



## UMA ABORDAGEM DO GROTESCO NA FOTOGRAFIA

Isaac Camargo<sup>1</sup>

AN APPROACH TO THE GROTESQUE IN PHOTOGRAPHY

UNA APROXIMACIÓN A LO GROTESCO EN LA FOTOGRAFÍA

---

1 Doutor em Comunicação e Semiótica – PUC/SP, Mestre em Educação – UEL/PR- Licenciado em Desenho e Plásticas – UNAERP/SP Professor dos Cursos de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado – UFMS. Lattes:<http://lattes.cnpq.br/9333201903835944> ORCID:<https://orcid.org/0009-0005-1629-2022> E-mail: [isaac.camargo@ufms.br](mailto:isaac.camargo@ufms.br)

## RESUMO

O Grotesco tem seu lugar nas categorias estéticas. Este lugar se intensificou quando artistas se afastaram da ideia do Belo como referência tradicional e hegemônica da Arte Visual e passaram a produzir obras que assumiam posições intencionalmente contrárias à concepção tradicional de Beleza Idealizada, investindo no Feio como atitude opositiva ou expressiva, especialmente a partir do momento em que as proposições experimentais e contestatórias foram adotadas no caminho para o Modernismo.

A oposição dicotômica entre Belo e Feio possibilitou o desdobramento para o Grotesco na medida em que ele, o Grotesco, ao surgir da fealdade, levou alguns artistas a recorrerem ao uso de formas densas, intensas e até mesmo agressivas num segmento estético que passou a tematizar aspectos escatológicos, mórbidos e grotescos. Este é o motivo que levou ao desenvolvimento deste trabalho cujo objetivo é explanar as relações entre o atavismo que envolve as relações humanas com a morte e a morbidez usando imagens fotográficas e a aproximação com a semiótica discursiva para refletir sobre o Grotesco a partir de um núcleo opositivo fundamental: Beleza versus Feiura ou Grotesco como estratégia metodológica para análise da produção de sentido.

Palavras-chave: Fotografia. Arte Visual. Grotesco.

**ABSTRACT**

The Grotesque has its place in aesthetic categories. This place intensified when artists moved away from the idea of Beauty as a traditional and hegemonic reference of Visual Art and started to produce works that assumed positions that were intentionally contrary to the traditional conception of Idealized Beauty, investing in Ugliness as an oppositional or expressive attitude, especially from the moment when experimental and contestatory propositions were adopted on the way to Modernism.

The dichotomous opposition between Beautiful and Ugly made possible the unfolding of the Grotesque to the extent that it, the Grotesque, when emerging from ugliness, led some artists to resort to the use of dense, intense and even aggressive forms in an aesthetic segment that began to thematize scatological, morbid and grotesque aspects.

This is the reason that led to the development of this work whose objective is to explain the relations between the atavism that involves human relations with death and morbidity using photographic images and the approach with discursive semiotics to reflect on the Grotesque from a core fundamental opposition: Beauty versus Ugliness or the Grotesque as a methodological strategy for analyzing the production of meaning.

Keywords: Photography. Visual art. Grotesque.

**RESUMEN**

Lo grotesco tiene su lugar en las categorías estéticas. Este lugar se intensificó cuando los artistas se alejaron de la idea de la Belleza como referente tradicional y hegemónico de las Artes Visuales y comenzaron a producir obras que asumían posiciones intencionalmente contrarias a la concepción tradicional de la Belleza Idealizada, invirtiendo en la Fealdad como un opositor o actitud expresiva, especialmente desde el momento en que se adoptan proposiciones experimentales y contestatorias en el camino hacia el Modernismo.

La oposición dicotómica entre Bello y Feo hizo posible el desdoblamiento de lo Grotesco en la medida en que éste, lo Grotesco, al emerger de la fealdad, llevó a algunos artistas a recurrir al uso de formas densas, intensas y hasta agresivas en un segmento estético que comenzaba tematizar aspectos escatológicos, morbosos y grotescos.

Esta es la razón que motivó el desarrollo de este trabajo cuyo objetivo es explicar las relaciones entre el atavismo que involucra las relaciones humanas con la muerte y el morbo utilizando imágenes fotográficas y el acercamiento con la semiótica discursiva a reflexionar sobre lo grotesco desde un núcleo fundamental de oposición: La belleza versus la fealdad o lo grotesco como estrategia metodológica para analizar la producción de sentido.

Palabras clave: Fotografía. Arte visual. Grotesco.

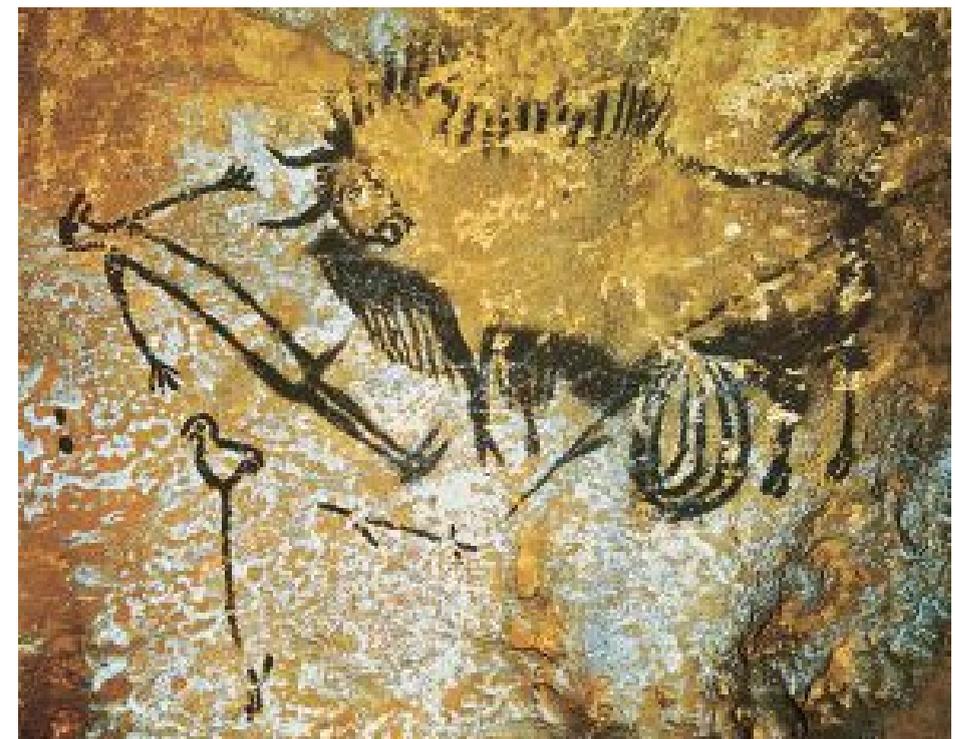
## O grotesco

De modo geral o Grotesco, enquanto categoria estética, ao assumir a posição dialógica em oposição ao conceito de Belo Ideal, defendido pela visão filosófica grega ancestral, também confronta todas as acepções daquela idealização como o que se considera bonito, agradável, harmônico, equilibrado e tantos outros adjetivos derivados que subvencionaram a apreciação “belartística” orientada pelo gosto da tradição acadêmica, inclusive a categoria de Sublime, uma acepção que envolve o belo como estágio lírico e sensível além de sensório.

Não se pode ignorar que o Belo Ideal, instaurado a partir das reflexões de vários filósofos, originariamente gregos e depois replicado em outras circunstâncias históricas, não corresponde apenas à natureza, mas sim a uma visão cultural. Uma construção idealizada que tenta se manter como modelo apesar das transformações culturais e estéticas que sobrevêm até os dias atuais.

Se, de acordo com uma visão estável e hegemônica da tradição artística, uma Obra de Arte serviria ao enaltecimento e enlevo do espírito é de se concluir que, por oposição, o grotesco serviria ao seu contrário. O feio e o grotesco estão amparados em valores como o humor negro, o sarcasmo, o mórbido e o escatológico, mas alheio à estética normatizada e canônica. Não corresponde, portanto, a um recurso expressivo mobilizador homogêneo, tampouco é amplamente difundido e aceito pelo gosto burguês reinante há séculos, portanto, a recorrência a este tema, assunto ou conceito não é tão comum quanto os outros que representam as amenidades e belezas tidas como agradáveis ao olhar e ao espírito enquanto aparência e sentidos. Embora o aporte Grotesco fosse menos comum não o impediu de percorrer a História da Arte, mesmo não sendo uma tendência explícita e por vezes subjetivada no contexto artístico, perdura há séculos.

Não se pode negar que desde a antiguidade existam figuras e cenas



**FIGURA 1.**

Homem e Bisão mortos, Lascaux, pré-história.  
<http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/lascaux-cave-paintings.htm> - 21/02/2023

mórbidas, macabras, violentas e agressivas, representadas sob a forma de imagens e/ou narrativas descrevendo deuses, líderes e heróis em combate ou simplesmente dizimando inimigos. Descrições semelhantes marcaram várias imagens na Arte da Idade Média, explicitando as agruras e violência destinadas às almas das pessoas que eram condenadas ao inferno.

Pode-se recorrer, portanto, a um alinhamento histórico, mesmo que superficial para recortar algumas imagens que indicam a presença do Grotesco como um elemento de significação que participa do contexto visual desde a pré-história. A primeira imagem conhecida, com referência escatológica à morte, está presente numa descrição visual numa das paredes da caverna de Lascaux, na França, a imagem que parece ser de um caçador morto ao lado da caça, também morta.

Na Fig.1, a imagem pode estar descrevendo um acidente de percurso, uma interrupção da vida. A caçada, enquanto meio de obter o sustento, parece ter sido bem-sucedida, no entanto, para o caçador não. Ele é mostrado estendido no chão ao lado de sua lança quebrada, equiparado ao bisão que abateu que é mostrado estendido e com suas entranhas espalhadas pelo chão. Ao que parece o bisão, antes de morrer, atingiu o caçador um triste desfecho para um dia de caça. Os aspectos tanto simbólicos quanto dramáticos desta imagem se referem, em primeira instância, à constatação da morte como parte do processo de sobrevivência, em segunda instância concebe uma imagem dedicada não apenas a descrição formal, mas a relatar algo, não é apenas uma constatação, mas a informação de um acontecimento, a narrativa de um fato, de uma ocorrência: uma manifestação discursiva. Neste sentido é também um ato de comunicação cuja finalidade não só constata, mas informa a outrem algo ocorrido. Ao mesmo tempo incorpora à imagem um aspecto mórbido, escatológico e grotesco pouco visto em outras imagens daquele período. Nunca se saberá, se tal fatura tinha intenção de revelar o que revela, mas é uma das primeiras representações fora dos contextos recorrentes da

representação descritiva de figuras de animais ou femininas comuns aos grupos humanos daquela época ao lidar com a contingência da morte.

Embora a rusticidade revelada nas imagens decorrentes de aspectos como limitações de instrumentos, materiais e habilidades técnicas nas representações figurais de animais, pessoas e coisas do mundo, não se pode supor que estes aspectos grotescos fossem destinadas a reprodução mimética do visível, mas quase sempre identificados com hipóteses de produção de sentidos sobrenaturais ou simbólicos. Independente das hipóteses, o componente grotesco surge com ou sem a intencionalidade de ser grotesco, mesmo assim parece ser uma conduta inerente ao ser humano.

Contudo, a partir da antiguidade pode-se dizer que o aspecto grotesco passa a ser incorporado ao contexto social. Basta constatar a riqueza de elementos deste viés que vão surgir, por exemplo, na Mitologia Grega.

A Mitologia Grega, se torna a base das crenças greco-romana e passa a ser um universo temático recorrente que vai subsidiar a visão Tradicional Clássica e Acadêmica, fundada pela Arte Grega influenciando, inclusive, a construção visual do Belo. Os temas oriundos daquela mitologia são apropriados pela Arte Romana e transferidos, via Renascimento, para o universo estético do período Moderno e posteriores até, praticamente, o século XX. Um mesmo tema é retomado insistentemente por diversos artistas e cada um quer torná-lo mais eficiente em relação à descrição ou representação fidedigna ou espetacular daquela mitologia. Pintores e escultores se esmeraram em representações de imagens e circunstâncias míticas ao ponto de dar-lhes aspectos realísticos e fabulosos, independente dos potenciais grotescos que subjazem às suas origens culturais. Enaltecer o Belo ou a beleza era muito mais importante do que extrair dos eventos narrados a morbidez que encerravam em suas entranhas.

Basta tomar uma das narrativas do surgimento de Vênus, por exemplo, para descobrir a morbidez que o suporta como mito. Sabe-se que

Vênus nasce do mar e chega à terra flutuando numa concha, esta descrição mitológica é muito conhecida e recorrentemente contada por meio de várias Obras de Arte especialmente na obra *O Nascimento de Vênus*, 1484, de Sandro Boticelli. Contudo, o que importa aqui não é a obra do artista, mas sim o surgimento da formosa donzela. Conta o mito que num confronto entre Urano e um de seus filhos Cronos o pai é morto e cortado em vários pedaços. Cronos lança suas partes em vários lugares e os genitais ao mar, deles nasce então Afrodite a deusa da beleza, renomeada na mitologia romana por Vênus.

Vênus, deusa da beleza, segundo Homero foi obrigada a casar com Hefesto, filho de Hera e Zeus. Conta-se que Hefesto era tão grotesco que ao nascer, sua mãe Hera ao vê-lo horrorizou-se com tal aparência e o atirou para a terra, a queda o feriu tornando-o também coxo. Feio e deformado renegado pela mãe foi traído pela esposa, Vênus, que o trocou por vários parceiros. Esta é uma breve descrição da morbidez que ampara a mitologia e representa a aversão à feiura ou ao grotesco como sua expressão atávica.

Com isto pode-se considerar que as recorrências artísticas e estéticas a este universo temático passam a ser normalizadas nas culturas herdadas das matrizes coloniais nas quais causam tanto estranhamento quanto admiração. Este tipo de acomodamento moral, pode ser depreendido da relação mítica entre Apolo e Dafne, em especial, na escultura de Gian Lorenzo Bernini, executada entre 1622-25, do acervo da Galleria Borghese em Roma, que relata visualmente a descrição de Ovídio. Esta é uma versão mítica de assédio sexual. Apolo, deus da beleza, é conhecido por perseguir donzelas e seduzi-las, contudo, Dafne, filha de Zeus, não cede à insistência de Apolo e pede ao pai que encontre um modo de livrá-la do assédio de Apolo que tentava de todo modo tomá-la. Assim, Zeus lhe atribui um encantamento para que, se Apolo a tocasse, ela se transformaria em árvore, melhor destino do que ser violada por Apolo. Este destino se cumpre quando Apolo a persegue e toca, é este momen-

to crucial que a escultura de Bernini relata.

Ao apreciar a obra há um encantamento, um impacto visual pelos aspectos plásticos como: a perfeição no trato do mármore, as habilidades do artista em lidar como a forma naturalista das figuras, mas há pouca reflexão sobre os motivos que levaram à escolha do tema da transformação de Dafne em árvore: a fuga da violência contra o corpo feminino.

A moral mitológica não reconhece a força como um elemento de submissão, mas sim a revelação do poder a qualquer custo. Valores como este foram amplamente debatidos no desenvolvimento civilizatório ao ponto de causarem estranheza quando as imagens mostram, distorções, rupturas ou quebras em relações de caráter moral ou ético explícitos ou invasivos que podem ser tomadas ou lidas como escatológicas, mórbidas e grotescas.

Figuras grotescas podem ser encontradas em todos os momentos nos quais as manifestações artísticas ocorreram, tanto ao acaso quanto propositalmente.

Não há dúvida de que muitas das manifestações artísticas realizadas ao longo da história recorreram a este tipo de imagem para revelar, chocar ou intensificar aspectos expressivos e até mesmo relatar a violência presente em vários momentos da história humana, exemplos não faltam.

Para desenvolver as reflexões em torno do Grotesco, a opção foi recorrer a alguns aspectos da Semiótica, especialmente em torno da ideia de Significante e Significado tomadas, *en passant*, de autores como Saussure e Benveniste, para amparar o caráter estético embutido nas entranhas do Grotesco em contraponto ao Belo convencionalizado pela estética clássica. É necessário também esclarecer que não se tratará aqui do chamado semi-simbolismo, vertente da semiótica discursiva dedicada às relações de significação, bastante explorada nas últimas décadas. Tal posição é justificável na medida em que o semi-simbolismo não corresponde ao modelo aqui elaborado, pois as obras de Arte Visual, não estão estruturadas em sistemas ou nos modelos canônicos usuais da Semióti-

ca Discursiva, mas sim em figurações cenográficas quase sincréticas que não respondem a uma estrutura discursiva ou de linguagem normatizada, estável e constante, como no caso específico de fotografias, mas passíveis de análises pontuais exploração no campo da Semiótica Planar, a exemplo de autores como Jean-Marie Floch (2001) que apontou este caminho, este é o aporte deste artigo.

Para desenvolver as análises de significação ou de sentidos propostas, o ponto de partida recorre a duas categorias fundadoras: a da Expressão e a do Conteúdo, na visão descrita no Dicionário de Semiótica de Greimas e Courtés (s/d). Entende-se, nesta abordagem, que uma não existe sem a outra, pode-se dizer que o plano da Expressão contempla, no caso das imagens, as qualidades sensíveis, os aspectos visuais e plásticos que a determinam como as substâncias de expressão por meio das qualidades sensíveis, temas e a aparência que têm ou lhes é dada. Portanto, a formatação da imagem decorre dos modos de construí-la, de elaborá-la e de configurá-la como significante. O plano do Conteúdo, por sua vez, contempla as variações e relações interativas elaboradas ou decorrentes entre a imagem configurada e o contexto cultural onde se encontram os valores, conceitos os modos de manifestação e o entendimento de tais ideias e valores arraigados no contexto sociocultural do qual emanam. A metodologia adotada segue a organização formal de tais imagens e os substratos apreendidos a partir dela como algo genuíno.

É possível definir a imagem como: uma configuração geradora de sentido, logo, toda imagem, independente do modo e/ou meio de produção, é destinada a atingir ou obter algum efeito de sentido, gerar significação, portanto, ao analisá-las é possível extrair diferentes cargas de sentido: implícitos ou explícitos, da ordem do pessoal, afetivo, coletivo, social, informativo entre tantos outros que irão promover apreensão e compreensão no contexto no qual tais dados circulam ou para o qual são designados.

Isto não quer dizer que todas as interações entre as mesmas imagens

e diferentes pessoas sempre terão os mesmos sentidos e significados, pois os participantes da cultura podem não ter o mesmo cabedal de informações e experiências, portanto, as interpretações também podem variar em função de cada um que com elas dialoga, portanto, é o processo dialógico entre aspectos formais e conceituais – significantes, que levam à compreensão das imagens - significados.

Tal processo pode, grosso modo, ser representado por oposições semânticas como, por exemplo, dicotomias excludentes: sim e não, afirmação e negação, verdade e mentira, alto e baixo, próximo e longínquo, enfim, categorias opostas podem ser auto neutralizantes. Contudo, nem sempre as coisas são tão simples, neste caso, surgem categorias complementares que relativizam estas oposições e criam novas possibilidades potencialmente significativas. Entre um sim e não peremptórios existe o talvez, um estágio entre um e outro capaz de colocar em xeque ou em dúvida o sentido. Entre verdade e mentira pode haver um estágio ficcional em que a versão linear e racional desaparece e entra a fantasia ou a ilusão. Entre uma afirmação e uma negação, é possível encontrar uma dúvida ou uma falácia e colocar todo o contexto significativo no limbo.

Enfim, a construção da significação é complexa e depende tanto das manifestações apresentadas quanto das interpretações delas decorrentes. Não há como estabelecer uma linha lógica, racional, bipolar e fechada entre Significantes e Significados capazes de ignorar a cultura, a ideologia, o simbólico, as crenças e costumes que participam ou interferem no contexto vivencial onde ocorrem as manifestações artísticas, sejam elas verbais, verbo-visuais, híbridas ou sincréticas.

O que se manifesta socialmente é resultante de seu próprio ambiente, cujos conteúdos já estão potencialmente postos -iminentes-, mas só se tornam sentido a partir da configuração que lhe dá existência real, a manifestação em si. Neste sentido os elementos significantes se tornam significados, pois todos que participam deste processo constitutivo ou

estruturante são, potencialmente, capazes tanto de promover quanto de obter sentidos e significações, pois é impossível isolar o ser humano do meio ambiente natural ou sociocultural.

Todo processo semiótico decorre da compreensão de como tais estruturas se organizam para significar. Há valores socioculturais, morais e éticos que amparam muitas das proposições e leituras de mundo. Pode-se organizar algumas delas para dar um pouco mais de profundidade e estes valores. As dicotomias opostas que encerram valores sociais são comuns no contexto da Arte, especialmente quando referenciadas a aspectos morais. Neste caso podem se destacar bem e mal, correto e incorreto, justo e injusto, verdade e mentira, verdadeiro e falso entre outras distinções possíveis. No contexto deste artigo, a principal oposição aqui destacada diz respeito à oposição entre o conceito convencional de Belo em relação ao Grotesco. O Belo, na tradição das categorias estéticas é convencionalmente confrontado com o Feio. Ao Belo corresponde valores como perfeição, equilíbrio harmonia, bonito, agradável, bem-feito, correto e incorreto, natural e artificial, figurativo e abstrato, real e irreal, enfim, várias possibilidades que irão colocar em xeque todos os antônimos decorrentes das valorações positiva, tomadas pelos seus opostos, as negativas. A intensificação de um elimina ou atenua a presença de outro.

A imersão no contexto sociocultural é a base formadora dos significados a tal ponto que as manifestações visuais irão revelar seus sentidos, seja na profundidade de sua essência ou superficialidade de sua aparência. Isto pode ser explicado pelo que foi dito anteriormente sobre a obra de Bernini, o embevecimento pelo arrebatamento técnico, formal altamente elaborado somado à competente resolução estética, desvia da apreensão da verdadeira razão da obra: o assédio de Apolo a Dafne. Neste caso a interpretação imediata e superficial induzida pela figuração da obra, como a beleza formal, se torna mais significativa do que a compreensão de que tal obra se refere a um fato mitológico pré-conhecido

cuja essência profunda, malévola, é ignorada.

Não se pode negar também que o próprio Bernini possa ter recorrido à estratégia cenográfica e realística justamente para criar efeitos de sentido imediatos: o de envolver e cooptar o espectador independente de conhecer ou não a mitologia greco-romana. Os estudiosos do Barroco identificam como parte das estratégias discursivas desta escola, o aspecto envolvente e o apelo dramático de suas obras.

Aqui é possível destacar a questão da construção de um significante formal, de uma Obra de Arte como a de Bernini, na qual a configuração visual altamente qualificada tecnicamente, declara numa cena o encontro entre duas entidades míticas no momento exato em que a figura feminina se transforma em árvore revelando partes do corpo humano tornando-se tronco, galhos e folhas num processo metamórfico.

Se há, por um lado, o aspecto metamórfico fantasioso, de outro há uma carga Mítica implícita que recorre ao contexto cultural e histórico da cultura na qual tal obra foi criada. Seria de se esperar que todos os participantes daquela cultura, pelo menos no extrato social no qual tais obras eram produzidas, tivessem o domínio de tais relatos e fossem capazes de julgar se tal representação fazia justiça ao legado mítico da cultura original. Ao passo que hoje em dia, enquanto obra de museu, atende quase que apenas ao interesse turístico sem maiores reflexões sobre o sentido implícito que recorre à mitologia ou a outros valores dela decorrentes. Resta aos estudiosos apresentarem os argumentos para cobrir as lacunas de conhecimento geradas pela da motivação original de obras que fazem parte da História da Arte e da cultura.

Nesta mesma linha de raciocínio é possível transladar para a contemporaneidade questões relativas a estas concepções estético-conceituais focando o tema do Grotesco nos aspectos que abordam o mórbido e o escatológico revelados por meio dos significantes explícitos nas obras de Arte e que se tornam seus significados.

Para falar sobre isto, foram selecionadas imagens fotografias que

abordam o contexto midiático, como formador de repertório e depois o artístico como repositório de valores.

As questões de caráter midiático toca nas publicações decorrentes de conflitos geopolíticos como o das guerras e dos refugiados que geram imagens documentais destes conflitos e seus desdobramentos. As imagens selecionadas apresentam aspectos escatológicos como a morte e mórbidos como consequência. Tanto a morte quanto a dor exploram aspectos grotescos decorrentes de tais imagens, sejam ou não construídas com estes interesses ou destino. Tais publicações, ao explicitar as tragédias provocam choques e traumas por meio de imagens mórbidas, assim criam o repertório para imagens grotescas.

Metodologicamente, para dar validade a estas análises, as manifestações artísticas escolhidas devem conter os mesmos indicadores mórbidos e escatológicos que se encontram nas imagens difundidas pelas mídias. O propósito é estabelecer relações de caráter estético/expressivos a partir dos mesmos elementos e aspectos grotescos como deflagradores de significação. Não se pode esquecer, contudo, que tais manifestações não dependem de leituras lineares e normatizadas, mas sim de interpretações, relações e combinatórias entre imagens nas quais a ordenação visual se propõe a explicitar ou desenvolver conceitos e conteúdos logo, o repertório de dados e informações acumulados, ao mesmo tempo que subsidiam a compreensão das manifestações discursivas, sejam verbais, verbo-visuais, visuais e mesmo audiovisuais, também são coadjuvantes de seus significados.

## FOTOGRAFIAS NA CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO GROTESCO.

A invenção da fotografia colocou em xeque a questão da autonomia personal dos artistas sobre a produção de imagens. Na medida em que o desenvolvimento do aparelho fotográfico foi capaz de tomar imagens do mundo natural, sem intervenção da mão humana. Com o desenvolvi-

mento de materiais e processos fotográficos, o efeito de veridicção produzido pela pintura e demais técnicas congêneres, mesmo que buscando referenciais de cunho naturalistas, perderam gradativamente sua capacidade de iludir o espectador. A fotografia, por sua vez, pode investir cada vez mais na produção do efeito de sentido de realidade, tornando-se o processo mais eficiente para reproduzir o visível, segundo uma suposta objetividade.

O seu surgimento, por volta das duas primeiras décadas do século XIX, fez com que imagens precárias tomadas por meio de câmeras rudimentares e processos químicos insólitos se transformassem numa das maiores conquistas da produção imagética da humanidade. As fotografias deixaram de ser algo impreciso e passaram a mostrar qualidades plásticas muito semelhantes à aparência do mundo natural, mesmo sem cores.

Com isto surgiram aplicações mais interessantes do que servirem apenas de referência como esboços para pinturas e gravuras. Uma destas aplicações foi o Retrato: um registro de pessoas amparado numa representação fiel e capaz atuar como documento ou servir para construir memórias afetivas.

Nesta mesma linha e ainda no século XIX, surgiram serviços fotográficos, que passaram a produzir as primeiras imagens mórbidas: as Fotografias *Post-mortem*, a primeira atividade fotográfica que passou a conter elementos escatológicos ou grotescos. A morbidez é entendida como a demonstração de interesse por assuntos macabros dos quais podem participar o terror, o horror, o medo e a morte. Esta tendência surgiu na Inglaterra Vitoriana e se espalhou para outras regiões do globo. Ainda hoje há controvérsias a respeito se tais imagens eram reais ou simulações para vender imagens mórbidas.

As fotografias *Post-mortem* consistiam em imagens tomadas de pessoas mortas que podiam estar sozinhas, em situações ou circunstâncias arranjadas pelos fotógrafos ou acompanhadas de outras pessoas como



**FIGURA 2.**

*Mulher e criança morta.* Imagens do acervo da State Library do Sul da Australia. <https://www.abc.net.au/news/2015-06-27/victorian-era-photos-of-deceased-fascinate-modern-viewers/6575580> - 21/02/2023

pais, parentes, amigos etc. As funerárias mantinham contatos com fotógrafos que ofereciam seus serviços aos familiares dos falecidos, como mostram as Fig.2 e Fig.3 a seguir.

Neste mesmo período surgiram também as primeiras investidas mórbidas no fotojornalismo por meio das imagens tomadas por Matthew B. Brady e seus colaboradores na guerra de secessão americana, entre os anos de 1861-65, destinadas ao registro e publicações.

Seguindo esta linha de serviços associados ao contexto da mídia de difusão jornalística, as imagens de guerras, conflitos e demais ocorrências motivavam ou estimulavam o lado mórbido ou afetivo do ser humano e passaram a fazer parte da distribuição de informações na sociedade sem qualquer pudor. As imagens fotográficas da Guerra Civil Americana, Fig.4 a seguir, parecem ter sido as primeiras a revelar o lado obscuro do ser humano.

Esta tendência jornalística, sempre polêmica, ora arrefece ora se amplia, de acordo com a ética adotada pelo jornalismo, contudo, é recorrente em prol da denúncia ou, quem sabe, em benefício do mercado editorial. Este percurso mórbido pode ser observado em várias imagens. Uma das mais famosas é a de Robert Capa na Guerra Civil espanhola: Fig.5:

Este tipo de imagem se repete o tempo todo, basta olhar para o mundo, escolher um conflito e pronto: mais imagens tétricas. A Guerra do Vietnã foi um dos palcos para este tipo de notícia. Uma das mais conhecidas foi a da garota queimada por bomba Napalm, Fig.6:

Guerras e conflitos geopolíticos e interesses econômicos mundiais levam pessoas a deixarem ou serem expulsas de seus territórios e países, neste contexto, muitos perecem e as imagens não são nada belas, ao contrário, Fig.7:

A morte encontra também os refugiados que no desespero de fugirem dos conflitos arriscam suas vidas e de seus filhos. Fig.8 e Fig.9:

Observando tais imagens é impossível não se angustiar nem deixar de perceber o perfil escatológico e mórbido que as orienta. Num primeiro



**FIGURA 3.**

*Mulher e criança morta.* Imagens do acervo da State Library do Sul da Australia. <https://www.abc.net.au/news/2015-06-27/victorian-era-photos-of-deceased-fascinate-modern-viewers/6575580> - 21/02/2023



**FIGURA 4.**

*Soldados confederados mortos.* "The Dead of Antietam", Matthew B. Brady. Soldados confederados mortos, acervo da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. <https://www.historynet.com/the-dead-of-antietam/#:~:text=In%201862%2C%20famed%20photographer%20Mathew,least%2095%20images%20at%20Antietam> - 21/02/2023



**FIGURA 5.**

*Robert Capa, The Falling Soldier: Loyalista Miliciano no momento da morte, Cerro Muriano, 5 de setembro de 1936. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315> - 21/03/2023*



**FIGURA 6.**

*A menina da Guerra do Vietnã, foto tomada por Nick Ut, fotógrafo vietnamita naturalizado americano em 8 de junho de 1972. A menina é Phan Thi Kim Phúc, sobrevivente. [https://www.bbc.com/portuguese/esp\\_viet\\_04.htm](https://www.bbc.com/portuguese/esp_viet_04.htm) - 21/02/2023*



**FIGURA 7.**

*Criança morta, Arábia Saudita. Ataques aéreos da Arábia Saudita tiraram a vida de uma criança na província de Sa'ada, no noroeste do Iêmen. Foto: ABNA: Shia News, <https://alistairreignblog.com/2015/09/26/httpwp-mep6khlz-af/> - 21/03/2023*



**FIGURA 8.**

*Bebê Morto. Aylan Kuri, 3 anos, vítima de afogamento entre os refugiados sírios encontrado em uma praia da Turquia. 02/09/2015, Nilufer Demir/DOGAN NEWS AGENCY/AFP <https://veja.abril.com.br/mundo/imagem-retrata-grito-de-um-corpo-silencioso-diz-autora-de-foto-do-menino-sirio/> - 21/03/2023*

**FIGURA 9.**

*Pai e filha mortos. Os corpos do migrante salvadoreño Oscar Alberto Martinez Ramirez e sua filha de quase 2 anos, na margem do Rio Grande em Matamoros, México, em 24 de junho de 2019. Julia Le Duc / Associated Press. <https://www.latimes.com/world/la-fg-father-daughter-drowning-mexican-border-20190626-story.html> - 21/03/2023*



momento o olhar é atraído por elas mesmo que, segundos depois, seja desviado criando uma relação primária entre atração e repulsão. De um modo ou de outro há pessoas cujos sentimentos, decorrentes desta visão podem ser, por um lado invadido de pena, dó, comiseração, revolta ou ressentimento, por outro seria desumano admitir que alguém sentisse algum prazer masoquista. Neste sentido a morbidez se instaura e tais imagens passam a fazer parte da História, da memória coletiva e pessoal. Agora pode-se voltar a falar da relação entre este tipo de imagem e a Arte Visual. O artista selecionado para representar este segmento é Joel-Peter Witkin.

### JOEL-PETER WITKIN E O GROTESTO NA ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEA.

O percurso pessoal de Joel-Peter Witkin, americano, é marcado como fotógrafo de guerra com participação na guerra do Vietnã. Talvez isto explique a escolha estética por temas escatológicos e mórbidos. Depois da guerra, estuda na escola de Arte da Cooper Union em Nova Iorque. Atua no contexto da Arte Visual com fotografia analógica recorrendo a modelos, sejam pessoas ou animais vivos ou mortos, objetos em cenários estruturados como estúdios para realização de fotografias nas quais o viés grotesco é a vertente estética mais evidente em seus trabalhos.

Olhar para a morte nua e crua não deve ser uma experiência desejosa para quem lida com o campo artístico. Mesmo que em alguns momentos alguns artistas tomassem este tema, ora como denúncia, ora como catarse. De um modo ou de outro, olhar para a morte com isenção de ânimo talvez seja uma das estratégias para tocar neste assunto sem a emotividade que, parece mobilizar as pessoas. Neste caso, Witkin se despe do sentimentalismo prosaico e benevolente investindo a fundo nas questões formais e estéticas decorrentes do grotesco.

O trabalho de Witkin recorre a cadáveres, mutilados, obesos, defor-

mados, desvalidos ou pessoas de diferentes orientações sexuais como cis ou transgêneros tomando-os a partir de encenações construídas sob temas inusitados ou recorrendo à hipocrisia social, à ironia, ao sarcasmo, ao caricato como também aos Mitos, Obras de Arte do passado e proposições personalizadas impondo por meio destas concepções sua versão densa e obscura do diverso e da diversidade.

Foram selecionados alguns trabalhos da produção estética de Witkin, tomando por base a questão do Grotesco polo oposto ao belo enquanto categoria semântica.

Em síntese a palavra Grotesco se refere a algo disfórico que se presta a atração ou a repulsa por ser rude, extravagante, exagerado, excêntrico, burlesco, estapafúrdio, caricaturesco, carnavalesco, anedótico etc. A oposição ao grotesco seriam todas as possibilidades que negassem tais percepções ou que se mostrassem eufóricas como: prazerosas, sérias, estáveis, simples, singelas ou atraentes.

Os trabalhos do autor se aproximam muito mais ao seu sentido direto e usual seguindo a versão disfórica. Contudo, a disforia, como categoria semântica, não pode ser caracterizada em sua obra como uma oposição ao eufórico, não há conflitos ou confrontos explícitos, mas sim a presença do grotesco como uma condição criativa sem a qual as obras não existiriam. Mesmo que impregnadas do mórbido, do sarcasmo, do escatológico e até mesmo do humor negro tais obras não deixam de operar no campo da reflexão humanística atuando, de certo modo, como ativista em favor da vida no contexto da Arte Visual.

Não há dúvida de que suas obras se afastam do padrão de gosto usual e são capazes de suscitar a aversão aos seus trabalhos, reforçando valores negativos, contudo, não se pode também negar que há uma aproximação à compaixão, respeito às diferenças e o enaltecimento de condições humanas que são, em geral, ignoradas, neste caso, dá visibilidade aos excluídos, esquecidos e ignorados estes são, sem dúvida alguma, valores positivos.

Pode-se dizer que o artista estabelece um afastamento ou isolamento do contexto moral ou valorativo, habitual do senso comum, atuando num estado de amoralidade ou de neutralidade valorativa, mas não se afasta dos processos criativos típicos das tendências contemporâneas cujo aporte estético se alinha às concepções e procedimentos habituais da Arte atual. Neste aspecto cabe ressaltar que Witkin tem presença e aceitação de no Sistema de Arte atual pela atenção demonstrada por colecionadores e instituições artísticas.

As obras selecionadas revelam a interação constante e coerente entre o Plano da Expressão e o Plano do Conteúdo. A estrutura formal ou Plano da Expressão é, em geral desenvolvida por meio de estruturas cenográficas nas quais participam vários elementos, como já citados. O principal aporte significativo é a figuração imagética dentro do que se pode chamar de Estética do Grotesco. O Plano do Conteúdo, por sua vez, varia em torno de diferentes abordagens temáticas, explicitando diferentes aportes sociais e culturais nas quais entram e participam elementos metafóricos e factuais.

Para fins de análise foram selecionadas algumas imagens sob quatro categorias temáticas: Morte e Escapismo; Mutilação e Adensamento; Estigmas e Preconceito e Mitologias e Cultura. Várias outras categorizações são possíveis pois, os efeitos que tais obras podem causar fogem, em parte, ao poder do artista e recaem sobre os espectadores, sobre a crítica, estudiosos e demais instâncias normativas ou qualificadoras do Sistema de Arte no qual as Obras passam a existir e é nele que são atribuídas ou negadas sua validade estética e/ou sociocultural.

## **A MORTE COMO ESCAPISMO: ESCATOLOGIA E EXPIAÇÃO.**

Conceitualmente, a oposição semântica fundante deste recorte temático é a relação Vida e Morte. As configurações visuais aqui selecionadas denotam a presença explícita da morte em consequência da ausência da

vida, portanto, a construção de sentido opera exclusivamente por meio da aferição do efeito de sentido que garante a presença da morte. Os efeitos de sentido decorrentes da presença da morte são sempre densos, seja ela previsível ou não. Sua ocorrência pode ser eventual, inesperada ou circunstancial. Eventual quando ocorre do modo habitual por velhice ou por doenças; inesperada no caso de acidentes; circunstanciais quando provocada por catástrofes naturais ou bélicas. Quanto mais aleatória e inesperada, maior é o impacto pessoal ou coletivo provocando choques traumáticos, contudo, há uma certa resignação quando são eventuais e se referem às causas naturais e mais comuns, até mesmo quando é aplicada a condenados, em certos países, por crimes violentos contra pessoas ou a humanidade, há uma certa condescendência quando se reveste de punição, admoestação ou mesmo a compensação humana ou social. Em casos como estes últimos, pode ser tomada como uma espécie de apaziguamento cujo sentido tende a promover uma catarse social. Por outro lado, quando diz respeito a grandes catástrofes ou grandes níveis de violência sobre a humanidade, tendem a fazer parte da memória coletiva e estimular a expiação por meio de outras estratégias como a realização de cultos, memoriais e efemérides. Tais aspectos e valores são incorporadas à percepção social da morte pela humanidade e adotados por Witkin nas suas obras por meio dos cadáveres que passam a interpretar, intensificar ou atenuar tragédias. As imagens das Fig.10, Fig.11, Fig.12 e Fig.13, explicitam tais aspectos:

### A MUTILAÇÃO COMO ADENSAMENTO DA VIDA

As imagens selecionadas nesta categoria temática podem ser analisadas sob a oposição semântica da normalidade e anormalidade. As mutilações não são características inerentes aos corpos, resultam de diferentes ocorrências, sejam elas acidentais ou propositais. Acidentais quando as causas não são previsíveis, propositais quando decorrem de



**FIGURA 10.**

*Rosto de Mulher, Marselha, 2004.* Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico, 76,2 x 101,6 cm  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> - acessado em 21/02/2023



**FIGURA 11.**

*Glassman*, 1994. Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico, 50,8 x 40,6 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> - acessado em 21/02/2023



**FIGURA 12.**

*Cabeça de um Homem Morto*, Cidade do México, 1990. Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico, 76,2 x 101,6 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> - acessado em 21/02/2023



**FIGURA 13.**

*Cão em um travesseiro*, Marselha, 1994. Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico, 77 x 70 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> - acessado em 21/02/2023

retiradas cirúrgicas por conta de doenças ou pior, de agressões físicas. De qualquer modo, tais mutilações provocam choques físicos e psicológicos. Além de exporem as pessoas ao estranhamento dos olhares evocam as limitações provocadas por elas. Talvez seja o estranhamento no contexto vivencial que requeiram mais coragem e superação. Além do aspecto afetivo, a relação semiótica parte do diálogo entre opostos: de um lado a realidade nua e crua e de outro a imaginação e a fantasia é por este viés que Witkin opera estas fotografias: no sentido de promover o enfrentamento das exclusões sociais: tornar visível tais condições, este é um dos caminhos para superar a invisibilidade social de pessoas que sofrem tais limitações. As imagens das Fig.14, Fig.15, Fig.16 e Fig.17 revelam isto:

### ESTIGMAS SOCIAIS E PRECONCEITOS.

Assim como os mutilados, há portadores de necessidades especiais que tendem a ser discriminados pela diferença física, nesta categoria há também um diálogo entre normalidade versus anormalidade, esta dicotomia estrutural tende a distinguir e separar pessoas em grupos no contexto social. Assim surgem os estigmas, tomando marcas e condicionantes dos próprios corpos que se tornam marcas psicossociais. Tais pessoas são vitimadas pela imposição de uma pesada carga de preconceito, isto pode levá-las ao isolamento do convívio social. Por mais que a busca pela conscientização sobre as diferenças e limitações e respeito às pessoas com tais necessidades, há sempre uma carga de preconceito. Neste sentido, para efeito desta abordagem, opera-se dentro de uma carga semântica opositiva de caráter social que interfere no trabalho, no lazer e se projeta para o bem bem-estar. A estratégia social pernóstica, ao torná-los anômalos tende a apagá-los, mas, ao contrário, quando as manifestações artísticas os inclui nas Obras de Arte, mesmo que por meio de encenações, dá-lhes existência não só estética quanto real. Ao mesmo tempo é um meio de denunciar a discriminação social às quais



**FIGURA 14.**

*Mulher em uma mesa, 1987. Joel-Peter Witkin.*  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico 50,8 x 40,6 cm  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> - acessado em 21/02/2023



**FIGURA 15.**

*Sátiro, México, 1992.* Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico,  
73,7 x 73,7 cm.



**FIGURA 16.**

*La Serpentine, Marselha, 1992.* Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico,  
101,6 x 76,2 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> -  
acessado em 21/02/2023



**FIGURA 17.**

*Retrato como Vanité, Novo México, 1994.* Joel-  
Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel  
fotográfico, 101,6 x 76,2 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> -  
acessado em 21/02/2023



**FIGURA 18.**

*Sanitário*, 1983. Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico,  
66 x 50,8 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> -  
acessado em 21/02/2023



**FIGURA 19.**

*Mulher de chapéu azul*, Nova York, 1985. Joel-Peter  
Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico,  
50,8 x 40,6 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> -  
acessado em 21/02/2023



**FIGURA 20.**

*Retrato de um anão*, Los Angeles, 1987. Joel-  
Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel  
fotográfico, 66 x 50,8 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> -  
acessado em 21/02/2023

são sujeitos e estimular a inclusão, dignificação e respeito, o caminho para evitar o apagamento social destas pessoas. As imagens das Fig.18, Fig.19, Fig.20 e Fig.21, mostram este propósito:

### MITOLOGIAS E CULTURA NAS OBRAS DE ARTE.

Recorrer às mitologias e as Obras de Arte, especialmente desde o Modernismo, tem sido um dos recursos e estratégias para explicitar as transformações das manifestações artísticas. Rever e recriar uma obra do passado, de um ou outro artista, é uma maneira pedagógica de dizer que a Arte, como a sociedade, se transforma. Vários artistas, ao longo do tempo, recorreram a esta estratégia para mostrar que um modo de fazer, um estilo, um processo criativo realizado antes ou por outros artistas, poderiam ser revistos, repensados e ressignificados. Atitudes como as de Picasso no Cubismo ao reler *Las Meninas* de Velasquez, de 1656, por exemplo, estabelece paralelos importantes entre os modos de fazer e pensar do século XVII, para novos modos de fazer e pensar do século XX. A oposição semântica fundante pode se caracterizar na relação entre Tradição e Inovação, especialmente quanto são utilizadas as mesmas referências mitológicas que ampararam obras da tradição clássica do passado. Reordenar o olhar e perceber que as manifestações artísticas podem ser revistas, reoperadas e ressignificadas é assumir a autonomia da Arte na sua relação social, independente do gosto reinante. Resignificar obras que surgiram em outros momentos históricos por meio do translado temporal, espacial ou estético, é uma das maneiras que a Arte Visual contemporânea adotou para reificar, dar concretude a conceitos artísticos que, nem sempre, são compreendidos pela sociedade. Este é um dos recursos usados por Witkin em várias de suas obras, neste sentido, o processo semiótico de operar tais transformações opera na relação opositiva entre passado e presente, história e mito ou numa relação entre ego e alter. As Fig.22. Fig.23, Fig.24 e Fig.25, exemplificam isto:



**FIGURA 21.**

*Anã de Nápoles, Roma, 2006.* Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico, 50,8 x 40,6 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> - acessado em 21/02/2023



**FIGURA 22.**

*As Meninas*, 1987. Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico,  
38,1 x 38,1 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> -  
acessado em 21/02/2023



**FIGURA 23.**

*As Graças*, Los Angeles, 1988. Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel fotográfico,  
73,7 x 73,7 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> -  
acessado em 21/02/2023



**FIGURA 24.**

*Leda*, Los Angeles, 1986. Joel-Peter Witkin.  
Fotografia analógica, impressão em papel  
fotográfico, 50,8 x 40,6 cm.  
<https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> -  
acessado em 21/02/2023

## À GUIA DE CONCLUSÃO

No contexto das ciências humanas nada é definitivo, tampouco pode-se considerar que um problema, proposição ou percurso tenha um fim ou esgotamento depois de ter sido colocado em pauta: um recorte pode se esgotar, mas o problema não. No momento em que se dispõe a finalizar uma trajetória, por mais simples ou complexa que seja, a sensação de incompletude permanece.

A motivação deste trabalho foi refletir a respeito de relações nas quais a imagem fotográfica participasse significativa e significativamente da construção de um percurso estético no qual o conceito de Grotesco fosse perceptível no campo da Arte Visual Contemporânea.

Usar da abordagem de fundo semiótico na aproximação com o objeto de estudo selecionado é uma abordagem metodológica capaz de clarear alguns aspectos, mas talvez insuficiente para resolver outros desdobramentos do processo, contudo, é necessário buscar caminhos capazes de facilitar a aproximação, análise e compreensão das manifestações artísticas.

Neste estágio, é necessário constatar que este tipo de trabalho sempre estará em processo pois como dito no decorrer do texto as imagens, como tais, não se conformam a algo codificável no sentido estrito, mas tendem a ser prolíferas no sentido lato.

A preocupação original foi selecionar algumas imagens que dialogassem com a questão posta do Grotesco na sua relação com a Arte Visual. Habitualmente a abordagem mais comum desta questão tomam o campo das poéticas pictóricas, gráficas ou escultóricas, no entanto, a fotografia é menos comum. Isto talvez se deva à proximidade que a fotografia tem com a reprodução do visível, já que as imagens fotográficas são obtidas do transladamento luminoso por meio de um aparelho ótico, tomadas do mundo natural e registradas num suporte sensível analógico ou digital. Este processo de construção retira a possibilidade de impor às imagens



**FIGURA 25.**

*Deuses da Terra e do Céu*, Los Angeles, 1988. Joel-Peter Witkin. Fotografia analógica, Impressão em papel fotográfico, 40,6 x 50,8 cm. <https://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3> - acessado em 21/02/2023

as marcas e interesses do autor, pois é uma imagem técnica, independe das habilidades manuais humanas. Toda a criação anterior à fotografia revelava habilidades e concepções artísticas pessoais, inclusive sonhos e fantasias. No caso das fotografias, para que elas revelem tais aparências, dependem de encenação, figuração, figurinos e também de domínios técnicos como iluminação, operação de câmeras, ângulos de tomada, efeitos luminosos e outras tantas artimanhas capazes de transformar ideias em projetos que sejam capazes de mobilizar a atenção de espectadores pois, ela não ocorre ao acaso, é produzida para significar algo, neste caso, são construções expressivas.

No caso da relação da fotografia com o Grotesco é necessário que ela seja operada por meio de estratégias constitutivas, expressivas e discursivas de tal modo que, ao final, os efeitos de sentido obtidos sejam claros e explícitos. Aqui entra a missão do fotógrafo/artista pois, em relação ao fotojornalismo ou às mídias de informação sociais, as imagens são literais e normalmente factuais, ao passo que, na Arte são pontuais, ampliadas, expandidas e ressignificadas aqui se justifica a escolha deste meio e, ao mesmo tempo, o potencial de significação da Arte Visual em relação a outros modos de pensar, fazer ou dizer.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais**. 7a ed. Tradução de Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

DORRA, Raúl; LANDOWSKY, Eric; OLIVEIRA, Ana Claudia de, (orgs.). **Semiótica, Estésis, Estética**. São Paulo: Educ, 1999.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FLOCH, Jean-Marie. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral**. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: edições CPS, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, Sd.

**GROTESCO**. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4981/grotesco> - 22/02/2023

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

SILVA, Ignácio Assis (org). **Corpo e Sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

Data de submissão: 01/03/2023

Data de aceite: 25/05/2023

Data de publicação: 22/06/2023