

ESTÉTICA DO GROTESCO NO FOTOJORNALISMO: UMA ANÁLISE DA FOTOGRAFIA DE TÚLIO VIDAL¹

Isabella De Brida²

Resumo: Em comemoração à prisão do ex-presidente Lula, um empresário distribuiu bebida de graça em frente a sua boate Bahamas, na cidade de São Paulo, montando uma espécie de altar com as fotos do juiz Sérgio Moro e da presidente do Supremo Tribunal Federal, Cármen Lúcia, evocando como figuras responsáveis pela realização da justiça. Além disso quem estava no local pode presenciar cenas de exploração ao corpo nu de uma mulher, prostituída, que foi exibido e apalpado pelo empresário, em gestos grosseiros e agressivos, e aplaudido por cerca de 300 pessoas, quase todas homens. Este artigo propõe analisar a foto tirada desse momento por Túlio Vidal, e averiguar como a teoria do grotesco é aplicada no fotojornalismo e como esta ajudou na viralização da mesma, mostrando as relações de ódio e poder que a imagem possui.

Palavras-chave: Estética. Grotesco. Fotojornalismo.

1 Introdução

No dia 5 de abril de 2018, Sérgio Moro, juiz federal de primeira instância, expediu o mandado de prisão para o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que o condenava a 12 anos e um mês de prisão por corrupção e lavagem de dinheiro, na Operação Lava Jato. No dia 7 de abril de 2018, o ex-presidente, se entregou à Polícia Federal.

A prisão foi comemorada no mesmo dia pelo empresário Oscar Maroni, que distribuiu mais de 9 mil latas de cerveja em frente a sua boate Bahamas Hotel Club, em São Paulo. Usando uma fantasia de presidiário, o empresário montou uma espécie de altar, com as fotos do juiz Sérgio Moro e da presidente do Supremo Tribunal Federal, Cármen Lúcia, adornadas com a bandeira nacional, evocando como figuras responsáveis pela realização da justiça. Durante o evento também Maroni realizou um discurso com palavras de baixo calão,

¹ Artigo apresentado como requisito parcial para a conclusão do curso de Jornalismo, da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, orientada pelo Professor Me. Roberto Svolenski.

² Estudante do 8º semestre de Jornalismo da Universidade do Sul de Santa Catarina –Unisul, campus de Tubarão/SC, email: debridaisabella@hotmail.com

enquanto era ovacionado com gritos como “mito!³”. Em outro vídeo, no mesmo dia, Maroni promete cerveja de graça durante um mês caso Lula seja morto dentro da cadeia.⁴

Quem esteve presente também durante a comemoração pode presenciar cenas de exploração ao corpo nu de uma mulher, prostituída, que foi exibido e apalpado por Maroni, em gestos grosseiros e agressivos, e aplaudido por cerca de 300 pessoas, quase todas homens. A sequência de imagens que é proposta à análise neste artigo foi tirada nesse momento por Túlio Vidal.

O uso abusivo e autoritário do corpo e sexo da mulher como entretenimento é chocante, evocando o uso do fotojornalismo em impressionar com os retratos fiéis da sociedade. Dessa forma, o jornalismo fotográfico surge com o propósito de denúncia, para aqueles que não puderam estar presentes pessoalmente quando o evento aconteceu, ou o privilégio social os mantém longe de eventos impactantes. “As fotos são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar.” (SONTAG, 2003. p 12).

O incômodo que a foto provoca remete instantaneamente à estética do grotesco, que é caracterizada por aquilo que causa repulsa, vergonha, entre outros sentimentos.

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (SODRÉ, 2014. p. 36)

Portanto, a presente pesquisa busca indagar de que forma a teoria do grotesco é aplicada no fotojornalismo, analisando a presente fotografia e a partir deste questionamento, observar as relações de poder e ódio que compõem a imagem e como isso ajudou a viralização da mesma.

O jornalismo e todas as suas formas estão presentes na vida de qualquer pessoa que vive em sociedade. A fotografia tem a particularidade de mostrar uma sensibilidade artística e humana, estando à disposição de qualquer pessoa que possa enxergar. A fotografia de Túlio Vidal em especial é de grande impacto. Mesmo sem ter um contexto prévio do acontecimento retratado é possível sentir-se incomodado, e posto no contexto histórico e

³ <<https://www.youtube.com/watch?v=mHu-zqb0wmo>> Acesso 19 Nov. 2018.

⁴ <<https://www.youtube.com/watch?v=2ldO3G1yPW4>> Acesso 19 Nov. 2018.

político em que o país passa é ainda mais expressivo. A foto em questão traz uma simbologia apontando a violência, poder e misoginia.

A pesquisadora acredita que é impossível negar os problemas de gênero na sociedade e de como a mulher ainda é vista como objeto, dando grande importância a estudos feministas e as representações do feminino na mídia, como noticiário. Segundo Perrot (2003, p. 14), “O homem rico gosta de ostentar a beleza da sua(s) amante(s): um luxo que ele se pode permitir e que lhe glorifica a virilidade. No palco do teatro, nos muros da cidade, a mulher é o espetáculo do homem”.

Janaína de Araújo Morais (2012, p. 3) entende a importância de “lutar por um espaço legítimo de representação nos meios de comunicação, responsáveis por criar mitos e construir identidades, além de regular a relação do indivíduo com a sociedade”. A fotografia tem um papel particular na construção dessa identidade. A fotografia de retrato é para Stella Senra (2012):

[...] capaz de exprimir por meio da aparência, algo que vem do seu “interior”, uma espécie de “verdade própria” que caberia ao fotógrafo “captar” e “revelar” por meio do retrato. A estética do retrato se desenvolverá a partir da suposição de que existe uma relação “produtiva” entre a intimidade e a aparência, o “interior” e “exterior” do indivíduo, uma dinâmica produtora de significado, que a fotografia, por meio de diferentes recursos, teria por função “por em cena”, “encenar” (SENRA, 2012)⁵.

Sendo assim, essa pesquisa pode contribuir para o estudo da representação do feminino na mídia, tornando o estudo relevante para os estudos de gênero, que ainda contam com pouco espaço no ambiente acadêmico e nas grades curriculares dos cursos.

A primeira seção do presente artigo abordará sobre o surgimento da estética, os filósofos que a estudaram e algumas das suas vertentes. Enquanto a segunda seção traz a história da estética do grotesco, como ela se modificou desde sua origem e como ela é identificada na arte e na fotografia. A análise da fotografia será realizada por meio de uma pesquisa bibliográfica e através da pesquisa qualitativa de descrição. Usando a técnica de análise de conteúdo serão demonstradas como os problemas de gênero e o grotesco feminino estão presentes na foto, assim como a estética do grotesco no fotojornalismo. Algair Alencar Setúbal (1999) explica que a análise de conteúdo pode ser aplicada a qualquer tipo de mensagens e expressões e pode depender da bagagem teórica, política e cultural de quem faz a análise.

⁵ <<https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/14/fotografia-e-identidade/>> Acesso 17 Nov. 2018.

2. Aspectos Metodológicos

Nessa pesquisa foi utilizado o método de pesquisa descritiva, realizando a técnica de estudo de caso, analisando a fotografia jornalística de Túlio Vidal e seu conteúdo, interpretando os fenômenos e as atribuições de significados, identificando primeiramente a estética do grotesco, realizando um estudo sobre a teoria, partindo de uma revisão bibliográfica composta pelos principais autores da área.

Para isso, a pesquisa será baseada nos estudos sobre estética dos autores Terry Eagleton, Friedrich Nietzsche e Denis Huisman. E autores que desenvolveram pesquisas sobre o grotesco, como Muniz Sodré, Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin e Mary Russo. Para discutir sobre a relação de poder da fotografia, serão utilizadas autoras que tratam sobre feminismo como Maria Filomena Gregori e Simone de Beauvoir.

A fotografia escolhida para análise foi selecionada para o estudo por levantar questões a serem observadas com cuidado. Sua simbologia remete violência, poder e misoginia, trazendo desconforto e o constrangimento expressivos para quem observa a foto. Segundo Jorge Pedro Sousa (2004), o fotojornalismo tem como característica o propósito de denúncia e de levar para as pessoas que não estiveram presentes o impacto dos acontecimentos, registrando e os imortalizando, como aconteceu com a fotografia de Túlio Vidal, que viralizou na internet.

Partindo dos conceitos apresentados pelos autores sobre estética do grotesco, o trabalho analisará como a teoria do grotesco é aplicada no fotojornalismo através da fotografia de Túlio Vidal e como está ajudou na viralização da mesma. E a partir da teoria do grotesco, apontar a potência do impacto e das relações de poder que uma única imagem.

O estudo terá método essencialmente qualitativo, com ênfase na observação e revisão bibliográfica.

3. Estética

A palavra “estética”, atualmente no senso comum, carrega um significado relacionado à cosmetologia, que é o estudo comercialização, produção e aplicação de produtos cosméticos, ou seja, ligado com a beleza, não se distanciando do significado da estética como objeto de estudo. Apesar disso, a palavra originária do grego *aisthesis*, tem

como seu significado original a percepção pelos sentidos ou a sensação. O tema não se referia unicamente à arte, mas sim a todas as percepções e sensações humanas. Estética seria tudo aquilo que podemos perceber ou sentir e não necessariamente aquilo que é belo, ou é considerado arte. Toda experiência cotidiana sensorial de certo modo é uma experiência estética.

A arte e o belo costumeiramente são estudadas de forma conjunta na filosofia contemporânea e moderna, sendo o oposto da linha de estudos da filosofia antiga, que tratava os dois de forma separada. Foi só a partir do séc XVIII que as noções de arte e belo foram associadas para serem estudadas com uma única coisa, como fruto do conceito de gosto, que traz o discernimento do que é belo, tanto dentro quanto fora da arte. (ABBAGNANO, 2007).

Ainda de acordo com Abbagnano:

Com esse termo designa-se a ciência (filosófica) da arte e do belo. O substantivo foi introduzido por Baumgarten, por volta de 1750, num livro (*Aesthetica*) em que defendia a tese de que são objeto da arte as representações confusas, mas claras, isto é, sensíveis mas "perfeitas", enquanto são objeto do conhecimento racional as representações distintas (os conceitos). (ABBAGNANO, 2007)

Contemporaneamente, a estética é estudada por um grande número de correntes, cada uma constituindo teorias e opiniões particulares. Mapeá-la a ponto de cobrir e entender todas as suas vertentes se torna um trabalho extenso, mas, segundo Huisman (1984, p. 13), é possível dividir a história da estética em três principais fases: A idade dogmática, que se estende desde Sócrates (469 a.C - 399 a.C) até Baumgarten (1714 - 1762). A idade crítica, de Kant até aos pós-kantianos (1750 - 1850). E a idade positiva, na estética contemporânea, que se estende até os dias atuais.

A filosofia da arte e o estudo da estética tem como sua base os pensamentos e estudos de Sócrates, Platão e Aristóteles. Platão defende o conceito do mundo das ideias, o mundo perfeito de onde tudo é originado. O mundo que conhecemos e sentimos é chamado de mundo sensível, sendo apenas uma imitação imperfeita do mundo das ideias. Assim, para Platão, a arte é o reflexo desse mundo imperfeito, uma cópia da cópia. O belo em si só poderia ser alcançado com o afastamento das ideias mundanas, aproximando-se assim da verdade, da justiça e honestidade. Como mostra Huisman em seu livro *A estética*.

Eis pois a receita: para saber o que há de verdadeiramente belo nesta terra é necessário fazer o vazio mental e limpar o espírito de tudo o que ele contém de

inexato ou de insuficiente. É preciso, portanto, fazer abstração de todos os erros prévios e tentar reencontrar a nossa ingenuidade primitiva. (HUISMAN, 1984, p. 17)

Aristóteles foi discípulo de Platão, mas divergia em algumas ideias de seu mestre. Na sua concepção existe apenas o mundo sensível, onde nossos cinco sentidos estão em contato com o exterior. O belo está relacionado a simetria e a proporcionalidade. Tudo que pode ser percebido de forma clara e é completo, nítido, pode ser considerado belo. “Pois o belo consiste na ordem e na grandeza” (ARISTÓTELES, 1966. p. 44)

Baumgarten introduziu o termo “estética” pela primeira vez em 1735, em seu trabalho *Meditações Filosóficas Sobre as Questões da Obra Poética*, trazendo o termo como nome à ciência que trata do sensível do belo, sendo oposto da ciência cognitivo. Ele não é considerado o fundador da estética como ciência, mas o responsável por introduzir o termo no campo da filosofia.

É inegável a importância que o filósofo alemão Kant trouxe para as discussões sobre estética. Segundo HUISMAN (1984, p. 41) “ele foi o primeiro aplicar a lógica à beleza, analisando a arte com todo o rigor científico. A estética, tal como a ética, tem seus heróis e os seus santos. Kant é um desses semideuses. A sua obra é titânica. Tem a imperfeição do gênio e a potência das obras inacabadas.”

Em sua obra *La critique du jugement*⁶ Kant explora o ideal da beleza e do gosto. Para Kant o belo não depende de interpretação das pessoas. O que é belo, é belo para todos, independente de suas faculdades, mas ainda assim é impossível encontrar regras teóricas para a definição do belo. Kant emprega a palavra estética como a ciência de todos os princípios da sensibilidade. Se a estética deve ser uma ciência, não pode ser a ciência do belo, apenas uma crítica do gosto. (JAPIASSU e MARCONDES, 2001)

Hegel faz parte da era pós-kantiana e traz nos seus quatro volumes de “Cursos de Estética”⁷ seus estudos sobre a diferenciação entre o belo artístico e o belo natural. O belo da arte está ligado a pureza de espírito, sendo assim superior ao belo natural, que está submisso a realidade na natureza. Sendo belo só o que possui expressão artística. “A arte está, com efeito, situada na esfera do espírito absoluto, do mesmo modo que a religião e a filosofia”. (HUISMAN, 1984, p. 46).

⁶ A Crítica da Faculdade de Julgar, é um livro escrito pelo filósofo Immanuel Kant, em 1790. Terceira das três críticas publicadas, é nesta obra que Kant apresenta e discute o conceito de juízo estético. O livro foi traduzido e publicado pela editora Vozes, em 2016.

⁷ Cursos de Estética I, II, III e IV foram traduzidos e publicados no Brasil pela editora EDUSP, em 2015.

Como parte da Idade Positiva, a estética contemporânea continuou sendo estudada por diversos filósofos. Entre eles Nietzsche se destaca, vendo o sentido de estético nos gregos pré-socráticos, através da tragédia que o ser humano vive. A dor, a vulnerabilidade, o sofrimento e todas as tragédias são os meios que humanizam o homem e o conectam com a humanidade.

Para Nietzsche, no sofrimento da existência humana é que pode ser encontrada a grande beleza artística. Só é belo o que expressa o mais íntimo da existência humana. "Somente enquanto fenômeno estético é que a existência e o mundo, eternamente, se justificam" (NIETZSCHE, 2007. p. 61).

Eagleton (1998) explica que a estética nasceu como um discurso sobre o corpo, podendo ser um espaço ambíguo e perigoso, muitas vezes contraditório e de dupla entrada, mostrando que "a distinção que o termo 'estética' perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre 'arte' e 'vida', mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias" (EAGLETON, 1998, p. 17).

4. Estética do Grotesco

A palavra "grotesco" é originária da palavra *grotta*, em italiano. No final do século quinze, foram encontradas em escavações em diversas partes da Itália grutas (*grotta*) com ornamentos estranhos que misturavam vegetais, figuras humanas, animais, espirais, entre outras formas. Por impressionar diversos artistas, esse ornamentos ganharam o gosto popular da época. "Num texto datado de 1502, o cardeal Piccolomini encomenda ao pintor Pinturicchio a decoração do texto da biblioteca de Siena com 'essas formas fantásticas, essas cores e essas composições que hoje se chamam de grotescas'" (SODRÉ, 2014, p. 27).

O crítico renascentista Vasari ao descrever as recentes descobertas citou a obra *De Architectura* (27. a. c.), de Vitruvius, onde o mesmo condena obras grotescas considerando-as como depravação do gosto. Vitruvius condenava as formas que fugiam da verdade natural e da ordem da natureza, mostrando que o movimento data-se mais antigo que o aparecimento do termo.

Era comum reconhecer nessas obras de ornamentação plantas que apresentavam um padrão de espiral, animais que brotavam por entre as plantas, onde era difícil determinar onde começava um e terminava outro. Muitas vezes também apareciam corpos humanos em

transição para corpo de animais, o que tornava as obras angustiantes para pessoas mais sensíveis.

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 2013, p. 20)

Com o passar do tempo o termo grotesco se diversificou, não representando apenas os ornamentos inspirados nas grutas encontradas na Itália. Agora como adjetivo, e não mais substantivo, a palavra “grotesco” se referia à mistura do animalesco com o humano, o monstruoso. Assim como explica Kayser (2013, p. 26): “Verifica-se que o adjetivo *grottesque* é empregado por escritores do século XVII com um nexos amplo, e os dicionários consignam costumeiramente o sentido ‘figurado’, depois de haver explicado o substantivo como ‘designação de...’”

Costumeiramente a palavra “grotesco” é apresentada como algo que causa riso ou aversão por ser ridículo, inverídico, esquisito ou por representar uma situação caricata; bizarro⁸, trazendo como herança a monstruosidade em seus elementos e alterações de proporções das antigas artes ornamentais, mas ainda assim indo além do juízo de apenas “feio”, indo além de ser a ausência do belo. Segundo Muniz e Paiva (2014), um objeto para causar repulsa ou estranhamento não é necessariamente feio. O grotesco pode confundir, levando às lágrimas, ou até mesmo ao riso.

Victor Hugo, no prefácio de sua peça “Cromwell” (1827), foi um dos primeiros a defender e teorizar sobre a repercussão do termo. Seu texto tem o objetivo de romper com as tradições clássicas e trazer a importância das grandes catástrofes como grandes espetáculos (HUGO, 2014, p. 25).

Hugo também critica diretamente as idealizações artísticas predecessoras, apontando personagens como tritões, sátiros, ciclopes, sereias, fúrias, harpias e outras criaturas comuns nas peças como representações do grotesco, lembrando que o grotesco sempre esteve presente na arte, antes mesmo do aparecimento do termo. Hugo defende o grotesco como uma representação da arte cristã, como quando diz que:

⁸ <<https://www.dicio.com.br/grotesco/>> Acesso 01 nov. 2018.

A musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. Tipo de início magnífico, mas, como sempre acontece com o que é sistemático, se tornou nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional. (...) A musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2014. p. 26)

O grotesco como representação mais fiel da natureza e da vida na arte, o sublime sobre o sublime não produz contraste, sendo assim o belo, monótono e pouco interessante. “O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não como o homem, mas com toda a criação.” (HUGO, 2014. p. 36.)

Em seus discursos sobre a estética, Nietzsche não citava o termo “grotesco”, mas defendia a representação fiel da humanidade nas artes, e a importância de lidar com o lado obscuro da civilização. Ele naturaliza valores como dominação, agressão, exploração como parte da vivência humana e de sua história. Sendo assim, a arte deve ser a cópia do que o mundo é. “Se a arte é estupro e violação, o sujeito humanista haure um prazer estético perverso de uma contínua auto avaliação num sadomasoquismo que Nietzsche muito admira.” (EAGLETON, 1993, p. 175).

Nietzsche também condenava valores elevados e humanitários pois eram, segundo Eagleton:

O fruto manchado de sangue de uma história bárbara de dívidas, torturas, obrigações e vinganças, violentado e debilitado para ser tornado aceitável para a sociedade civilizada. A história não passa de uma moralização mórbida pela qual a humanidade aprende a se envergonhar dos seus próprios instintos. (EAGLETON, 1993, p. 173.)

O grotesco por diversas vezes usa como matéria prima a catástrofe e o caos, resultando no espanto ou no riso, revelando “que os bem-aventurados também se danam, e que estão todos no mesmo plano, apesar dos diferentes modos de ser”. (SODRÉ, 2014, p. 25).

Assim como Eagleton (1998) apontou que a estética é um estudo além da arte, Sodré (2014, p.33) lembra que “o grotesco pode acontecer numa pintura, num romance, num filme, na vida real e assim por diante. É próprio da categoria estética transitar entre diferentes formas de expressão simbólica.”

4.1 Grotesco na Pintura

Francisco de Goya (1746-1828) foi um dos pintores da corte espanhola por quase toda sua vida. Suas obras mostravam o dia a dia dos nobres, eram coloridas e vivas. Mas rompeu a tradição quando foi atingido por uma doença desconhecida, em 1792. Depois de ficar por meses acamado com dores, Goya se vê acometido pela surdez, que o acompanhará para o resto da vida.

Figura 1 – Quadro “La vendimia”, de Goya.



Fonte:

<<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-grape-harvest-or-autumn/3fdc2d25-e302-42ec-9ac5-6216ca7bfe74>> Acesso 17 Nov. 2018.

A doença provoca em Goya uma grande mudança na sua vida social, renunciando o cargo da Academia, e se afastando aos poucos de sua vida pública. As abruptas transições refletem diretamente em seu trabalho.

A noite auditiva na qual ele está mergulhado vai obrigá-lo a abrir mais os olhos. Sua maneira de pintar, mas também de se conduzir, torna-se diferente. A perda de contato com o mundo exterior e a impossibilidade de comunicar-se oralmente, que reforçam sua solidão, aguça mais seu sentido da visão e ao mesmo tempo incitam-no a focalizar-se antes de tudo em seu interior, a explorar sua própria imaginação. (TODOROV, 2001. p. 23)

O desgosto que a enfermidade trouxe não tirou a habilidade nem o desejo de pintar, mas assim ele foi “liberado das convenções pictóricas de seu tempo, ele poderá ir bem mais longe em sua busca da verdade”. (TODOROV, 2001, p. 24)

Em sua série de gravuras “*Los Caprichos*”, Goya retrata bruxas, seres mascarados, caricaturas e animais humanizados, indo do sarcasmo ao desespero total. A enfermidade da surdez, abriu-lhe ao mesmo tempo os olhos sobre um aspecto da vida: a impotência ante o desastre. A obscuridade dos temas das gravuras assustam, sendo quase impossível remetê-las ao mesmo autor dos alegres quadros da corte espanhola.

“O fato mais impressionante nas gravuras de Goya é não serem ilustrações de qualquer tema conhecido — bíblico, histórico ou genre. A maioria delas são visões fantásticas de bruxas e aparições sobrenaturais. Algumas tencionam ser acusações contra os poderes da estupidez e da reação, da crueldade e opressão, de que Goya foi testemunha na Espanha, e outras parecem apenas dar forma aos pesadelos do artista.” (GOMBRICH, 2000 p. 337)

Figura 2 – *Los Caprichos* (68, 75, 39)



Fonte: <<https://dl.wdl.org/10629/service/10629.pdf>> Acesso 17 Nov. 2018 (Elaboração da autora).

A solidão e o isolamento do pintor estavam cada vez mais refletidos em sua arte, que por sua vez estavam cada vez mais obscuras. Elas causam desconforto e a incerteza do que representam, causa mais repulsa. “No caso do grotesco não se trata do medo da morte, porém da angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias da nossa orientação do mundo falhem”. (BAKTHIN, 1987, p. 277)

Imagens de corpos em sofrimento acompanham a história da arte, mostrando fatos históricos numa época em que não existia câmera fotográfica para evocar momentos inesquecíveis. Algumas obras de arte representando a dor humana, e algumas delas ilustram mitos, muito deles com finais obscuros. Como é o caso do quadro “O esfola de Mársias”, de Ticiano (1488-1576), representando a lenda grega contada por Ovídio (43 a.C.-18 d.C.), onde após desafiar o deus Apolo é condenado a ser esfolado vivo. Outro exemplo é a série de gravuras intituladas “As misérias e os infortúnios da guerra”, publicadas em 1633 por Jacques Callot (1592-1635), representando as atrocidades cometidas contra os civis na ocupação de sua cidade, Lorena, pelas tropas francesas.

Com Goya não foi diferente. Em uma série de gravuras produzidas entre 1810 e 1820, intituladas “*Los desastres de la guerra*”, Goya concentrou-se em representar os horrores e as atrocidades da guerra e a vilania dos soldados de Napoleão, que invadiram a Espanha em 1808.

As crueldades horripilantes em *Los desastres de la guerra* têm o intuito de abalar, chocar, ferir o espectador. A arte de Goya, como a de Dostoiévski, parece representar um ponto crucial na história dos sentimentos morais e da dor - igualmente profunda, original, exigente. Com Goya, tem início na arte um novo padrão de receptividade aos sofrimentos. (...) O relato das crueldades da guerra é construído como um ataque à sensibilidade do espectador. (SONTAG, 2003, p. 40-41)

As gravuras são um vestígio do horror vivenciado por Goya e por todos as vítimas que presenciaram, tornando-se a arte o meio em que o sofrimento e a dor podem ser mostradas. “O tormento, um tema canônico da arte, é não raro representado nas pinturas como um espetáculo, algo contemplado (ou ignorado) por outras pessoas. Subentende-se: não, isto não pode ser evitado - e a mistura de observadores atentos e desatentos sublinha essa ideia”. (SONTAG, 2003, p. 39).

Figura 3 – *Los desastres de la guerra* (33)



Fonte: <http://www.gasl.org/refbib/Goya__Guerra.pdf> Acesso 17 Nov. 2018.

4.2 Grotesco na fotografia

Na fotografia a estética do grotesco também se faz presente. Em 1924 Ernst Friedrich publicou o livro “*Krieg dem Kriege!*” (Guerra contra guerra!), um álbum com mais de 180 fotos retiradas dos arquivos militares e médicos da Alemanha, consideradas impúblicáveis durante a primeira guerra. Entre as fotos de encontram cidades destruídas, vilas desoladas, florestas devastadas, homens que se recusaram a lutar na guerra enforcados, soldados agonizando, crianças anêmicas, soldados apodrecendo aos montes nos trincheiras, e closes em homens com imensos ferimentos. (SONTAG, 2003).

Friedrich está entre os homens que por razões morais ou religiosas se recusaram a lutar na guerra e servir as forças armadas. Por meios das fotografias grotescas ele acreditou que seria possível mostrar de forma nítida a insanidade e o horror por trás da guerra, assim como muitos deles, antes mesmo do surgimento da câmera fotográfica.

É praticamente impossível definir, delimitar e separar a fotografia documental para a fotografia artística, ou considerar uma ou outra como mais fiel a realidade. “Toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas espécies de foto. É o olhar de quem considera que decide (SOULAGES, 2010. p. 159).”

Outro exemplo de um representante significativo da estética do grotesco na fotografia, é o trabalho da fotógrafa Diane Arbus (1923-1971). Conhecida como fotógrafa das

aberrações, seu trabalho era como uma vitrine da sociedade marginalizada. Apesar de ter iniciado sua carreira abrindo uma agência de fotografia profissional com seu marido, e estampando importantes publicações como a revista Vogue, o trabalho de Arbus começou a chamar atenção quando mudou seu rumo de trabalho para fotografia de rua. Fotografando circos, hospitais psiquiátricos, bordéis, entre outros. Arbus mostrava através de seu trabalho o diferente e o incomum nos sujeitos que fotografava.

Figura 4 – Fotografia de Arbus



Fonte: <<https://www.sleek-mag.com/article/diane-arbus-best-photographs/>>
Acesso 17 Nov. 2018 – Elaboração da autora.

A excentricidade de seu trabalho chamava a atenção. Pessoas marginalizadas pela sociedade tornavam-se os protagonistas através de suas lentes. Segundo Rubinfiem (2005, p. 65), em seu artigo para a revista Art In America, Arbus fotografava membros de diversas subculturas, como nudistas, travestis e pessoas com deficiência. Junto com a popularização de suas fotografias, o conceito “*freak*” (aberração ou monstro) foi disseminado.

A angústia que seu trabalho provoca é real. Sua capacidade de despertar o medo, por exemplo, é uma de suas grandes forças, e essa emoção é sentida por aqueles que apreciam tanto quanto por aqueles que a odeiam. É igualmente dito em sua defesa que a deformidade não lhe interessava realmente, quando claro que sim. O que é essencial para entender é que isso não a interessou como um fato contundente, obscuro, mas por como ela moldou a psique da pessoa que a suportou, que é o significado de seu famoso comentário: ‘aberrações nasceram com seu trauma. Eles já passaram no teste na vida. Eles são aristocratas’. (RUFINFIEM, 2005, p. 67, tradução nossa)⁹

⁹ “The distress that her work provokes is real. Its ability to awaken fear, for example, is one of its great strengths, and that emotion is felt by those who cherish as well as by those who hate it. It is likewise said in her defense that deformity didn’t really interest her, when of course it did. What is essential to understand is that it interested her not as a blunt, obscene fact, but for how it shaped the psyche of the person who endured it, which is the meaning of her famous comment that ‘freaks were born with their trauma. They’ve already passed their test in life. They’re aristocrats’”.

Deste modo a estética do grotesco na fotografia, apesar de chocante e irreconhecível para muitas, está diretamente ligada a realidade de muitas pessoas. “As fotos são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar. (SONTAG, 2003, p. 12)

5. Apresentação, Análise e Discussão dos Resultados

O descobrimento das cavernas em Roma com os ornamentos grotescos foi um dos eventos históricos culturais mais importantes e controversos (RUSSO, 2001), apesar de não ter sido a origem do grotesco e sim uma redescoberta. Mas do mesmo modo em que o estilo foi incorporado por diversos artistas, muito outros se opõem, “como John Ruskin, que condenou as grotescarias de Rafael como ‘fruto de grandes mentes degradado a objetos básicos’, uma série de absurdos’ e ‘um aborto antinatural e monstruoso’”. (RUSSO, 2001. p. 17). Rafael havia criado desenhos inspirados no grotesco para as Loggias no Vaticano.

A acusação dada ao grotesco como superficial e marginal pode ser comparada ao tratamento e a construção do feminino na estética. Naomi Schor aponta em seu estudo *Reading in detail: Aesthetic and The Feminine* (Lendo em Detalhes: Estética e o Feminino) as associações entre a misoginia e a estética desde meados do século XVIII. Em 1985, por exemplo, o coletivo feminista “Guerrilla Girls” surgiu em Nova York como protesto ao baixo número de obras de arte produzidas por mulheres nas galerias de arte. O grupo formado por mulheres artistas mantém seus nomes no anonimato escondendo seus rostos com máscaras de gorilas, e adotando como pseudônimos nomes de artistas famosas. Em 1989, o grupo protestou sobre o Metropolitan Museum of Art, onde menos de 5% das obras de arte, na sessão de arte moderna, eram feitas por mulheres, enquanto 85% das obras continham mulheres nuas, apontando o sexismo, e como o corpo feminino é tratado como entretenimento. O banner criado para o protesto dizia “Mulheres devem que estar nuas para entrarem no Met Museum?”.

Figura 5 - Banner Guerrilla Girls



Fonte: <<https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages/>> Acesso 18 Nov. 2018.

A invisibilidade acompanha as mulheres nas áreas artísticas e científicas, sendo atribuídas para si como a principal ocupação o cuidado do lar e a criação dos filhos. Segundo Rachel Soihet (2009), a maioria dos filósofos iluministas defendiam que paixão e imaginação como qualidades femininas, mas nunca a razão, dessa forma as mulheres não seriam capazes de criar, e estariam excluídas da genialidade, mesmo tendo acesso à literatura e a determinadas ciências.

Tais teorias, construídas e instauradas por homens, restritivas da liberdade e da autonomia femininas, que convertem uma relação de diferença numa hierarquia de desigualdade, configuram uma forma de violência. As mulheres não são tratadas como sujeito e o objetivo é impedir sua fala e sua atividade. Nessa perspectiva, a violência não se resume a atos de agressão física, decorrendo, igualmente, de uma normatização, na cultura, da discriminação e submissão femininas. (SOIHET, 2009. p. 371).

Em seu ensaio “Por que não houve grandes mulheres artistas”, Linda Nochlin (2016) questiona as metodologias da história da arte e as narrativas que exploram a criação do gênio criador. Nochlin aponta os privilégios que constituem as artes, sendo opressivas e desestimulantes, ocupadas majoritariamente por homens de classe média e brancos. E culpa a as instituições e a educação que ainda repercutem esse tipo de pensamento.

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são

mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas. (NOCHLIN, 2016. p. 23 - 24)

A marginalização¹⁰ de corpos e pessoas é um elemento comum tratado nos estudos de Bakhtin sobre o grotesco. Nesse sentido é necessário entender que a estética do grotesco pode ser dividido entre o carnavalesco e o estranho. Bakhtin associa o cômico do grotesco, com o carnaval, presente nas festividades medievais - confusão e a desordem que fora desse ambiente são reprimidos pela ordem burguesa - e por sua vez o relaciona com o mundo ativo e cívico do público, usado para contextualizar formações sociais, conflitos sociais e da esfera política.

Para o filósofo, o realismo grotesco não depende da noção de obra de arte. Baseado em seus estudos sobre o carnavalesco, o corpo grotesco discursa sobre questões como a exposição e contenção do corpo, disfarce e mascaradas de gênero, abjeção e marginalidade, paródia e excesso. “No realismo grotesco, o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade, viva e indivisível.” (BAKHTIN, 1987, p.17) Já o grotesco estranho, é relacionado com a psique e a experiência, estudadas principalmente por Kayser.

A leitura de Bakhtin sobre o corpo grotesco remete aos estudos de Eagleton sobre os pensamentos de Nietzsche a respeito da estética. O filósofo defendia que nosso corpo está diretamente ligado com o modo que lidamos com a sociedade, onde nossos pensamentos estão diretamente ligados ao nosso tipo de corpo e das relações complexas com a realidade que são consequência disso.

Segundo Nietzsche, o corpo é o responsável por todas as verdades que podemos alcançar. O mundo é do jeito que é somente em função da estrutura peculiar dos nossos sentidos, e uma biologia diferente nos daria um universo inteiramente diferente. A verdade é uma função da evolução material da espécie: é o efeito passageiro da nossa interação sensível com o ambiente, simples consequência do que nós necessitamos para sobreviver e crescer. (EAGLETON, 1993. p 172.)

Dessa forma é possível alinhar as ideias sobre o corpo de Nietzsche com os estudos feministas de Simone de Beauvoir, que aponta em seu livro “O Segundo Sexo” que a construção sociocultural da feminilidade evoca pureza e submissão. O corpo feminino só merece o tratamento de um ser humano caso adequa-se às normas pré-estabelecidas por

¹⁰ Marginalizar: Colocar à margem; impedir de participar; situar fora do que é essencial, principal, central. Tender a excluir da sociedade, a fazer perder sua integração social. <<https://www.dicio.com.br/marginalizar/>> Acesso 18 Nov. 2018.

outrem. Caso contrário é objeto e brinquedo. Podendo sofrer a humilhação e ser exibido, sempre em silêncio pois é só mais um corpo. Assim portanto, o modo que a mulher é abordada é reflexo do que ela representa para a sociedade. Ela só é tratada com respeito se age conforme as normas pré-estabelecidas do é que ser uma “mulher de respeito”. “A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo”, (BEAUVOIR, 2014. P. 18).

As mulheres não sofrem igualmente com os constrangimentos estruturais relacionados à desigualdade de gênero, mas todas elas os vivenciam, de alguma forma – através das expectativas sociais, oportunidades disponíveis, entre outros. Bell Hooks (1989) salienta a heterogeneidade das condições femininas em termos de classe e raça. Segundo a autora, o sexismo é uma forma de opressão específica, que está interligada a outras formas, como o racismo. Por esse motivo, o objetivo do feminismo não deveria ser acabar apenas com a opressão de gênero, mas ser uma luta que abarca diversidades, enfrentando todas as maneiras de forçar a subordinação de grupos. Isso porque nenhum indivíduo é composto por apenas uma identidade, nenhuma mulher é apenas mulher, todos os indivíduos são sujeitos completos que ocupam posições particulares na sociedade.

Segundo Muriel Dimen (1988), a diferença entre os gêneros é que denota a diferença das estruturas de poder, com base em dados biológicos altamente variáveis e interpretativos, e a diferença anatômica entre os sexos. Sendo assim a mulher é sempre o “outro” na sociedade, sendo relativa ao o homem.

Se isso não ocorre no mesmo grau com os homens, é porque a experiência humana é construída linguística, ideológica e socialmente, como masculina; ou seja, o sexo masculino, sem mencionar o pronome "ele", é tomado como o representativo da "humanidade" e, portanto, a experiência de ser dos homens talvez seja simplesmente indissociável daquela de ser humano. (DIMEN, 1988. p. 46).

A garantia da autonomia individual, enquanto ideal normativo, é um tema central à Teoria Política. A opressão e a autoridade apresentadas na imagem entram em choque, já que a coerção está presente e a liberdade é deixada de lado. A autonomia é entendida como autodeterminação. Ser autônomo significa agir de acordo com razões, motivos e valores próprios do indivíduo. É o princípio da soberania em relação a si e aos outros. (QUINTELA, 2014. p 10).

Na fotografia de Túlio Vidal vemos a exploração do corpo da mulher como entretenimento de forma mais escrachada. Ela não tem direito a nada, a não ser a submissão. Não tem sequer um nome. Sua condição foi infligida por ser prostituta, sendo seu castigo a humilhação diante do entretenimento de alguns. Segundo Russo “as mulheres e seus corpos, certos corpos, em certos sistemas públicos, em certos espaços públicos, já são sempre transgressores—perigosos e em perigo” (2001. p. 77)

Figura 6 - Fotografia de Túlio Vidal



Fonte: <<https://jornalistaslivres.org/em-nome-da-moral-e-dos-bons-costumes-justica-nao-e-para-todos/>> 17 de Nov. 2018.

É louvável nesse contexto citar o trabalho da artista Regina José Galindo, guatemalteca, que no ano de 2013 realizou a performance “*Piedra*”¹¹, em São Paulo. Em seus trabalhos, constantemente Regina aborda problemas de gênero, e violência contra a mulher. Nessa apresentação em questão, a artista ficava imóvel no chão, coberta por poeira de carvão, comparando o corpo de uma mulher ao de uma pedra. O dois são objetos condicionados a

¹¹ <<http://www.reginajosegalindo.com/>> Acesso 15 Nov. 2018.

suportar a violência em silêncio. Durante a performance algumas pessoas chegaram a urinar na artista.

Assim é possível afirmar que o grotesco feminino está diretamente ligado a desconstrução da feminilidade, distanciando da mulher como ser humano. Enquanto o grotesco estranho vê o conflito entre sua psique e seu corpo, no grotesco feminino ser mulher e ser humana, no sentido de ter sua humanidade respeitada são conceitos irreconciliáveis. E coincidentemente o corpo feminino anatomicamente lembra as origens do grotesco na sua etimologia original, nas grutas de Roma: “Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral. Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso”, (RUSSO, 2001. p. 13) Para a autora, o corpo feminino é como uma caverna de abjeção, numa condição mais abaixo da humana, ao lado dos detritos excretados.

Portanto a estética do grotesco não se limita a apresentar o monstruoso, o disforme ou as aberrações, é preciso que as representações em si “produzam efeito de medo e de riso de nervoso, para que crie um ‘estranhamento’ do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável, que corresponde propriamente ao grotesco. (SODRÉ, 2014. p. 52). Ou seja, tudo aquilo que pode ser visto como vulgar, cruel e grosseiro.

Sodré ainda explica que o grotesco pode ser categorizado como espontâneo e encenado, sendo o primeiro identificado como “episódios ou incidentes da vida cotidiana, geralmente expostos pela mídia, que apontam para o rebaixamento espiritual ou a irrisão característicos do grotesco”. (2014. p. 62).

Figura 7 - O empresário e a prostituta



Fonte:

<<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/tres-imagens-de-um-pais-rasgado-ao-meio-por-rafael-cardoso/>>
Acesso 17 Nov. 2018.

O riso também se torna característica do grotesco, quando esse é “associado ao mal, ou pelo menos ao que não se afigura como política e moralmente correto, capaz de redundar a crueldade – característica o mesmo tempo humana e animal. (SODRÉ, 2014. p. 58). Na imagem, a percepção do riso grotesco pode ser entregue ao empresário Oscar Maroni, que realiza todo o “espetáculo” e se diverte, ficando no espectro de patético e sórdido.

Na segunda fotografia apresentada do mesmo acontecimento, a mulher é posta no chão, estando mais a mercê do controle do empresário, ainda mais subjugada. É possível observar também muitas pessoas atrás dos arbusto registrando o “espetáculo” com seus celulares, sinalizando o teor de voyeurismo explícito da ocasião, evocando também os extintos show de horrores, as feiras onde corpos estranhos se tornavam atração para a grande massa. Nesses espetáculos as linhas de visão da platéia eram marcadas pela distância dos indivíduos que serviam como entretenimento, nunca defrontando-os cara a cara. “Esses

indivíduos são, por definição, diferentes, como seres para serem vistos. Nos shows secundários tradicionais, eles quase sempre ficam em gaiolas e, com mais frequência ainda, mudos. (RUSSO, 2001. p. 96).

As relações de poder dos dois personagens principais que compõem a imagem remetem o histórico da corpo feminino sendo pouco louvado durante a história, não separando-se da ideia de objetivo que existe para servir sem nada acrescentar.

As representações do corpo feminino, tal como as desenvolve a filosofia grega por exemplo, assimilam-se a uma terra fria, seca, a uma zona passiva, que se submete, reproduz, mas não cria; que não produz nem acontecimento nem história e do qual, conseqüentemente, nada há a dizer. (PERROT, 2003. p 20-21)

O movimento feminista a anos vem apresentando críticas minuciosas à questão da objetificação feminina, ainda que ela não tenha deixado de acontecer. As representações e pensamentos antigos – ou modernos – sobre o feminino ainda tendem a esconder ou revelar muito coisa.

Em Nietzsche, a mulher é literalizada à maneira dos famosos alfabetos grotescos, cruelmente observada em intrincados detalhes mas a quem jamais é permitido formar palavras. Sugestivamente a imagem de Nietzsche para esse impasse hermenêutico é a figura grotesca de Baubô, a bruaca obscena exibindo despididamente a genitália como um sorriso irônico. (RUSSO, 2001. p. 18)

Na fotografia a relação de poder entre o feminino e o masculino é apresentado pelo empresário Oscar Maroni e a mulher prostituída. A passividade da mulher é aumentada com sua nudez, tornando-a mais exposta. O desnudamento em si, com dinâmicas de poder tão diferenciadas, leva ao des pudor, a violação e a agressão. “A nudez anuncia e é emblema de um movimento de desapossamento, fundamental para o sentido de erotismo” (GREGORI, 2009. P. 257) O empresário que a toca, tem o papel privilegiado de subversor, o representante do patriarcado.

Patriarcado é um sistema social em que homens adultos mantêm o poder primário e exercem as funções de liderança, autoridade moral e privilégio social, sendo um sistema predominantemente baseado na dominação.

O patriarca ataca o desejo, o anseio inconsciente que anima toda ação humana, reduzindo-o ao sexo e depois definindo sexo nos termos politizados do gênero. Paradoxalmente, entretanto, a sexualidade, estruturada dessa maneira, torna-se reciprocamente esculptora do desejo, com o gênero organizando simultaneamente parte do desejo dentro do ser. (DIMEN, 1988. p. 46)

Maria Amélia de Almeida Teles e Mônica de Melo (TELES; MELO, 2012, p. 14), nas reflexões sobre “O que é violência contra a mulher?”, explicam que a categoria gênero demonstra e sistematiza as desigualdades socioculturais existentes entre homens e mulheres que repercutem na esfera da vida pública e privada de ambos os sexos, impondo a eles papéis sociais diferenciados construídos historicamente. Apontam que, com o uso desse instrumento, pode-se analisar o fenômeno da discriminação sexual e suas imbricações relativas à classe social, às questões étnico-raciais, intergeracionais e de orientação sexual.

Em nota de repúdio¹² o Movimento Brasileiro de Prostitutas condenou “a atitude grotesca do empresário paulistano Oscar Maroni, golpeando e humilhando uma prostituta, sob aplausos dos que comemoravam a prisão de Lula”. A nota também ressaltou que a exploração foi feita sem medo do judiciário. Segundo o código penal brasileiro a prostituição não é criminalizada, mas de acordo com os artigos 227, 228, 299 e 230, induzir, facilitar, favorecer e manter local destinado a prostituição é configurado como crime. Em 2011, Maroni foi condenado em primeira instância a uma pena de onze anos e oito meses de prisão por favorecimento à prostituição e manutenção de local destinado a tais encontros, em um processo de dez mil páginas e quase 100 pessoas ouvidas. Em 2013, no entanto, o empresário foi inocentado.

A promessa de uma festa em comemoração a prisão do ex-presidente foi feita em 2016, através de um vídeo. Ao ouvir a notícia sobre a investigação o empresário diz “nunca achei que ia amar e respeitar tanto a polícia federal¹³” e em seguida oferece cinco entradas gratuitas a sua boate Bahamas Club, para serem sorteadas entre os policiais federais. Em outro vídeo anterior ao evento, enquanto descarrega as cervejas para a festa prometida Oscar Maroni provoca: “Lulinha, você não vai mais poder tomar uma cerveja dessa. Lulinha, você não vai poder vir trepar no Bahamas (...). Até eu dono de puteiro (sic) já fui preso”¹⁴.

Interessa-nos discutir aqui também a forma como fotojornalismo esteve presente na cena, como apresentou-se como meio de denúncia. Segundo Sontag (2003), a fotografia jornalística tem o objetivo de registrar a realidade de forma transparente. E a justificativa a realização de fotos muitas vezes brutais, violando tabus, vem do puro dever de registrar.

¹²

<<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/profissionais-do-sexo-repudiam-oscar-maroni-e-manifestam-apoio-a-lula>> Acesso 15 Nov. 2018.

¹³ <<https://www.youtube.com/watch?v=PqNDVSHLvdI>> Acesso 19 Nov. 2018.

¹⁴ <<https://www.youtube.com/watch?v=t5nTM0Uy2UE>> Acesso 19 Nov. 2018.

Embelezar é uma das operações clássicas da câmera e tendem empalidecer qualquer reação moral àquilo que a foto mostra. Enfeiar, mostrar algo que tem de pior, é uma função mais moderna: didática, ela solicita uma reação enérgica. Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar. (SONTAG, 2003. p 69.)

A fotografia traz a proximidade com o fato de uma forma que é única, privilegiando o espectador. “Uma nova modalidade discursiva, outra forma de escrita fundada já não mais na palavra, mas numa sintaxe composta por imagens”. (GONÇALVEZ, 2012. p. 4). A importância da imagem é lembrada também por Guy Debord (2017), quando fala sobre a sociedade e as relações sociais entre pessoas, que são mediadas por imagens. Sontag também afirma a importância das imagens inseridas no ambiente em que vivemos, principalmente as imagens fotográficas, já que é um vestígio material. “A realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas por imagens” (SONTAG, 2004. p. 86).

Assim aparece a importância e utilidade do fotojornalismo, sendo uma atividade de observação, de informação, de denúncia, de análise e de opinião sobre a vida, que revela e conta histórias. Segundo Sousa (2004. p. 17), a fotografia jornalística “já foi encarada quase que unicamente como o registro visual da verdade, foi nessa condição que foi adotada pela imprensa” .

O caráter reflexivo e inquietante diante de certas imagens que o fotojornalismo produz pode ser conectado com o grotesco crítico.

Em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana. (SODRÉ, 2014. p. 67).

Mas apesar da fotografia de Túlio Vidal ter viralizado e ter sido publicada em diversos sites de notícia, não é sempre que a imprensa sede seu espaço para expor comportamentos misóginos. Em seu artigo “Formas de violência, relações de gênero e feminismo”, Rachel Soihet traçou o surgimento do feminismo e as diversas tentativas de se liberar de diversos estereótipos machistas. No entanto era comum discursos cômicos e deslegitimadores por parte da imprensa.

A imprensa desempenhou importante papel nessa luta, por vezes abrindo espaço para as reivindicações femininas, e por outras, mais numerosas, reificando os papéis e limites relativos à atuação das mulheres na sociedade. Minha hipótese, que vejo se confirmar, é a maior força dos discursos cômicos que visavam a reconstruir cotidianamente os mitos da inferioridade e domesticidade femininas. (SOIHET, 2009. p. 389)

Eagleton (1993) aponta que para Nietzsche dominação, agressão, exploração e apropriação são partes da essência humana, e a vida é insensível, perdulária, impiedosa, fria e inimiga. O mundo como obra de arte é o caos em toda a eternidade, onde falta ordem, arranjo e forma. “A humanidade, no que Nietzsche chama de uma ‘monstruosa estupidez’, vê a si mesma como a medida de todas as coisas, e considera belas todas as coisas que lhe devolvem seu próprio rosto” (EAGLETON, 1993. p. 183). Sendo assim a sociedade encontra a si mesmo nas suas próprias representações de horror e perversidade.

6. Considerações Finais

Nesta pesquisa abordamos o surgimento da estética, e em especial a presença da estética do grotesco e suas representações na sociedade. O objeto de análise escolhido foi a fotografia de Túlio Vidal, realizada em abril de 2018, em São Paulo, no dia da prisão do ex-presidente Lula.

Como problema de pesquisa foi proposto identificar se a teoria do grotesco é aplicada ao fotojornalismo e a partir da análise concluímos que sim. A estética do grotesco foi identificada no desconforto que a imagem remete, e através da objetificação de um corpo como entretenimento. Foi possível também traçar uma comparação com os shows de horrores, onde seres humanos eram apresentados como criaturas inferiores relativas aos espectadores.

A análise foi realizada através de uma extensa pesquisa sobre filosofia, teoria do grotesco, representações de gênero, sobre mulher na sociedade e no mundo da arte e as formas de misoginia.

Foram observadas também as relações de poder e ódio apresentados na imagem, representadas pela figura patriarcal do empresário Oscar Maroni, e a passividade da prostituta que é submetida a ter seu corpo exibido para a platéia presente na comemoração realizada por Maroni. A forte simbologia da misoginia é o que trouxe impacto na imagem. Foi possível perceber também que apesar de que o tratamento a figura feminina tenha evoluído, mulheres ainda continuam tendo suas figuras marginalizadas.

Desde as primeiras fotografias de guerra é atribuído ao fotojornalismo a função de registrar e imortalizar o pior e mais trágico da sociedade. Levando assim para quem as

peessoas distantes de determinados acontecimentos, a realidade, as dificuldades e as inconveniências que estão presentes em outros círculos da sociedade menos privilegiada.

Dessa forma esse trabalho tende a colaborar com os estudos feministas sobre gênero e sobre a identidade feminina na sociedade e na mídia, assim como o espaço que mulheres ocupam e que ainda buscam ocupar. Permitiu também ressaltar a finalidade do fotojornalismo, e como os estudos filosóficos estão tão presentes na nossa sociedade. Abrindo possibilidade para estudos sobre a representação do feminino na mídia, ou outras formas que a estética do grotesco se apresenta em nossa sociedade.

Este trabalho contribui muito para o crescimento pessoal da pesquisadora, assim como seu desenvolvimento acadêmico. As pesquisas realizadas e os resultados encontrados foram importantes e reveladores de uma perspectiva pessoal, e com toda certeza fundamentais para o progresso profissional.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. (*Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, VII, 44*)

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais**. Hucitec Editora, UNB, 1987.

BEAUVOIR, Simone De. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, Alison M., BORDO, Susan R. (Org.) **Gênero, corpo, conhecimento**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Roda dos Tempos, 1988. cap. 2, p. 42-61.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de Violência e Erotismo. In: PISCITELLI, Adriana et al. (Org.). **Olhares Feministas**. 1. ed. Brasília: MEC/Unesco, 2009. cap. 11, p. 251-276.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. São Paulo: LCT Editora, 2000.

GONÇALVEZ, Osmar. **Estética da Fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser**. Ceará: 2012.

HOOKS, Bell. **Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black**. Boston: South End Press. 1989.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUISMAN, Denis. **A estética**. São Paulo: Edições 70, 1984.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico da filosofia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 212 p.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MORAIS, Janaina de Araújo. **Relações de Gênero e Cinema: a figura feminina no filme Potiche**. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-1849-1.pdf>> Acesso 14 Nov. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Editora Companhia das Letras, 2007.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: DE MATOS, Maria Izilda S.; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2003. cap. 1, p 13-27.

QUINTELA, Débora Françolin. **As práticas de beleza femininas e a construção da subordinação**. 2014. 79 f. Monografia (Bacharelado em Ciência Política)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

RUBINFIEN, Leo. **Where Diane Arbus Went**. Art in America (em inglês). Disponível em: <<http://bellisio.stacstudiofriday.com/wp-content/uploads/2011/09/arbus.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

RUSSO, Mary. **O grotesco Feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SETÚBAL, Aglair Alencar. Análise de conteúdo. In: MARTINELLI, Maria Lúcia. **Pesquisa Qualitativa: um instigante desafio**. São Paulo: Veras Editora, 1999.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

SOIHET, Rachel. Formas de violência, relações de gênero e feminismo. In: PISCITELLI, Adriana et al. (Org.). **Olhares Feministas**. 1. ed. Brasília: MEC/Unesco, 2009. cap. 16, p. 369-394.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: Perda e Permanência**. 1 ed. São Paulo: SENAC, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo - introdução à história, às técnicas e à linguagem**. 1 ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO, Mônica de. **O que é violência contra a mulher**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. São Paulo: Schwarcz S.A., 2001.

Disponível em:

<<https://www.passeidireto.com/arquivo/21206938/livro---goya-a-sombra-das-luzes-todorov-tzvetan>>. Acesso em 04 nov. 2018.