y: Suas criaturas recebem uma textura de pele geralmente enrugada, na qual encontramos algumas imperfeições humanas, como pintas, manchas e dobras. Como são feitas as escolhas das texturas de pele que compõe cada obra? Você acha que isso pode intensificar o teor grotesco em algumas obras?

P: Você sabe como faço meu trabalho? [diante da minha resposta afirmativa, a artista continua].

Eu faço os desenhos, trago as ideias e depois trabalho com um modelista 3D, que os constrói no computador; depois, produzimos uma estrutura central pequena, e então trabalhamos com um molde como escultura para colocar plasticina nele, uma espécie de espuma. Eu trabalho com muitas pessoas que são muito competentes no que fazem: Dennis é muito bom na parte computacional, Adam é muito

bom em fazer rugas, Isabela é muito boa em pintura, Mitsumi é muito boa em costuras, Liz é muito boa em fazer o cabelo e Peter é muito bom em coordenar todo esse pessoal. Então, eu não faço essas coisas sozinha, mas sim com um time de pessoas – deve haver 10 pessoas envolvidas em cada trabalho. É muita perícia, muito conhecimento. Embora seja minha ideia e minha prática, cada um traz para o trabalho a sua especialidade.

Eu trabalho com um escultor que é particularmente bom em fazer rugas quando quero um trabalho que deve ter muitas rugosidades. Quando estou trabalhando em algo que não necessita de rugas, trabalho com outro escultor que é muito rápido e faz superfícies encantadoras. Atuo com pessoas que têm habilidades muito específicas.

Você me perguntou como essas superfícies e texturas surgem... bem, elas surgem porque se relacionam com o conteúdo da obra. Por exemplo, na obra *Sanctuary* – que apresenta dois velhos macacos da espécie bonobos com cabelos brancos envolvidos por um abraço – eu trabalhei junto com esse escultor que é fantástico em fazer rugas e não fica exasperado fazendo tal ofício. É uma tarefa muito entediante e alguns escultores não fazem isso porque leva muito tempo, então eu trabalho com um que realmente adora esse tipo coisa. Muitas das decisões são tomadas trabalhando com as pessoas certas e comunicando minhas intenções verbalmente e por meio de desenhos. Mas eles trazem muito também. Eles trazem 20-30 anos de experiência, portanto, sabem o que estão fazendo.

Por um longo tempo, evitei fazer peles escuras e tenho alguns motivos para isso. A primeira razão é que o silicone é um material turvo. Se você abrir um frasco de silicone, verá que ele se parece com um leite, é como xampu branco e cremoso. Se você quiser atingir tons pastéis, ele é ótimo – é possível também obter cores brilhantes, mas elas ficam um pouco turvas. Então, nós evitamos usar peles escuras porque obter uma pele profundamente escura, brilhosa e bonita, é realmente difícil (é muito mais fácil fazer rosa porque ela é uma cor pastel). Atualmente, empreendemos em torno de seis meses de trabalho para corrigir esse problema, e estudamos como poderíamos tornar o silicone translúcido para que pudéssemos

colocar uma tinta marrom e o tom se mantivesse, sem virar uma espécie de cor turva, suja e pastel.

Um outro motivo pelo qual minhas figuras não possuem tons de pele mais escuros é porque este tom de pele é muitas vezes visto como monstruoso, como se apenas por ter uma pele escura você não fosse normal, fosse um monstro assustador e por isso devesse ser temido. Eu realmente não quero reforçar isso. Se eu fosse lançar algo um pouco ameaçador para as pessoas ao mundo, eu não as faria com uma pele escura, justamente porque não é meu intuito dizer que pessoas de pele escura são outras, porque elas não são outras, elas são lindas – na verdade, muito lindas!

Levou um tempo para eu aceitar que, na verdade, algo muito importante no mundo é a representatividade, você precisa ser capaz de se ver nas coisas. E esse é outro aspecto a ser mencionado: eu faço muitos trabalhos que retratam mulheres porque sou mulher e eu não vejo o tipo de mulher que me interessa na cultura popular. Estou tentando apresentar mulheres que são mães, que são vulneráveis e, ao mesmo tempo, fortes. Acho que mais de 50% do meu trabalho são mães. Portanto, eu estou focada nisso porque sinto que é muito importante, e mesmo sendo comum – todas nós viemos de uma mãe –, não vemos com frequência a reprodução de imagens de mães que tenham tamanha complexidade e integridade. Então, é nisso que me concentro.

Agora minha posição mudou porque o mundo inteiro também mudou. Atualmente, temos a coragem e a força para dizer "Sim, vou fazer peles escuras!". Então, cerca de um ano atrás, comecei a produzi-las. Foi preciso muito trabalho técnico e vontade para fazer isso, e sinto muito orgulho pelo resultado. Esse processo de produção coincidiu incrivelmente com o *Black Lives Matter*, e foi como se passasse pela minha cabeça: "Nossa, estou pensando nisso, mas, o mundo inteiro está pensando nisso também!". Significa que faço parte desse mundo – o que é óbvio – e que estou representando o mundo, não apenas a mim.

Minha pele é super branca, então, no começo, muitos dos meus trabalhos eram tidos como se fossem meus filhos, como se eu os tivesse colocando no mundo e,

portanto, seriam a minha prole. Mas, agora, não é bem assim, é um pouco diferente.

Y: Eu adorei conhecer melhor todos os processos pelos quais os trabalhos passam e espero ansiosamente por essas obras com peles mais escuras. Pelas suas palavras, vejo que os detalhes ajudam a expressar os sentimentos de repulsa e atração em seus trabalhos.

P: Sim, e é por isso que trabalho com dez pessoas para fazer as obras. Eu poderia facilmente fazê-las sozinha, de papel machê, por exemplo. Poderia costurá-las ou desenhá-las, mas não faço esse tipo de trabalho porque quero que as pessoas se conectem com eles. Essa é a minha intenção e quanto mais reais eles parecem, mais as pessoas podem fazer isso. A conexão, para mim, é uma coisa boa. Contudo, muitas pessoas no mundo da arte não veem isso com bons olhos, pois acham que é populista, afirmando que qualquer pessoa consegue compreender, que a população de massa gosta. Eu fico muito feliz em agradar esse tipo de público, porque eles são valiosos também. Eu quero me conectar com eles, pois são importantes, e é por isso que faço trabalhos assim. Seria muito mais fácil para mim produzir obras com peças de lixo, por exemplo – eu poderia fazer isso, é fácil: você precisa apenas ser uma pessoa muito conectada [com as questões ambientais] e bastante filoteriano²⁷. Mas esse não é o meu caminho. Prefiro fazer obras que estejam ao alcance das pessoas de alguma forma. E isso não é visto de maneira muito favorável pelo mundo da arte em geral. Muitas pessoas desse meio me dizem: "Oh, seu trabalho é muito acessível". Sim, ele é! E as pessoas adoram, pessoas comuns. Mas isso não é propriamente desejável porque o mundo da arte reside do elitismo.

Y: Por fim, gostaria de ressaltar algo que acho muito potente em seu trabalho: o olhar. Em todos os seus trabalhos, encontramos olhares expressivos que nos dizem muito e parecem refletir a alma de todas as criaturas que você concebe. Adoraria ouvir você falando um pouco sobre esses olhos que nos comovem tanto. Qual o significado do olhar das suas criaturas?

²⁷ Termo – de difícil equivalência em português – utilizado para se referir àqueles que pensam que mostrar um interesse especial pelo bem-estar dos animais os faz parecer almas mais gentis e bondosas.

P: Os olhos são muito importantes. Quando comecei a fazer as obras, há cerca de 20 anos, trabalhei com uma pessoa que fazia os olhos, ele produzia olhos para pessoas que perderam os seus por causa do câncer. Ele era muito bom, e os olhos que criava pareciam muito naturais porque realmente eram feitos para pessoas reais. No entanto, nosso processo de trabalho juntos era muito complicado porque se eu pedisse um olho de 23 mm ele não conseguiria produzi-lo, já que o olho humano é de 22 mm. Assim, após cerca de 2 anos trabalhando com ele, percebemos que tínhamos que começar a fazer os olhos em nosso próprio estúdio. Então, começamos a encontrar uma maneira de viabilizar isso – e foi realmente árduo produzir olhos realistas e de aparência humana, mas com variações. Como na obra *Kindred*, em que a mãe orangotango possui olhos muito laranjas. A pessoa com quem eu trabalhava anteriormente nunca faria um olho laranja. Por isso, para fazermos coisas diferentes, precisamos produzi-las no estúdio.

Os olhos que fazemos são realmente bonitos – Liz os faz. Eles são todos pintados à mão com um pincel minúsculo; têm uma superfície arredondada e também contam com aquela espécie de cristalino na frente, então não são apenas como bolas, pois há uma elevação muito pequena no topo que dá a sensação de realismo – sem essa protuberância, o público não identificaria um olho real. É feito muito esforço para produzir esses olhos, porque boa parte do trabalho está nos olhos, o foco recai sob eles. Por exemplo, *Big Mother* – um trabalho muito antigo com uma grande mãe babuína segurando um bebê – tem olhos que parecem contar sua história: ela é a cuidadora de uma criança e está a amamentando; ela tem uma conexão física e emocional e em seus olhos vemos o quanto está realmente comprometida. A obra suscita alguns questionamentos, como: "Ela é uma serva? Qual é a sua situação?" E podemos ver em seus olhos uma espécie de conflito, o conflito de ser mãe e também ter uma ligação emocional e física. Mas, pode se tratar de uma serva que não está exercendo sua vontade. Há muito nisso. Não é o filho dela, então, o que está acontecendo? Existem todas essas questões que esse trabalho levanta. E, na maioria dos trabalhos, os olhos são extremamente importantes.

Além disso, se elas [as criaturas] olharem para você, isso pode ser muito confrontador; ao mesmo tempo, se elas possuem um olhar mais introspectivo, podemos

perceber que têm o seu próprio mundo interno. No entanto, às vezes, elas olham para nós e recorrem a nós, quase como se dissessem "Me pegue, me dê um abraço", apelando para o nosso lado emocional. Posso dizer que para onde os olhos olham é extremamente importante. Da mesma forma, eles [os olhos] geralmente têm partes brancas – talvez os primatas até tenham partes brancas nos olhos, mas os humanos desenvolveram isso ao redor dos olhos com muito mais força. E tal fato aconteceu porque precisamos saber para quem e para o que estamos olhando, o que é algo muito importante para nós, mas que não é tão importante para outras criaturas, como os pássaros ou porquinhos-da-índia. Logo, eles não têm o branco ao redor dos olhos. Deste modo, muitas das minhas criaturas têm um pouco de branco [em torno dos olhos], então você sabe para onde elas estão olhando.

Todos esses detalhes são muito importantes mesmo. Como dito antes, me concentro muito na linguagem corporal porque nós lemos sem saber que lemos, entendemos sem nem pensar nisso; sentimo-nos ameaçados, amorosos, temos empatia ou nos afastamos apenas pela maneira como outra pessoa posiciona o seu corpo. Tudo isso está no trabalho, em cada peça, na maneira como são.

APÊNDICE B – Interview with Patricia Piccinini



Figura 70 – Foto de Patricia Piccinini ao lado de sua obra *The Bond*
Fonte: <https://bityli.com/pAYak>

The interview was conducted by videoconference on November 11th, 2020. In order to streamline the reading, certain redundancies and specificities of oral language, as well as interactions and comments that were not relevant to the conversation, were omitted or condensed in this transcript.

Yasmin: First of all, I would like to thank you immensely for having accepted the invitation to talk to me, I am very happy for this opportunity to talk to the most important artist in my research and I am sure that this interchange will be very useful not only for my work, but also for my professional life. Thank you so much!

In my research, I investigate the theory of the grotesque and the appearance of this aesthetic category in both Art History and visual culture, seeking to establish relationships between contemporary works and works from the past. What caught my attention the most in your works was the fact that they, despite having aesthetic reminiscences of the grotesque, are almost always in a pendulous relationship between repulse and attraction, which is somewhat unusual within this aesthetic category. I would like to know how you see the grotesque in your creative process and how important it is in your poetics, especially in this relationship of repulse and attraction.

Patricia: First of all, one needs to emphasize that when something is new and unknown, we, as humans, are neurologically hardwired to feel repulsed, because it's not something we recognize and it's frightening. And so, we think this is grotesque and repulsive. But actually, when you look at nature, there are a lot of oddities. For example, a seal: it resembles a dog, however it is really very strange and it's only because we know this creature that we are not repulsed by it. In reality, they are quite unusual and crazy, as they walk strangely, they smell, make strange noises... They are frightening and strange, but we know them and we don't find them repulsive. So part of the repulse is not knowing.

Another point in this question is that I don't actually make works that are intentionally repulsive. My aim is not to make something that will be so grotesque and disgusting that people would walk away. I don't try to do that. In fact I'm often

sort of taking it back when people say "Oh it's so ugly!", "Oh it's so creepy!". I'm always incredulous, because I made it, I wouldn't make something that's purposely disgusting. I always think that what I make is quite attractive. So, my aim it's not to make something that people find it so abhorrent, disgusting, that they would move away, it's too much.

But, on the other hand, I also know that in the work there has to be some kind of pushaway. I could make a work which is very attractive in the same way that I could make a work which is very repulsive. However, I make a work which has got a little bit of both. So you have beauty, which generally means something that's related to humanity, and repulsion. And they are both intentionally in there.

What I hope happens – and this is my ideal scenario – is that when people come to the art work they are pushed away because they think "I don't like it!", "I don't know what it is, it could be dangerous!", and then they're also pulled in, because they can see human traits, like human eyes or things that they recognise. Or they can understand the situation that the character or the creature is in and they empathize and they say "What would it feel like to be in this situation?". And so, what I hope happens is that they're pushed away and then pulled in. And this is something that really happens in the world. You're in front of my work and you're thinking "Oh, I like it... but I don't! I'm scared of it!". A space opens up in the viewer to be able to think, to experience sometimes and to feel something. And that's what I am hoping for, this opening up of space in the viewer to make up their own mind about of what they think about this creature.

I think it has to be to the way that I go, because everything to me is personal and emotional and idiosyncratic, so it comes from the viewer.

Y: And you use the grotesque in the right amount, it's not much, it's not too little, it's the exact amount for you to have these feelings.

P: Yes, so for example, I don't try and evoke pity. Pity is a bad emotion.

It is when you look at someone and you think "Oh, I wouldn't wanna be in that situation", and so you pity them. Often pity comes from being pathetic. Just seeing somebody in a very deep terrible situation, like maybe covered in blood or being really wounded, you look at someone and you think "I don't like it because I don't want to imagine being in this person shoes". However, my creatures don't evoke that kind of feeling. They have a kind of strength and relationships with others that to us seem sort of appearable or desirable. In most of times, my creatures are in an active and very secure situation – there's a lot of sleep scenes in my work, because to be able to sleep you need to be secure. So my creatures have a character strength which makes them not pitiable. And that is also part of repulsion.

Y: Throughout my research I noticed that certain circumscribed visual forms in the category of the grotesque tend to repeat themselves throughout the History of Art, especially because the grotesque, in general, is very related to hybridization between species. In one of your works, "Eagle Egg Man (The Philosopher)", from the year 2018, I see a similarity with the study of physiognomy by the seventeenth century artist French Charles Le Brun in which he hybridizes man's and eagles' faces. Were you inspired directly or indirectly by Le Brun or did this similarity happen by chance?

P: I really love Charles Le Brun! I love and always have loved his work. Firstly, because he is a beautiful and incredible draftsman. Secondly, because he made his physiognomic studies very available; they were everywhere because of the printing press, so they were very popular images. And what he was doing was that he was illustrating a popular notion of that time, which was that you could tell a character of a person by the animal that they look like. So if you looked like a donkey, you were stubborn; if you looked like an eagle, you were wise; if you looked like a pig, you were greedy. That was a very common and popular way of understanding people, people's characters. A kind of way of saying "Ah, they act like this because they have this animal characteristic and you could see in their faces". And it was how they understood people's way of being and personality.

Now, in the 21st century, the way we understand what motivates us is not which animal we look like, but our DNA. One looks at DNA and one determines the likelihoods of addictive behaviors or health disorders like diabetes, metabolic problems or mental health issues. To me, it's interesting because they're both contemporary ways of explaining to ourselves what animates us. I think that in a hundred years time the way we understand ourselves will be completely sort of overwritten. There will be some other way of understanding what animate us besides our DNA mapping, maybe something more sophisticated or maybe much more simpler.

The fact is that we are always looking for ways to understand our actions and how we are by our of physical characteristics. That's what inspired me to make the "Eagle Egg Man", and it was a very conscious and direct reference to Charles Le Brun's work. The fact the creatures that make up the "Eagle Egg Man" are supposedly genetically modified creatures may arouse questions like: "How did they get here?", "Were they genetically created?". To think how supposedly they would could come to life is an inspiring narrative to me. The three creatures are nurturing these eggs these eggs are a sign of the potential of new life.

Eggs were always seen as a sign of growing life and that's why we have them at Easter, according to Christian tradition. Birds are another sign of new life. And so, the creatures in "Eagle Egg Man", these wise men, they are looking out to these eggs, these new lifes so importante to mankind, which is a kind of an unusal thing to do because it is not a male thing, it's a female thing.

I really love that work, it's very very surreal, I haven't shown it very much.

Y: I think this work is very enigmatic. You already mentioned that in the previous question, but what were the main ideas that guided the three figures that make up "Eagle Egg Man"? And how did the creation process take place?

P: Well, first of all, if you look at them you see they're quite small, they're about this big [making gestures with her hands indicating the height, about 60 centimeters]. They are smallish men which bottom part are made of a cowboy boot, and

the ornament from the boot has become a kind of skin texture. They're very ornate, they're very beautiful, and a major part of this comes from the decoration on the western cowboy boot. Under the structure of the boot there are pouches where all these eggs are in. They are middle age these men with beautiful red hair, but they have these big birdlike beaks – which come from Charles Le Brun –, they give you an impression of a slightly conflation caused by bringing together an object, which is the boot, with an animal, which is a kind of birdlike human. These creatures are real hybrid ones, which seem to be really busy looking after their eggs.

All women are born with eggs in their bodies and, to me, this is very beautiful because it's something that valorize us and make us important. So me, in the moment I make these men also have eggs, I am saying that they are doing an important job, they are doing what we do all the time. We look after our eggs, we care for our eggs since we were born and we have a link to all the other nature through this role. There's lots of very fantastic things about being a woman. One of them is that we are very linked to the environment through our reproductive cycle, and part of that comes from nurturing these eggs during our life. Having given these men the same role it's like having given them the most important role that can be given. It's sort of giving them some kind of greatness, almost like the Three Wise Men.

Other important thing in the work is that it is very rare for the male of the species to look after the offspring, very few mammals do it. There are some birds who look after their egg and offspring, like the cassowary –a big bird that looks after its offspring –, however, this is very uncommon because it is generally a female role. By just showing that these wise looking men are looking after eggs, I am saying how valuable are their actions.

Y: What are the motivating elements for your creative process? Do you look for references in other artists, films, television shows, documentaries about the animal world, science fiction and/or other productions of visual culture?

P: One of the things that I really value in my practice is that my work is relevant. I could easily make a work very esoteric in terms of understanding and with a very theoretical approach. I went to university and studied Art History and Philosophy, which could make me do a very obscure work, and maybe that would fit in with a very the elitist understanding of the Art world. There are only a few people – called cognoscenti – that can understand the art and only few are entitled to be part of this club of art people. And I don't really want to be part of that. My intention is to make a work which is relevant to the life we lead today. I want to connect with people over ideas. I am just a normal person and I am affected in the same way that everybody else is affected by the same ideas.

Everybody in the last decade has become increasingly interested in the environment, therefore, I am too! That's why I want to make a work about the environment, because I am also interested in that, I am also affected by this like everybody else. I want to have a conversation about present topics with other people who are also affected by them. I have my intentions and I work very hard to make an art work which tries to communicate a whole lot of ideas, in a lot of different layers; some layers are very obvious, others not that much. I really want that most people can grab into this layer and get something out of this. They may not get all the layers, and that's ok. Maybe in time, if they care, that will be yet available. So I have my intentions and I try to communicate it; then, we have the viewer, with their culture background which they bring to the work. The meaning is created between me and my intentions, the viewer and the object.

The meaning doesn't reside in me, like who I am, what are my relationships. Of course, the work is enformed by my reading and by my choices, but it's not about me. I don't expect people to be interest in me as a person. Having said that, there's still the stuff I bring to the work: the aesthetic qualities, the conceptual ideas and the emotional contente. From that, meaning is created by three other parts: my intentions, the objetc and the viewer. The meaning is in there, inbetween, together, like there were three things and the meaning in the middle of them. It's not like all the objects tells at all. The object has sense for itself, but I also listen to what comes from the viewer.

You had asked me what are my references, what do I look at: I look at everything! I look at TV, I read lots of books on Psychology cause I'm interested in body language; I'm interested in the environment issues; I read a lot of science stuff; I'm very interested in the ideas around sexual politics, I'm attracted to History. So a lot of the work will have this range of references which will not always be seen in its entirety (like the rescue to Charles Le Brun... you saw that, but not everyone will see it, maybe one in a thousand people will see it, but it is there in the work). If you see it, that will make it more exciting for you, but independently of the perception of the references, still they will evoke some questions – you will still see the “Eagle Egg Man” and go “What are they about?”, “They got out of a shoe! And the ornament on this shoe is so beautiful, it's become almost like a body ornament, like a tattoo or something, some strange thing!”. My creatures have their own strange world that you can enter into, it's very immersive. It's not necessary to get the historical reference to create a captivating experience.

Y: One of my favourite series of yours is “Nature's Little Helpers”. I see it as a medieval bestiary that carries a moral stamp that transcends the aesthetic content of the figures. Despite the series being from 2005, there are more recent works such as “The Cleaner” and “The Defender”, from 2019, which seem to be in line with the proposal of your little helpers. Do this more recent works connect with the 2005 series? Bearing in mind that the problems with nature have increased a lot since then, how do these two creatures connect with the issues of fauna and flora nowadays?

P: That is very true, these recent works, “The Cleaner” and “The Defender” – and I made another one about a bat, “Shadow Bat”, – they are related to the work that I started in 2005. Around that time people were starting to become much more interested in the environment in a popular way. That's when we were becoming aware of the extinctions that were happening around the world, the land degradation and the climate change. Scientists knew beforehand, but it was when everyday people like us – like me – were becoming aware of it. And one of the questions that I was interested in talking about was how far will we go to undo the damage that we've done to the environment and what are the sorts of solutions

we can do. How does the seduction of the technological solution suit with us? So, I made a whole bunch of works around that.

A lot of terrible things that happened in my country were not done by people that wanted to hurt the environment, but by people that actually had good intentions. English people, for example, by colonizing the country, they came to Australia and they brought with them rabbits, because these animals are a rich food source. They saw them as essentially benign, like they wouldn't do any damage, and so they introduced them into our environment. But rabbits are incredible destructive! These beautiful small tiny creatures eat everything that native animals want to eat, what led to other species become extinct. So native creatures were extinct not because English people wanted to hurt them, but because they just wanted to feel better in this very scary and alienating environment.

So, my idea is not to look back and to shame people, because we still do lots of stuff with good intentions like taking water from the deep land and the mining establishment for the good of people, when actually it's gonna destroy the environment. So it's not about shaming, my stories talk about what are the sort of eventual possible solutions to this terrible problem and open up a discussion around them.

Another example: fifteen years ago, when I started, there wasn't that much plastic in the ocean like there is today. So I think in these beautiful turtles called leatherback turtles. This species is a very old living turtle and she gives birth when she is in her twenties. They're really enormous, and what they do is they eat jellyfish, what is a problem, because plastic bags in the sea look like jellyfish and so they end up eating a lot garbage. The plastic gets coiled up in their bodies and they start to die because of that, it's just a nightmare! Because of these problems these beautiful turtles are on their way to becoming extinct. So, when I made [the work] "The Cleaner", the first thing I'm trying to do is drawing attention to this, since not many people know about the leatherback turtle and their dilemmas with the environment, they don't know that they mistake plastic bags for food, they don't know that they're starving to death because their insides are coiled up with plastic. I

bring the story out from this world to a bigger one, and so the story becomes a proposition.

Because all we see is this: a turtle that has got that technological aspect to her, she's got this kind of machine component to her that looks like a vacuum cleaner – that's one of the things that people are proposing to clean up the sea, we can have this big vacuum cleaners and we're gonna filter the sea! It seems kind a bit crazy to me... I am not a marine biologist or an environmental scientist, but it seems a pretty small step, a farfetched way of thinking, since the real way of stopping sea pollution is just ceasing plastic production. Stop making it available for free and just to be a lot more careful about what goes into the ocean. I think that it can be easily done, as long as we have the right policies and place to do that. But I think people don't know what does this take.

When you look at “The Cleaner” you will see that this work is, first of all, drawing attention to some stories: the dying story of the leatherback turtle; the story that surrounds sea pollution and its possible cleansing; and story of it being a kind of technological solution. It [the story] has got this kind of slightly hopeful aspect to it, like if it says: “Oh, maybe we could do this, maybe we could do that”, “We could create a kind of human turtle, a hybrid that also has a robotic component and they can clean up the ocean”. To me it's not a terrifying anecdote, but it is a concrete fact since this species won't be around in a few decades, it's on its way out. And that's something to mark in some way. Despite I am quite alarmed by this situation, I don't wanna scare the hell out of people, I don't wanna make a work that says: “There are fifty leatherback turtles with opened stomachs full of plastic”. My intention is to make some kind of a proposition, a work we look at it and go thinking what can be done. It is a story that we all have in ourselves about the sea, plastic and the animals that eat it.

Y: Something that intrigues me a lot is the way your works are exposed. In each exhibition we may find they in different environments. Are you the one who chooses this or is it an exclusive work of the local curators? And, in your opinion, what is the importance of the expography for the reception of the work?

P: That is something that I have been struggling with for a long time, maybe about fifteen years. As a young artist, I was interested in creating environments, but it is hard, for several practical reasons, to make a sculpture and then not put it on a pedestal, it says "Don't touch it!", for example. I'm very good at making small scaled things, like things with details, but it's much harder for me to make big environments. So I have been struggling with it for a long time and trying to work with this aspect – and I think over the last five years I've had better results.

When you look at my works, it's ok to see them in a pedestal, but it is much harder to suspend disbelief. That is a cinematic term that refers to the act of looking at a movie and accept that this is a story, that this is not real, but still we can be taken by it. It is a recurrent strategy in film, but how can we do it in a gallery? One of the ways of doing it is to create an environment. I've made, in the last few years, big efforts to create environments around the creatures in order to cause this suspending disbelief. My creatures are very, very strange – a human turtle with a vacuum cleaner on it, that is a little bit strange – so how do we make it conceivable, how can we stop that disbelief? The best way of doing that is by creating an environment all around it that support that idea of this hybrid creature [referring to the work “The Cleaner”] which we created to clean the environment for us because we have dirtied the sea for really pretty stupid reasons, because we are not organized and we let rubbish go into the sea. In a recent exhibition in Helsinki, one third of the gallery was a big atmospheric space in which you could walk through and it gave you a sense that it was some lived space; the other two rooms were works on pedestals and the fourth room was a big video work, that was quite immersive.

I do try to create these spaces, especially if I have the budget – and that's another important thing: to create environments you need money. I often don't have the money, but if I have the money, I will make it, because that's a much better way of presenting the work.

I've made different kinds of environments, like dioramas, for example. Dioramas remind of a museum tradition, in what you put in amongst a taxidermy lion – in the case of a natural history museum – in an environment, obviously artificial,

but kind of simulating the real world space. I've made those kinds of spaces which are artificial, but talking about the natural. These are artificial spaces, but they dialogue with the natural. When it is possible, I got to work with the space itself: sometimes I can work in a beautiful basement where people haven't been for 50 years, so it is possible to use the basement, its smell, its dirty, its actual space.

So yeah, as I'm getting older I'm trying to make the environments as well.

Y: Your creatures receive a skin texture generally wrinkled in which we find some human imperfections, such as moles, spots and skinfolds. How are the choices of skin textures made? Do you think that this can intensify the grotesque content in some works?

P: Do you know how I make my work? [given my affirmative answer, the artist continues]

I do the drawings, I come up with the ideas, and then I work with a 3D modeler, who makes them in the computer; and then we output a small core, and then we work with a mold as sculpture to put plasticine onto the core, which is this foam piece. I just work with a lot of people that are very good at what they do: Dennis is very good at computers, Adam is very good at doing wrinkles, Isabela is very good at painting, Mitsumi is very good at doing the seams, Liz is very good at doing the hair and Peter is very good at coordinating everybody. So, I don't make these things by myself, I make them with a whole team of people – there must be 10 people involved in every work. It's a lot of expertise, a lot of knowledge. Even though it is my idea and it is my practice, they each bring to work their expertise.

I work with a sculpturer who is particularly good at wrinkles when I want a work that has to have a lot of wrinkles in it. When I'm doing a work that doesn't need wrinkles I work with another sculpturer who is very fast and he does very sweet surfaces. I work with people that have very specific skills.

You had asked me how do this surfaces and textures come about... Well, they come about because they relate to the content of the work. For example, in the

work called “Sanctuary” – which presents two old bonobos with white hair and they hold each other – I worked with a sculpturer that's fantastic at wrinkles and doesn't get sort of exasperated by doing a lot of them. It's quite a boring job and some sculpturers would not do that cause it takes too long, so I work with one that really loves it. A lot of those decisions are made by working with the right people and communicating verbally and through drawings my intentions for the work. But they bring a lot too. They bring 20-30 years of experience, so they know what they're doing.

For a long time I've shied away from doing dark skins and I've got quite a few reasons for that. The first reason is that silicone is a milky material. If you open a jar of silicone it looks like milk, it's like a creamy white shampoo. If you want pastel colors it's great – you can get bright colors too, but they're always slightly milky. So, we've shied away from doing dark skins because to get a beautiful rich deep golden dark skin is really hard (it is much easier to do pink because it is pastel). Now, we've put in like six months of work to fix this problem, we studied how can we make the silicone translucent so we then can put brown in so that brown would remain brown and not look like a kind of murky muddy pastel color.

Another thing why my figures don't have dark skins tons is that because this skin hue color is often being seen as monstrous, like just by being brown you're not normal, you're a scary monster, you're to be feared. I didn't wanna actually to reinforce that. If I was gonna put something out in the world which was gonna be slightly threatening to people, I didn't wanna have brown skin just because I didn't wanna say that brown skin people are other, cause they're not other, they're beautiful – in fact very beautiful!

It has taken me a while to accept that actually something also very important in the world is representation, like you need to be able to see yourself in things. And that's another thing to mention: I do a lot of works that are female because I'm a female and I don't see the kinds of females that I'm interested in in popular culture. I'm trying to present females that are mothers, that are vulnerable and, in the same time, strong. I think more than 50% of my work are mothers. So I'm

focused on that, because I feel that it is very important, and even though it's very common – we all come from a mother –, we don't often see reproduced images of mothers that have got such complexity and integrity. So that's what I focus on.

Now I'm really shifted because the whole world also has really shifted. We are now given the courage and the strength to say "Yeah, I'm gonna do dark skins!". So, about a year ago I did started making dark skins. It took a lot of technical work and intention to do that, and I feel very proud of the results. This process of production crazyly coincided with the Black Lives Matter, it was like in my head: "Wow, I'm thinking about it, but the whole world is thinking about it too!". It means I'm part of the world – which of course I am – and I am representing the world, not just me.

I'm superwhite, so, at the beginning, a lot of these works were kind of like my offspring, it was like I had put out them in the world, and so they were progeny. But now it's not quite like that, it's a bit different.

Y: I enjoyed knowing better about all the processes which the works go through and I am longing for these works with darker skins. Based on your words, I can see that the details help you express the feelings of repulsion and attraction in your works.

P: Yes, and that is the reason why I work with ten people to make these works. I could easily make them myself, out of paper-mache for example. I could sew them or I could draw them, but I don't do these kinds of works because I want people to connect with them. That is my intention and the more real they look the more people can do it. The connection, for me, is a good thing. But a lot of people in the Art world look and don't think that's a good thing, since they think that's populista, they say any person can understand it, these people from the mass like it. I feel glad to please this kind of public because those people are valuable too. I wanna connect with them because they are important and that is why I make works like this. It would be much easier for me to produce works with pieces of garbage, for example – I could do that, it's easy: you just have to be a very connected person [with environmental issues], you just have to be a very

philotherian person. But that's not my path, I much rather make works which are available to people in someway. And that is not viewed very favourably by the Art world people in general. People in this world do say to me: "Oh, your work is very available". Yeah, it is! Yeah, and people love it, ordinary people. But that's not really desirable because the Art world relies on elitism.

Y: Finally, I would like to highlight something that I think is very powerfull in your work: the look. In all of your works we can find expressive looks that tell us a lot and seem to reflect the soul of all the creatures you conceive. I would love to hear you talk a little about those eyes that touch us so much. What is the meaning of the look in your creatures?

P: The eyes are really important. When I started making these works about 20 years ago, I was working with a person who made the eyes, he made eyes to people who lost their ones to cancer. He was very good, and the eyes he created looked very natural because they actually went in real people. However our work together was very complicated because if I said to him I needed an eye which is 23 mm he'd say he couldn't do that because the human eye are all 22 mm. So, about 2 years after working with him, we realized that we had to start making the eyes in our own studio. So we started to find a way to make that doable – and it was a really big job to produce human looking and realistic eyes but with variety. Like in the work “Kendrid”, in which the orangutan mother has got very orange eyes. That guy that I used to work with would never make me an orange eye. Because of that, to make diferente things we had to make them our own.

The eyes that we make are really beautiful – Liz do them. They are all handpainted with a tiny little brush; they have that round ball, but they also have that kind of clear lens lid on the front, so they are not just like a ball because they have got that really tiny lump on the top which gives them a sense of realism – without that lump people would not find it real. A lot of effort goes in to making these eyes because a lot of each work is in the eye, a lot of the focal point is around the eyes. For example, “Big Mother” – a very old work with a big baboon mother holding a baby – it has eyes that tell the whole story: she is the carer for this child

and she is breastfeeding this child; she has got a physical and emotional connection and in her eyes you go how much she is really compromised. This work arouses some questions like: "Is she a servant? What's her situation?" And we can see in her eyes a kind of conflict, the conflict of being a mother and also having this emotional and physical connection. But she could be a servant, this might not be her will. There is a lot in it. It is not her child, so what's going on? There are all these questions that this work raises. So in most of the works the eyes are extremely important.

Moreover, if they [the creatures] look at you it can be very confronting; as well, if they are looking in a more introspective way we can be aware that they have their own internal world. Although, sometimes they do look at us and they appeal to us, almost like saying "Pick me, give me a hug", appealing to our emotional side. I can say that where the eyes look is massively important. Likewise, they [the eyes] generally have whites – perhaps the primates also have whites in their eyes, but humans have evolved that around their eyes with much more strength. And that is because we need to know who and what we are looking at, what is something really important for us, but it is not that important for other creatures, like birds or guinea pigs. And so they don't have whites around their eyes. So, a lot of my creatures have a quite bit of white [around the eyes], so you know where they are looking at. All these details are really important indeed. Like I said before, I focus a lot on body language because we read it without knowing that we read it, we understand it without even thinking about it; we feel threatened, loving, we feel empathetic or we feel turned away just by the way someone else holds their body. This is all in the work, in every single piece, in the way they are.