



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

O corpo melancólico em estado de horror

Luisa Pereira Vianna, Universidade Federal de Juiz de Fora

<https://orcid.org/0000-0002-3344-7381>

lluisavianna@gmail.com

Thayná de Paula da Silva, Universidade Federal de Juiz de Fora

<https://orcid.org/0000-0001-8698-1687>

thaynasilva.edu@outlook.com

Resumo

O artigo visa analisar e refletir as obras de *Lucifer* (1891) de Franz von Stuck, o *Zelfportret met spiegel* (1908) de Léon Spilliaert e *Figure with Meat* (1954) de Francis Bacon. Questionando-as enquanto dotadas de uma linguagem simbólica do sujeito em estado de horror ou numa tipologia melancólica, nós vemos nas representações selecionadas, determinados elementos imagéticos que possuem associação com tais estados. Assim, pensamos nossa reflexão na relação entre o corpo melancólico e o estado de horror através da retratística, visando uma compreensão dos símbolos utilizados pelos artistas para representar esses sentimentos nos sujeitos retratados.

Palavras-chave: Melancolia. Estado de Horror. Dimensão da perda. Corporeidade. Estranhamento.

Abstract

The article aims to analyze and reflect the works of *Lucifer* (1891) by Franz von Stuck, the *Zelfportret met Spiegel* (1908) by Léon Spilliaert and *Figure with Meat* (1954) by Francis Bacon. Questioning them while endowed with a symbolic language of the subject in a state of horror or in a melancholy typology, we see in the selected representations, certain iconography elements that have association with such states. Thus, we thought our reflection on the relationship between the melancholy body and the state of horror through the portraiture, aiming at an understanding of the symbols used by the artists to represent these feelings in the subjects portrayed.

Keywords: Melancholy. State of horror. Extent of loss. Corporeality. Strangeness.

Olhos arregalados, boca escancarada. Esses são alguns dos elementos que podemos notar nas imagens de *Lucifer* (1891) de Franz von Stuck (1863-1928), o *Autorretrato com espelho* (1908) de Léon Spilliaert (1882-1946) e *Figura com a carne* (1954) de Francis Bacon (1909-1992).

Há uma característica nas obras selecionadas que nos instigaram em sua escolha: o incômodo. Ele surge como a provocação principal que as três figuras masculinas trazem em suas representações. A paleta escurecida transforma o lugar onde habitam em algo soturno, e todos os três aparentam grande melancolia ao mesmo tempo que estão em uma disposição de horror. De modo que a questão se forma: como se apresenta o corpo melancólico em estado de horror?

Na busca por responder esta indagação, primeiramente devemos destacar qual conceituação estamos utilizando ao referir-nos à melancolia e ao horror. Segundo a compreensão dada por Jean Starobinski (1920-2019), a melancolia pode ser compreendida enquanto um fato da cultura, ela muda de acordo com as condições culturais.

Questionando as obras enquanto dotadas de uma linguagem simbólica do sujeito em estado de horror ou numa tipologia melancólica, nós vemos nas representações selecionadas, determinados elementos imagéticos que possuem associação com tais estados. Assim, pensamos nossa reflexão na relação entre o corpo melancólico e o estado de horror através da retratística, visando uma compreensão dos símbolos utilizados pelos artistas para representar esses sentimentos nos sujeitos retratados. Valendo-se portanto da atenção aos elementos que compõem as telas como um todo, como os recursos empregados e a orientação imagética, mas principalmente, gestualidades e expressões que simbolizam e dialogam com uma memória dos gestos, tal como formulada por Aby Warburg¹ (1866-1929), que remete justamente ao que estamos compreendendo por melancolia e estado de horror.

A presente investigação toma a melancolia dentro do quadro fenomenológico, compreendendo-a como reação, como um sentimento que permite ao sujeito experimentar o entorno sob determinado estado de alma. Na aplicação da noção dentro da retratística, nós a percebemos na associação com o sujeito representado, logo, a intenção aqui é perceber como esse sujeito é representado na sua sentimentalidade melancólica através da sua corporeidade, seus gestos e posturas.

A noção de estado de horror também é compreendida na sua vinculação ao sujeito, isto posto, contemplamos a possibilidade de que na retratística aqui delimitada a simbologia dessa disposição é dada pelo sujeito. Na medida em que o horror, uma estética do não-belo², aproxima-se daquilo que causa certa

¹ O historiador da arte Aby Warburg considerava que certa postura exercia uma “função mnêmica (isto é, por meio de formas pré-formadas já buriladas e abarcadas pela figuração artística)” (2015, p. 319), através da qual os pesquisadores da iconografia poderiam identificar a modificação e figurações daquele gesto no decorrer de seus usos nas obras de arte.

² Sobre este assunto ver: Novais, D. B. Campos, E. B. V., & Caropreso, F. S. (2020). A Fruição Estética na Obra de Freud. *Revista Subjetividades*, 20(2), e8988. <http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v20i2.e8988>

inquietação, a noção de estranhamento (*das Unheimliche*), parece ser pertinente enquanto chave de leitura das obras aqui analisadas.

Lúcifer e o corpo melancólico

Na obra de Stuck [Figura 1] o local está dominado pela escuridão. Apesar da paleta escurecida e a ausência de formas no fundo da cena, notamos uma figura sentada no centro, dotada de semelhanças com o corpo e expressão humana. Tem a musculatura do corpo rija e robusta, sem excessos, tal qual as esculturas da antiguidade clássica. A figura humanóide está com os pés próximos um do outro e o calcanhar levemente elevado, e a proximidade se estende até os joelhos, com a patela sobressalente, encaminhando nosso olhar para a parte superior das pernas. Sob elas o braço esquerdo se apoia, sustentando a cabeça e assim inclinando o torso.



Figura 1. Franz von Stuck, *Lucifer*, 1890. Óleo sobre tela, 161 x 152 cm. Sofia, Bulgária, National Gallery for Foreign Art. Fonte: nationalgallery.bg.

Pela postura curvada, bem como pela tonalidade escura da tela, a região pélvica está oculta, a face que se projeta, graças à posição inclinada, é ostensiva. A configuração do corpo evoca o arranjo clássico da posição melancólica, mais precisamente, refletida na figura do pensador. Essa linguagem gestual é identificada pela prostração e a cabeça sustentada pela mão que toca o queixo e/ou a parte lateral do rosto.

Dentro dessa compreensão de memória dos gestos, a obra *Melancolia I* (1514) de Albrecht Dürer (1471-1528) exhibe a mesma expressão que *Lucifer*, no que corresponde a forma da figuração gestual da orientação corporal, isto é, não há um fechamento completo do corpo. A cabeça permanece erguida, olhando para frente. A dissemelhança da imagem é captada através do olhar: em Dürer é vazio, longe, perdido; Lúcifer encara o observador, amedronta.

A posição encurvada e ao mesmo tempo aprumada, gera uma noção de ambiguidade. Saturno, conhecido como o signo astrológico dos melancólicos, era um deus destituído e associado à bipolaridade. Aproximando as duas figuras, a ambiguidade que vemos refletida na postura de Lúcifer poderia ser compreendida como a bipolaridade do astro melancólico, marcado entre a introversão e a extroversão.

Outro exemplo da mesma figuração gestual que participa da iconografia do corpo melancólico, está presente nos trabalhos do escultor francês Auguste Rodin (1840-1917). Uma de suas versões de *O Pensador* (1904), compõem a obra escultural *Os portões do Inferno* (1880-1917), baseada na *Divina Comédia* (1472) de Dante Alighieri (1265-1321).

Na porta infernal de Rodin, o pensador encontra-se exatamente no centro superior do portal, no qual, no Canto III do texto de Dante, há uma frase que diz “Deixai, ó vós que entrai, toda a esperança!”³. Poderíamos supor que, partilhando uma figuração com a obra de Rodin, Lúcifer, que é o deus do inferno, estaria refletindo a postura do pensador de dentro das trevas que se encontra. Diferentemente do pensador de Rodin, que parece meditar sua posição no limiar da porta do inferno, Lúcifer já atravessou este portal, e preso a terra dos homens, reflete igualmente o estado que fora rebaixado.

Lúcifer foi um anjo caído, também denominado de Satã (ou Satanás). É mencionado no *Livro de Isaías* (14:12-15), que conta que ao tentar se igualar ao poder de Deus, e talvez até ser maior do que ele, do céu que estava precipitou-se para o abismo, o lugar mais fundo da terra: o inferno.

Como caíste do céu,
ó estrela d'alva, filho da aurora!
Como foste atirado à terra,
vencedor das nações!
E, no entanto, dizias no teu coração:
“Hei de subir até o céu,
acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono,
estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia,
nos confins do norte.
Subirei acima das nuvens,
tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo.”
E, contudo, foste precipitado ao Xeol,

³ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 27.

nas profundezas do abismo.⁴

Aqui, encontramos sua principal perda: a do seu local de origem. Entretanto, pela narrativa, Lúcifer não fica no inferno por muito tempo. Na Bíblia, livro *Gênesis* (3:1-24), vemos ele se manifestar sob a forma de uma serpente, convencer Eva e Adão de comerem o fruto da árvore da ciência do bem e do mal e assim condenarem a humanidade inteira a queda.⁵

Na tela de Stuck, próximo a mão do personagem, uma forma na superfície faz surgir uma luz azul-acinzentada que se estende para cima até onde termina a tela. A luz é potente, é *divina*. Talvez esta seja a última coisa que restou a Lúcifer depois de ser expulso do céu. Na escuridão que domina o ambiente, a luz não passa de um resquício, assim como sua participação no sagrado.

No Canto IV de *Paraíso Perdido* (1667), do poeta John Milton (1608-1674), Satã fica extremamente chocado ao não ser reconhecido por Zefon - que pertence a um escalão mais baixo de anjos - uma vez que seu brilho divino esmaeceu ao ser condenado para o “profundo abismo”:

[...] Responde-lhe Zefon:
“Não imagines, Espírito rebelde, que és qual eras
Em forma e brilho quanto reto e puro
Tu assentavas no Céu; em tudo és outro,
E ninguém pelo que eras te conhece.
Toda essa imensa glória abandonou-te
[...]
Hoje com teu pecado te pareces,
E com tua prisão sórdida, escura.
[...]
Satã fica surpreso e envergonhado:
[...] *Vê tudo e dói-se de as haver perdido!*
Mas o que o punge mais é conhecer-se
Que arruinados estão seu brilho e glória;⁶

Tal qual o Canto IV, a obra de von Stuck apresenta o brilho e a glória dos tempos longevos que se finda. Se antes era um astro brilhante, agora permanece em prisão “sórdida, escura”. Por isso, os olhos astutos encaram o observador, como se convidasse-o a comungar e a se associar com ele, partilhando assim da experiência no mundo dos vivos e contemplados por Deus, ao passo que transmite toda a melancolia que lhe pertence.

Os olhos de Lúcifer em muito se aproximam dos de Medusa, em *Head of Medusa* (c. 1892) do mesmo pintor. Medusa decapitada, sua ferocidade contida,

⁴ BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus Editora, 1985, p. 1382.

⁵ É a partir da sua participação no pecado original que alguns dos tratados médicos acerca da melancolia apontaram o temperamento melancólico como um malefício oriundo do diabo. Cf. STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.149.

⁶ MILTON, John. Paraíso perdido. São Paulo: Martin Claret, 2018, p. 192-193.

tem nos olhos e nos cabelos o que resta de sua participação na existência dos deuses. Da mesma forma, compreendemos que Lúcifer é representado no momento de “reminiscência de um ser divino”⁷.

Os olhos claros, numa profunda gravidade, parecem mesmo refletir a persistência da tristeza de quem não cessa de pensar acerca de si e de sua situação, ao mesmo tempo nobre, sagrado e ameaçador, torna-se melancólico. Isto no sentido aristotélico do termo, ou seja, aquele “que confere à bile negra, segundo a sua temperatura, as virtualidades opostas do ímpeto intuitivo e da prostração estéril.”⁸. Os olhos de Lúcifer participam de uma função mnêmica do excídio, ou seja, desnaturalizados, estes se esgotam no assolamento, na ruína de sua queda.

Spilliaert entre o melancólico e o horror

Por sua vez, os olhos de Spilliaert [Figura 2], dotados de uma translucidez, aproximam-se da imagem de um espelho límpido que, na expectativa de revelar tudo, acaba por ocultar. O aspecto transparente da orbe deformada ausente de circunferência e de coloração natural, confere à sua presença uma figuração transcendente, como se desejasse comunicar algo sublime.



Figura 2. Léon Spilliaert, Zelfportret met spiegel, 1908. Tinta, nanquim, guache, aquarela e pastel, 48 x 63 cm. Ostende, Bélgica, Mu.ZEE. Fonte: muzee.be.

⁷ MONTEIRO, Adriano Camargo. A revolução luciferiana. São Paulo: Madras Editora, 2007, p.11.

⁸ STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 132.

Entretanto, o caráter sublime dos olhos de Spilliaert, compreendidos à guisa da metáfora do espelho, parecem desfilar as desgraças e condições do mundo, a principal empreitada humana - a finitude da vida - e ele faz questão de incluir a si mesmo. A referência do refletir no seu sentido óptico e psicológico, nos leva a considerar a possibilidade de justapor reflexão e melancolia. A partir do “clarão”, daquilo que está evidente é “que o entendimento” reconhece “e contempla as verdades mais obscuras”, enuncia Dominique Bouhours (1671)⁹.

De acordo com as considerações do Renascimento, Saturno, o sol negro da melancolia, compreendido como um deus destituído, tem “a visão imediata do empíreo, o *intuitus* do mundo superior”¹⁰. Se concebermos o aspecto vital, brilhante e penetrante dos olhos de Spilliaert, dentro de tal aproximação da reflexão com a melancolia, estabelece-se uma rica possibilidade interpretativa da obra como um todo.

No autorretrato do artista vemos, centralmente no primeiro plano, sua imagem retratada sob forma esquelética. Veste uma blusa de gola italiana branca e um terno azul prússia - que juntamente a parede avermelhada são as únicas representações dotadas de coloração vivaz -, e o que vemos de seu corpo limita-se do topo da cabeça ao meio do peitoral, de modo que, em vista da tez coberta pelo seu traje elegante, mas simples, o que mais chama atenção ao olhar é sua cabeça.

Por conta da inclinação lateral da cabeça, visualizamos apenas a parte esquerda da face, enquanto a direita permanece na escuridão total. Essa figuração luminosa dupla, mais uma vez aproxima a estética da obra de um sentido melancólico, visto que, a *atrabilis* ou melancolia, afastada de sua compreensão negativa, “[o]bscura, mas brilhante, [...] possui ao mesmo tempo uma força de ensombrecimento e uma faculdade iluminadora”¹¹.

Charles Baudelaire em *Curiosités esthétiques* de 1868, fala que “O artista só é artista com a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza.”¹² A melancolia, compreendida na sua duplicidade, e o reflexo, no seu sentido psicológico e óptico, na obra de Spilliaert, fazem referência, sobretudo ao sujeito e o mundo, a sua participação também dupla no mundo.

Compartilhando do matiz cinza escuro empregado na tela como um todo, o personagem humano parece petrificado, lívido. Imortalizado com aspecto frio e seco, está a ponto de desvanecer, longínquo. Opacidade e fugacidade cobrem a tela, dando um aspecto distante, como se refletisse constantemente algo que não está mais ali. Atrás da figura de Spilliaert vemos disfarçadamente espaços da parede em tom avermelhado e do roda-teto branco, um espelho, e nas duas paredes ao lado deste espelho e da figura central vemos vários objetos de

⁹ BOUHOURS, Dominique. *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. 1671, pp.206-7 apud. STAROBINSKI, Jean. *Ibid.*, p.134.

¹⁰ STAROBINSKI, Jean. *op. cit.*, p. 135.

¹¹ STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 133.

¹² BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*, em *Oeuvres complètes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p. 387.

diferentes formas. A metáfora do espelho proposta por Bouhours, diz respeito ao fato de que "os espelhos refletem". E no sentido empregado, "o sentido óptico [refletir] está subentendido, e o sentido psicológico [reflexão] está implícito".¹³

No que diz respeito aos objetos dispostos no aparador, destacamos a redoma central que traz em seu interior a figura de um relógio [Figura 3]. Parece adequado conjecturar a cúpula a guardar hermeticamente um relógio em relação ao aspecto cadavérico do artista.



Figura 3. Detalhe da obra *Zelfportret met spiegel*, 1908.

Na medida em que, simbolicamente, a redoma contém o tempo do relógio, poderíamos supor tratar-se de outra duplicidade colocada pelo artista: a tentativa de conter o tempo artificialmente enquanto a carne e o espírito se esvai. A imortalidade ou eternidade artificialmente alcançada com a cúpula - e com a representação que faz - conjurada pela decrepitude do corpo daquele que se apresenta ao observador.

A dimensão da perda, dentro das interpretações aqui propostas, no autorretrato de Spilliaert se dá a partir do desdobramento entre a realidade e a percepção interna, entre subjetividade e realidade, entre o material e o imaterial. Isto é, o tema sentimental aplicado à arranjos divergentes da realidade:

Qualquer reflexão implica um afastamento, e o afastamento pode receber o valor de uma perda. Assim que entra em cena a noção de

¹³ STAROBINSKI, Jean. op. cit., p. 134.

perda, a sombra da melancolia cai na reflexão. A distância é então interpretada como um exílio; a guinada reflexiva aparece como consequência de um banimento.¹⁴

Vemos a noção da perda através de várias marcas presentes na obra: a redoma de vidro com o relógio à conter a passagem do tempo; a perda da vitalidade no aspecto petrificado, seco e frio da representação do artista; e principalmente, a película opaca e lívida que cobre a tela como um todo.

Enquanto Spilliaert experiencia a noção da perda no indício da incompletude da existência, da percepção e, logo, da experiência da finitude humana, Lúcifer [Figura 1] sente a dor da perda de seus tempos de brilho e glória, ao ser rebaixado para o submundo por se rebelar contra Deus, ele tem a melancolia oriunda do castigo divino. À origem da melancolia de Lúcifer, assim como de Spilliaert, não existe consolo: a ação que enfrenta o sentimento melancólico - o pensar ou o conter - é o próprio fruto desta. Assim, vemos Lúcifer dotado de uma postura tal - apostrofada - que visa fazer surgir a atenção e benevolência, ou medo, no espectador.

No sentimento de melancolia expresso pela dimensão da perda no autorretrato de Spilliaert, vemos que a manifestação da figura se aproxima do estado de horror à medida em que a perda representa uma ameaça, que gera o medo e a repulsa pela situação que o personagem se encontra. O estado de horror se apresenta na expressão facial. Os olhos esbugalhados e a boca aberta demonstram claramente a paralisia do susto, do medo, do horror.

A aproximação da obra em questão da noção de estado de horror é corroborada, se compreendemos que tal como identificamos uma memória dos gestos do sentimento melancólico, podemos encontrar uma memória dos gestos do estado de horror. De modo basilar, diversas produções artísticas ao intencionar representar um estado de horror lançam mão do composto boca aberta-olho arregalado.¹⁵

Bacon e o estado de horror

A orientação imagética presente na tela de Francis Bacon [Figura 4], evoca, como na obra de Spilliaert, uma figura fantasmagórica. Tomada pelo que poderíamos supor ser um estado de horror, dois elementos principais nos permitem aproximar a obra de tal estado, são eles: a boca escancarada e a imaterialidade da representação.

O rosto borrado da figura espectral, apesar de dificultar a visualidade, conseguimos enxergar a boca aberta. A ação em tela sugere o congelamento de

¹⁴ STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 135.

¹⁵ Podemos visualizar tais utilizações em diversos longa metragens, como, por exemplo, no cartaz do filme *Scream* (1996) de Wes Craven, e nas cenas dos filmes *Corra!* (2017) e *Us* (2019) de Jordan Peele.

uma criatura que até então estava em movimento. A boca escancarada nos mostra que ele poderia estar no ápice do grito que, talvez, nunca tenha encontrado um som próprio. Quem sabe o grito preso na garganta não tenha sido estrangulado pela própria obra.

A cabeça, assim como a mão direita, são impostas a uma certa agitação que causa a deformidade da figura. No entanto, apesar do conteúdo disforme, ainda podemos notar alguns traços que nos permite reconhecer na imagem, como os dentes, o queixo pendente a deixar a boca escancarada e o olho esquerdo, não mais do que uma forma esférica preta. Esses pequenos elementos faciais conferem à expressão um aspecto inarmônico, como se experienciasse uma tal desesperação que seu rosto e corpo estivesse a ponto de despedaçar, algo similar ao pedaço de carne que o circunda.



Figura 4. Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954. Óleo sobre tela, 129,9 x 121,9 cm. Chicago, Estados Unidos, Art Institute of Chicago. Fonte: artic.edu.

A carcaça desunida de um bovino encontra-se atrás de onde a figura está sentada. Este pedaço de carne nos remete à obra de Rembrandt, *Slaughtered Ox* (1655), em que apresenta uma carcaça de boi dissecado preso pelas patas traseiras. A posição da carne de Francis Bacon concede ilusoriamente ao homem em cena asas feitas de carne. O tormento da representação do animal parece ser anunciado na expressão de aflição no rosto da figura humana.

Para além da referência de Rembrandt, também percebemos que o homem em cena é inspirado na obra *Retrato do Papa Inocêncio X* (c. 1650), de Diego Velázquez. A valoração da retratística clássica, na qual se insere a obra do pintor espanhol, pautava-se nas representações com expressão severa e pose contida, tradicionalmente religiosa. A postura estática e a expressão facial dotadas de seriedade, vão de encontro às expectativas da fisiognomonia, que propunham uma

“valorização das emoções exteriorizadas motivadas por sentimentos e humores”.¹⁶ Embora observemos que o artista se alicerce no modelo de Velázquez para compor sua obra, notamos que não conseguimos apreender, de fato, as características exteriorizadas de forma clara. Isto porque, a figura deformada de Bacon perde a sua forma “original”, dando espaço a uma outra construção. Tal atitude não poderia ser diferente, uma vez que o próprio artista comenta que não está preocupado em reproduzir a aparência das pessoas, a realidade profunda.¹⁷

Torna-se interessante refletir, desse modo, o significado que o artista poderia ter vinculado ou intencionado com essas ‘citações’ imagéticas ao elencar elementos das obras de Rembrandt e de Velázquez. Talvez o artista tenha se utilizado das referências de outras obras se dedicando a associar expressões e sentimentos através do recurso do movimento e da coloração.

À vista disso, é interessante notar a proximidade da obra com o estado de horror justamente pela escolha de recursos que o artista emprega. A deformidade, como já dissemos anteriormente, modifica a forma da figura considerada habitual, criando um aspecto diferente e, por vezes, bizarro. Por sua vez, a disformia é provocada pelo movimento da tela, que parece ser a principal escolha do artista para a vivificação da figura. Desta forma, movimento e deformidade se unem para compor um ambiente inóspito, que causa um forte estranhamento no observador. Tal sensação se vincula automaticamente ao estado de horror, onde a forte impressão de repulsa causa um enorme desconforto com a cena.

Efetua a confrontação de uma inanição, oriunda do imperativo da verossimilhança e da seriedade, tanto da obra de Velázquez quanto da de Rembrandt, com um esforço por libertação, proveniente do movimento e da afetação. Acrescido a isso a mistura entre a vivacidade (as cores fortes) e a decrepitude (deformidade das mãos), concluímos que é o artista quem terrifica os elementos ordinários das obras referenciadas, e assim, o estado de horror da obra em questão, vem do artista.

A fatura empregada por Bacon confere à tela, uma certa obscuridade. Esta característica estilística, vê-se sobretudo, na representação que faz do ambiente, um fundo preto marcado por um aspecto opaco. O mesmo aspecto fosco, embaçado, aparece, por exemplo, em determinados elementos da composição – a veste da figura, seu rosto, o encosto da cadeira e a carne. Essa falta de nitidez, associada às noções discutidas anteriormente – em especial do movimento –, contribui para a sensação de imaterialidade da tela.

¹⁶ ALVES, Caroline Farias; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Paixões da alma e estudo das expressões através das figuras femininas de Georgina de Albuquerque. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, MG, v.33, n.2, jul./dez. 2020, p. 204.

¹⁷ Segundo Bacon: “A maior parte de um quadro é sempre uma convenção, a aparência e é isso que eu tento eliminar nos meus quadros. Procuo o essencial, que a pintura assumo do modo mais diretamente possível a identidade material daquilo que represento. O meu modo de deformar as imagens aproxima-me muito mais do ser humano do que se me sentasse e fizesse o seu retrato (...) Procurei encontrar uma técnica capaz de reproduzir a realidade profunda e não a aparência das pessoas” (entrevista a Ramón Chao, 1982).

Cf. https://www.apppp.pt/revista/vol-7-n-1-junho-2016/inocencio-x-e-a-teoria-das-transformacoes-o-terror-puro_43

Considerações finais

Como podemos, então, compreender a melancolia e o estado de horror nas representações que vimos? Talvez o elemento mais explícito sejam as várias noções de estranhamento que cada tela nos proporciona.

Buscando sintetizar a chave de leitura de nossa proposta, elencamos três uniões possíveis entre as obras. A primeira união se dá na forma com que esse sujeito é representado na sua sentimentalidade através da retratística; Associando elementos na corporeidade dos representados, podemos vinculá-los aos símbolos da melancolia bem como do estado de horror. A segunda união se dá pela dimensão da perda; na leitura que fazemos das obras, todos os personagens perderam algo, e se colocam em tais estados como reação a essa perda. Numa terceira união, associada a segunda, a fugacidade, a imaterialidade e deformidade se colocam como a interface desses estados.

Melancolia e estado de horror são tomados aqui como vinculados ao sujeito, é ele que representa imagetivamente a linguagem desses estados de alma. Notamos que, das três obras, a representação de Lúcifer é a que mais se aproxima do corpo melancólico, a de Bacon, por sua vez, do estado de horror, enquanto o autorretrato de Spilliaert se equilibra entre os dois estados.

O caminho da conexão aqui proposto é a dimensão da perda manifestada pela fatura das obras e pelas expressões faciais dos personagens. Em Lúcifer, ela se manifesta no pequeno feixe de luz, que designa o último resquício da sua divindade. Em Spilliaert, está no tempo, na tentativa incessante de aprisioná-lo sobre uma redoma de vidro. Em Bacon, a perda pode ser identificada através da representação não natural do corpo, que se distorce e foge da sua forma verossímil. Compreendemos que estas noções de perda acarretam o sentimento melancólico e estas, por sua vez, estão manifestadas no estado de horror. Assim, o estado de horror surge através dos olhos arregalados, alertas, atentos e amedrontadores, e também da boca escancarada com o grito suspenso.

Ademais, uma outra questão surge: como reagimos ao que perdemos em tempos sombrios? Tempos de guerra, tempos pandêmicos, tempos de crise. Tempos que vêm e vão, tempos de instabilidade. Tempos que geram olhos arregalados e bocas escancaradas. Tempos estranhos.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ALVES, Caroline Farias; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Paixões da alma e estudo das expressões através das figuras femininas de Georgina de Albuquerque*, Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, MG, v.33, n.2, jul./dez. 2020, p. 200-223.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*, em *Oeuvres complètes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus Editora, 1985.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002

LIMA, Samara de Oliveira. *Das Unheimliche e o ato criativo: algumas considerações*. Concinnitas, v.21, n.38, Rio de Janeiro, maio de 2020, p. 229-232

MEDINA, Fernanda Pereira. *Freud e a estética da estranheza*. LITERARTES, n. 7, 2017, pp. 285-297.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. São Paulo: Martin Claret, 2018.

MONTEIRO, Adriano Camargo. *A revolução luciferiana*. São Paulo: Madras Editora, 2007.

NOVAIS, D. B., CAMPOS, E. B. V., & CAROPRESO, F. S. (2020). *A Fruição Estética na Obra de Freud*. Revista Subjetividades, 20(2), e8988. Disponível em: <http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v20i2.e8988>

PASSOS, Cleusa Rios; RIAUDEL, Michel; ROSENBAUM, Yudith. *Dossiê figuras do estranhamento*. Literatura e Sociedade v 20. n 20. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107382/105850>

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Como citar:

PEREIRA VIANNA, Luisa; PAULA DA SILVA, Thayná. O corpo melancólico em estado de horror. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 407-419, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.034>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>