Revista Digital do
Laboratório de Artes Visuais
ISSN 1983-7348
Acesso aberto

Submissão: 18/03/2026 • Aprovação: 28/10/2026 • Publicação: 04/11/2026

A Imagem em colapso: a estética grotesca de Miguel Gontijo em “O Muro”

The Image in Collapse: The Grotesque Aesthetics of Miguel Gontijo in “O Muro”

Diego Nunes[1]
Universidade do Estado de Minas Gerais

Resumo
Este artigo investiga a presença e os desdobramentos da estética grotesca na obra do artista mineiro Miguel Gontijo. Nascido em Belo Horizonte em 1944, Miguel Gontijo é um artista plástico cuja produção se apresenta majoritariamente na pintura. Sua obra é marcada pelo uso simbólico e expressivo das cores, pela presença de referências mitológicas, religiosas e literárias, e por uma constante articulação entre o erudito e o popular. Com base em autores como Blanchot, Deleuze, Kayser e Harpham, o texto analisa o grotesco como uma operação crítica que desestabiliza categorias estabelecidas, aproximando-se do conceito da ideia de não-senso. A pesquisa parte da hipótese de que o grotesco, mais do que uma estética da deformação, constitui uma linguagem crítica e ambígua, capaz de tensionar categorias como o belo e o disforme, o sagrado e o profano, o racional e o absurdo. Nesse contexto, manifestações culturais como a literatura e o cinema exemplificam a persistência do grotesco, sobretudo por meio de figuras híbridas e processos de metamorfose. O núcleo da pesquisa consiste na análise crítica da obra O Muro, e suas relações com a história da arte a partir de um repertório visual simbólico e ambíguo. A análise evidencia como o grotesco opera na obra de Gontijo como estratégia estética e discursiva, ressignificando narrativas tradicionais e ampliando as possibilidades de leitura da experiência humana. Ao final, conclui-se que o grotesco, em Gontijo, funciona como um dispositivo de problematização do sensível, oferecendo ao espectador uma experiência estética de confronto e deslocamento.

Palavras-chave: Estética do Grotesco; Artes Visuais; Miguel Gontijo; Pintura Contemporânea; Análise Iconográfica.

Abstract
This article investigates the presence and developments of the grotesque aesthetic in the work of the Minas Gerais artist Miguel Gontijo. Born in Belo Horizonte in 1944, Miguel Gontijo is a visual artist whose production is predominantly focused on painting. His work is marked by the symbolic and expressive use of color, the presence of mythological, religious, and literary references, and a constant articulation between the erudite and the popular. Based on authors such as Blanchot, Deleuze, Kayser, and Harpham, the text analyzes the grotesque as a critical operation that destabilizes established categories, approaching the concept of non-sense. The research is grounded in the hypothesis that the grotesque, more than an aesthetic of deformation, constitutes a critical and ambiguous language capable of tensioning categories such as the beautiful and the misshapen, the sacred and the profane, the rational and the absurd. In this context, cultural manifestations such as literature and cinema exemplify the persistence of the grotesque, especially through hybrid figures and processes of metamorphosis. The core of the research consists of a critical analysis of the work O Muro and its relationship with art history, based on a symbolic and ambiguous visual repertoire. The analysis demonstrates how the grotesque operates in Gontijo’s work as both an aesthetic and discursive strategy, resignifying traditional narratives

[1] Mestre em Artes pela UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais (dissertação defendida em 25/09/2025), graduado em Bacharelado em Artes Plásticas com habilitação em desenho e pintura pela UEMG - Universidade de Minas Gerais, graduado em Design Gráfico pela Faculdade INAP e tenho especialização em projetos editoriais impressos e multimídia pela UNA.Profissionalmente atuo nas áreas de comunicação, design e gestão de marcas, com experiência em identidades visuais, publicidade, edição de vídeos e ilustração digital. Orcid: https://orcid.org/0009-0000-9233-6326. E-mail: diegonunesnl@gmail.com.

and expanding the possibilities for interpreting human experience. Finally, it is concluded that, in Gontijo’s work, the grotesque functions as a device for problematizing the sensible, offering the viewer an aesthetic experience marked by confrontation and displacement.

***Keywords**: Grotesque Aesthetics; Visual Arts; Miguel Gontijo; Contemporary Painting; Iconographic Analysis.*

Etimologicamente, grotesco significa gruta ou caverna e trata-se de uma derivação oriunda do italiano que foi utilizada para determinar a estética de pinturas encontradas em escavações em Roma e outras regiões da Itália durante o século XV. Dentre as ruínas descobertas, destaca-se a *Domus Aurea*, o palácio romano criado durante o governo do imperador Nero, cujos corredores eram ornamentados com imagens que promoviam um confronto entre a forma e o conteúdo, misturando elementos de natureza vegetal a elementos de natureza animal, resultando em seres híbridos e improváveis, de ordem fantástica e heterogênea. Para Kayser (2013), esse estilo ornamental referia-se a uma “nova moda” que chegou tardiamente a Roma e sofreu várias críticas a fim de impedir sua difusão, como a de Vasari, que cita a passagem de Vitrúvio no *De Architectura* para condenar essas imagens “[...] Em vez das colunas, pintam-se talos canelados com folhas crespas e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido.” (Kayser, 2013, p. 18). No entanto, essas tentativas de impedir sua disseminação se mostram ineficazes, tendo o estilo se popularizado tanto na época da Roma antiga, onde era usado em corredores e locais transitórios, servindo em sua maioria como molduras para as imagens em destaque, como também na época das descobertas das ruínas romanas no século XV, onde essas imagens foram incorporadas em várias composições dos artistas renascentistas, abandonando pouco a pouco a utilidade de moldura e passando a ocupar o espaço central das imagens e representações.

Kayser (2013) reforça ainda que o fenômeno estético do grotesco é anterior às descobertas das pinturas nas escavações, e que sua “história completa” deveria compreender outras culturas tais como chinesa, etrusca, germânica, entre outras. Segundo o autor, o termo grotesco parece repudiar uma definição concreta, porém, a ideia de grotesco permanece viva e presente no imaginário popular através de uma rica iconografia. Descola (2023), por exemplo, define as *chimeras* como seres híbridos

cujos elementos que organizam sua unidade corporal são empréstimos de duas ou mais fontes diferentes, e a soma de suas partes remetem a uma combinação verossimilhante. Cita exemplos como o Grifo, híbrido de leão e águia, o Pégasus, híbrido de cavalo com asas de pássaros, Sereia, híbridos de humanos e peixes, entre outros. Além das figuras mitológicas citadas acima, outras entidades híbridas, cujas morfologias dissonantes se fazem presentes no imaginário popular podem ser destacados, como por exemplo, a obra literária Frankenstein, de Mary Shelley, publicada pela primeira vez em 1818 e que narra a saga de um cientista que dá vida a uma criatura resultante da combinação de pedaços de diferentes cadáveres "...seus cabelos eram de um preto lustroso e ondulante, os dentes possuíam uma alvura perolada, mas essas exuberâncias só faziam um contraste mais horrendo ainda com os olhos úmidos que pareciam diluir nas cavidades em que jaziam," (Shelley, 2017, p. 75). Ou no cinema, como no caso do filme *A Mosca*, lançado em 1986, roteirizado por Charles Edward Pogue e David Cronenberg, que também é responsável pela direção do filme. *A Mosca* narra a saga de Seth Brundle, um cientista que constrói uma máquina de teletransporte, mas durante um experimento um acidente com a máquina culmina no processo de transformação do cientista em um ser híbrido de humano e mosca. Essa metamorfose, porém, não se restringe apenas ao físico da personagem, afetando também sua psique: a personagem é tomada por acessos momentâneos e violentos de natureza bestial, e em outros age com sensatez.

Imagem 1 - *A Mosca* - 1986 - David Cronenberg



Fonte: Na Telinha UOL[2]

[2] Disponível em: <https://imagem.natelinha.uol.com.br/grande/moscafilmeremake.jpg> Acesso em 25/02/2025.

O grotesco é um termo constantemente associado ao estranho, distorcido, bizarro ou mesmo de aparência exageradamente feia. Suas representações muitas vezes suscitam um efeito de confusão, repulsa ou humor. A ideia desse corpo de anatomia abjeta vai ao encontro do conceito de informe, proposto por Georges Bataille, na revista *Documents.* Para Bataille (2013), o informe é um gesto de desfazer categorias fixas da arte e da cultura, que ultrapassa uma forma ou estilo, atuando como uma operação crítica que promove o rebaixamento daquilo que foi estabelecido como elevado. Assim, o informe age como uma categoria desclassificatória, uma tensão de elementos distintos a partir de uma ideia de semelhança transgressiva, um estado em permanente transição, na qual a tensão entre opostos está em constante desconstrução. Com base ao conceito de informe, Eliane Robert Moraes, autora do livro *O Corpo Impossível*, acrescenta:

> Lançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo; o sonho fende-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. (MORAES, 2017, p. 73).

Assim, a personagem de Seth Brundle, ao sofrer o acidente em sua máquina, é a imagem desse estado de permanente transição citado por Bataille. Sua fisionomia degradante é meio homem, meio mosca, enquanto concomitantemente, sua anatomia discrepante e singular é distante o suficiente para equipará-lo a outro homem ou mosca. Ele já não é homem assim como também não é uma mosca, é um ser único nessa metamorfose que não dá lugar a uma nova entidade, é essa transgressão que não se finda. Porém, as aplicações contemporâneas da estética grotesca não se restringem ao cinema de ficção e horror, se fazendo presente também nas artes visuais, como é o caso das obras do artista plástico Miguel Gontijo.

Gontijo é um artista plástico brasileiro cuja trajetória é marcada por uma produção que transita entre o desenho, a aquarela e a pintura. Sua trajetória artística desafia classificações fáceis e seus trabalhos com frequência parecem operar na tensão entre o sagrado e o profano, o literário e o imaginário. Suas obras, marcadas por elementos excessivos que ocupam o espaço visual, refletem sua trajetória artística e intelectual, moldadas por diversas influências, que refletem de momentos da história da arte a ícones da cultura popular, tudo combinados e mesclados de forma aparentemente dissonante e desconexa.

Ainda que sua produção se concentre quase integralmente na produção de pinturas, o artista já se expressou através de outras linguagens e técnicas artísticas, como no caso da exposição individual *Almanaque*, realizada no ano de 2016, na Casa Fiat de Cultura, em Belo Horizonte que apresentou um conjunto de livros de artista, ou da exposição *Babel*, realizada no ano seguinte, na Galeria Alberto da Veiga Guignard, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte que, sobre a curadoria de Augusto Nunes-Filho, que apresentou através de corredores labirínticos, séries de pinturas, desenhos, esculturas de bonecos estilhaçados, assim como uma instalação de uma torre como atração central da exposição.

Imagem 2 - *Babel* (2017), Instalação - Miguel Gontijo (à direita, detalhe da instalação)



Fonte: Miguel Gontijo.art. Fotos por Daniel Moreira.[3]

Com relação à exposição *Babel*, Mamede (2017), discorre em seu texto sobre os sentimentos controversos despertados pelas obras do artista, que com humor e acidez, apresentavam uma grande variedade estética, capaz de confundir os desavisados que poderiam acreditar estarem diante de uma exposição coletiva - “surgia um conjunto de obras com identidade própria, como se fosse um outro artista: Voltei outras vezes para ver se conseguia digerir aquilo tudo, vendo pobres coitados debruçados sobre as peças miguelgontijianas, buscando detalhes, comentando isso ou aquilo, sem perceber que tudo não passava de um acinte: o artista cuspia na cara da gente” (Mamede, 2017). Esse elemento de profusão e confusão, parece ser um dos artifícios do artista que com sarcasmo e humor, brinca com as percepções de sua audiência para desafiá-la a encontrar sentido para suas obras, como é o caso da pintura *O Muro (2018).*

[3] Disponível em: <https://www.miguelgontijo.art/2017/08/babel-texto-critico-do-curador-augusto.html>. Acesso em: 17/04/2025.

Imagem 3 - O Muro (2018), acrílico e óleo sobre tela - 156x90 cm. Miguel Gontijo (1949-)



Fonte: *Axis Mundi*. p.68, 69.[4]

Em *O Muro*, o artista se apropria da linguagem dos grafites urbanos para expressar, na grande massa central, elementos visuais permeados por padrões geométricos, ali figuras humanas eclodem em uma profusão de elementos distintos dificultando a compreensão de suas partes. Enquanto isso, no canto superior direito, as personagens burlescas, cujos os rostos foram substituídos por emojis, podem ser associadas à personagens presentes na obra *Dança de Casamento*[5] *(1624)*, de Pieter Bruegel II, concomitantemente, na extremidade oposta, as duas outras personagens coloridas, podem ser apropriações de personagens da obra *Jogos Infantis*[6] *(1560),* de Pieter Bruegel, o Velho. As múltiplas imagens em preto e branco se acumulam sobre o fundo neutro enquanto a composição se estende horizontalmente, sugerindo a ideia de um campo contínuo, porém internamente fragmentado e desprovido de um centro visual ou uma hierarquia clara entre os elementos. A superfície, populada com corpos e coisas em posições instáveis, rostos deformados ou parcialmente ocultos, além de objetos e padrões geométricos que sugerem estruturas arquitetônicas e se sobrepõem e se interrompem mutuamente, produzindo uma sensação de compressão e conflito.

[4] Disponível em: <https://issuu.com/claragontijo/docs/miguelgontijo-axixmundi>. Acesso em: 18/08/2025.
[5] Disponível em: <https://dia.org/events/exhibitions/bruegels-wedding-dance-revealed>. Acesso em: 01/10/2026.
[6] Disponível em: <https://www.khm.at/en/artworks/children-s-games-321>. Acesso em: 01/10/2026.

As figuras coloridas isoladas do conjunto monocromático parecem agir, porém sem se desenvolverem narrativamente, se apresentando como gestos suspensos, congelados em um instante desprovido de um antes ou um depois, destacando-se como interrupções visuais que reforçam o caráter artificial da composição. A obra não corrobora para uma compreensão de um objeto literal único, mas como uma condição estrutural, na qual o acúmulo dos fragmentos de imagens impede que o olho percorra de forma fluida, produzindo a sensação de um espaço saturado, onde seus elementos se integram e convergem numa tensão permanente, criando um campo visual marcado pela instabilidade e pelo excesso. Com base nisso, observa-se que a composição da obra, com seus corpos amalgamados, serve como evidência daquilo que Kayser (2013) descreve como uma das características do grotesco, na qual a colisão de elementos inconciliáveis transforma o espaço em algo indefinível, incoerente e fragmentado, provocando a sensação de estranhamento.

De acordo com Astruc (2021), a dificuldade de aceitação e o estranhamento da estética grotesca estão relacionadas, na maioria das vezes, ao artifício do grotesco estar calcado em elementos do realismo, provocando um efeito de realidade possível, porém improvável. Segundo o autor, o grotesco pode operar como uma lente de aumento, apresentando a realidade sob um viés surpreendente, pois o que se vê muito de perto, é consequentemente deformado através da ampliação. Provoca-se também um efeito de ausência de familiaridade devido à perda das referências visuais habituais, revelando a realidade estranhamente absurda. Harpham (2006) também atesta para qualidade ambígua do grotesco, definindo-o como aquilo que se situa na margem entre o conhecido e desconhecido, não se apresentando de maneira regular a ponto de se adequar a categorias, assim como também não se manifestando de modo tão inédito a ponto que seja impossível o reconhecimento das partes que o compõem. Para o autor, o grotesco é um conceito sem forma, trata-se de algo que se enquadra entre categorias ou compreende várias categorias, evidenciando a impossibilidade de encontrar um sinônimo. É como uma confusão cognitiva capaz de transgredir algo que lhe é familiar, culminando em uma improbabilidade racional “[...] designa uma condição de estar fora de foco, fora do alcance da linguagem. Acomoda o que sobra quando as categorias da linguagem se esgotam; é uma defesa contra o silêncio quando outras palavras falham.” (Harpham, 2006, p.3). Por fim, Kayser (2013), corrobora com os dois autores anteriormente citados quanto à capacidade do

grotesco em reorganizar elementos da realidade para criar situações, figuras e cenários de realidades improváveis e absurdas:

> O mundo do grotesco é o nosso mundo - e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2013, p.40).

Para além da analogia à estética grotesca, a obra de Miguel Gontijo pode ser relacionada à obra *Guernica (1937)*, de Pablo Picasso (1881–1973), que se encontra atualmente no acervo do Museu Reina Sofía, em Madri. Marcada por uma composição densa e fragmentada, *Guernica*, que foi inspirada no bombardeio da cidade basca, apresenta, em tonalidades de branco, preto e cinza, os horrores da guerra através de uma narrativa universal de sofrimento, caos e destruição humana.

Imagem 4 - Guernica (1937), óleo sobre tela - 350x776cm. Pablo Picasso (1881–1973). Museu Reina Sofía.



Fonte: Museu Reina Sofía, Madrid - Espanha.[7]

Embora não remeta a um evento histórico em particular, *O Muro*, assim como *Guernica*, é regido por um contraste predominante de luz e sombra, com áreas claras que são interrompidas por áreas escuras, criando tensões visuais que aumentam a dramaticidade e o caos na cena através de seus volumes sobrepostos e da ausência de uma perspectiva tradicional.

[7] Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>. Acesso em: 18/08/2025.

Enquanto na *Guernica* de Picasso a estética grotesca parte do exagero expressivo do sofrimento e da dilaceração corporal como recursos para intensificar o horror, em *O Muro*, de Miguel Gontijo, ela se manifesta através das sobreposições que dão origens a imagens quase irreconhecíveis ou monstruosas. Em ambos os casos, o grotesco opera através dos mecanismos centrais de hibridismo, deformação e exagero. De acordo com Bakhtin (1987), o grotesco pode enfatizar aspectos degradantes e corpóreos da vida a fim de enfatizar ideias opostas como nascimento e renovação, decaimento e morte através de um corpo instável, como explica: “[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele.” (Bakhtin, 1987, p. 277). Essa instabilidade corporal nas obras se dá na exposição exagerada dos elementos, nas deformações extremas responsáveis pode dissolver os limites.

Se em *Guernica* os corpos fragmentados atuam como um catalisador da barbárie e dos horrores da guerra, em *O Muro* as sobreposições visuais e a imposição das camadas corporais diluem limites entre os corpos, gerando figuras híbridas e uma coleção de referências de diferentes origens. Essas referências de imagens expressas através dos fragmentos reconhecíveis de *O Muro* corroboram para a definição de citação de Compagnon (1996). Segundo o autor, o recurso da citação implica na concatenação de um elemento em outro, não apenas como cópia ou repetição, mas como apropriação e deslocamento, ou seja, nas palavras do autor: “[...] se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação.” (COMPAGNON, 1996, p.41). As formas e situações caóticas oferecidas na obra distorcem o campo visual a fim de tornar os objetos livres da representação objetiva para favorecer a liberdade, a indeterminação e a ausência de sentido. Essa reflexão encontra sinergia com as definições de Deleuze (1975), acerca do não-senso, como explica:

> [...] para a filosofia do absurdo o não-senso é o que se opõe ao sentido em uma relação simples com este; tanto que o absurdo se define sempre por uma deficiência de sentido, por uma falta (não há bastante...). Do ponto de vista da estrutura, ao contrário, há sempre sentido demais: excesso produzido e superproduzido pelo não-senso como privação de si mesmo. [...] O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-

> se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. (DELEUZE, 1975, p. 74).

Mais do que uma acumulação caótica de elementos que não comunicam nada ou que comunicam absurdos, *O Muro* não se configura como um campo de respostas, mas como um espaço de condensação de ideias heterogêneas e inconclusas. Os signos, ao invés de se harmonizarem, estão em tensão, desestabilizando seus valores, sem convergir para um sentido unitário, mas que instaura um paradoxo que “é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível.” (Deleuze, 1975, p.81). A acumulação visual fragmentária de *O Muro*, com seus recortes irreconciliáveis que se recusam a uma continuidade narrativa, também encontra relação com os conceitos fragmentários de Blanchot (2010), numa relação paradoxalmente de proximidade e afastamento aos conceitos de não-senso de Deleuze. Para Blanchot, o fragmento é um corte, uma ruptura ou uma interrupção do processo reflexivo e, ao não se dirigir a lugar algum, ele se direciona para a instabilidade constitutiva e para “A interrupção do incessante: esta é a característica distintiva da escrita fragmentária: a interrupção tem, de alguma forma, o mesmo significado daquilo que não cessa. [...] Onde o poder não reina – não a iniciativa, não o fio condutor de uma decisão – aí, morrer é viver.” (Blanchot, 1995, p. 21). Desta forma, estabelecer um processo de interpretação para a obra *O Muro* é navegar por seus fragmentos na qual a coesão cede lugar à descontinuidade e força o recomeço desse processo reflexivo. Se o fragmento em Blanchot é como aquilo que falta à ideia e, quando comparada ao não-senso, de Deleuze, ambos conceitos se aproximam com relação ao conjunto de ideias caóticas possíveis e não conclusivas.

Cada parte reconhecível na obra aponta para um excesso de sentidos que se anulam ou se contradizem, forçando o espectador a conviver com a experiência de interrupção e dispersão em meio ao campo de ruínas simbólicas, onde cada fração sugere uma narrativa possível que não se impõe como verdade. Para Iser (2013), perdido nesse mundo desorganizado e sem sentido, o espectador se vê forçado a articular conceitos por ele estabelecidos como real, fictício e imaginário a fim de organizar sua experiência estética. O real, nesse contexto, é mobilizado pelo artista que distribui sobre a tela os fragmentos de imagens e referências que se articulam

como índices de materialidade social reconhecíveis, conferindo um mapa de referências compartilhadas ao espectador. Em contrapartida, o fictício emerge quando a realidade fragmentária composta pelo artista é deslocada de seus respectivos contextos originais e reconfiguradas em uma nova estética. Ou seja, quando Gontijo reúne os elementos dissonantes no plano compositivo, a fim de criar um mundo fictício que não corresponde à realidade, mas se estabelece a partir dela ao parcialmente imitá-la. Por fim, o imaginário corresponde ao exercício de projeção do espectador que precisa preencher as lacunas e ambiguidades na obra, ou seja, "[...] é o desvendamento dessa verdade, que é implícita tão fortemente pelo que é omitido quanto pelo que é incluído. [...] e a mente, que odeia lacunas [...], salta para preenchê-las por meio da interpretação, a ponto de o grotesco desaparecer e a imagem aparecer" (Harpham, 2006, p. 23). A presença simultânea de referências aparentemente aleatórias não oferece uma interpretação reconciliadora ou totalizada, mas exige do espectador a mobilização de suas próprias experiências culturais e afetivas para articular possíveis sentidos, como sintetiza Wolfgang Iser:

> Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. O imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrárias, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas. (ISER, 2013. p. 33).

Dessa maneira, *O Muro* reflete a estética grotesca não apenas como representação gráfica, mas como memória afetiva e simbólica de um trauma irreconhecível. Enquanto o hibridismo é responsável por desfazer a unidade figurativa, a deformação se encarrega de desestruturar esse corpo que é, por fim, amplificado através do exagero para criar efeitos visuais conflitantes. Assim, a obra constitui-se como dispositivo estético em que fragmento, citação, não-senso e grotesco se entrelaçam para abrir um campo polissêmico regulado pela experiência imaginativa individual. O *Muro* não se limita em representar, mas oferece um espaço de reflexão onde os signos se encontram em fricção, instaurando uma estética de abertura, paradoxo e inacabamento. A estética grotesca de Miguel Gontijo não se resume ao mero ornamento ou estilo, mas como uma lógica de decomposição e deslocamento, na qual a justaposição de fragmentos visuais, a convivência de referências eruditas e populares, o jogo caótico de elementos bíblicos e iconografias contemporâneas,

culminam para a oscilação entre o sagrado e o profano. Esses elementos convergem para um espaço visual que se estrutura pela contradição e pelo excesso, sem jamais se reduzir a uma unidade estável.

Ao mesmo tempo, a poética do artista procura evitar repetir o repertório grotesco tradicional, mas se reinsere de modo singular na mistura heterogênea de diversos elementos da sociedade e da cultura em suas obras. Se em Kayser o grotesco se associa ao estranhamento trágico, em Bakhtin à carnavalização e ao corpo em processo, e em Harpham à subversão da razão, em Gontijo o grotesco assume um caráter híbrido. Um caráter que se alimenta das tensões da cultura brasileira como a herança barroca, o catolicismo popular, os anúncios publicitários, e os elementos da cultura de massa e do espetáculo. Sua obra, nesse sentido, exemplifica de modo contundente como o grotesco pode ser lido como dispositivo de tradução cultural, capaz de assimilar e deslocar tradições plurais em novas configurações visuais. Essa colagem de imagens de origens distintas configura uma temporalidade múltipla e estratificada que, de acordo com Didi-Huberman (2014), é marcada por sobrevivências e ressonâncias entre o passado e o presente. O anacronismo, que se manifesta através dessas citações visuais que referenciam períodos distintos, não deve ser entendido como um erro histórico ou um distúrbio temporal, mas como potência capaz de reescrever o passado na experiência estética. Assim, a obra de Gontijo se configura como um campo de temporalidades entrelaçadas, em que o passado é constantemente reatualizado e tensionado pelo presente. Esse jogo anacrônico complexifica a leitura das imagens e também convoca o espectador a refletir sobre a historicidade fragmentada que sustenta a visualidade contemporânea.

As obras do artista evidenciam que o grotesco sobrevive para além dos períodos históricos específicos ou do cinema de horror e ficção ao persistir como dispositivo estético e, sobretudo, em contextos culturais marcados pela hibridez e pela multiplicidade de referências. Na obra de Miguel Gontijo, esse princípio se manifesta como tensão permanente entre opostos e suas decomposições que não oferecem uma completude, mas mantêm os contrários em convívio instável, produzindo imagens que inquietam e perturbam tanto quanto fascinam. Sendo assim, é possível afirmar que o grotesco, em sua dimensão contemporânea, não deve ser compreendido como uma categoria fechada, mas como um campo aberto de

experiências estéticas. Nesse sentido, este artigo não encerra a questão, mas a projeta, pois o grotesco, paradoxalmente, *permanece* como provocação, como espaço de inquietação crítica e de invenção poética.

Referências

A MOSCA. Direção: David Cronenberg. EUA: Brooksfilms, 1986. Filme.

ASTRUC, Rémi. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle: essai d'anthropologie littéraire.* Paris: Classiques Garnier, 2021.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *The Writing of the Disaster.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Trabalho de citação*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação.* Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DESCOLA, Philippe. *As formas do visível - uma antropologia da figuração.* São Paulo: Editora 34, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GONTIJO, Miguel. Axis Mundi. Belo Horizonte: Editora do Autor, 2019.

GONTIJO, Miguel. *Círculo vicioso*. Belo Horizonte: Vallourec Mannesmann, 2008.

GONTIJO, Miguel. *Miguelianas.* Belo Horizonte: Câmera das Artes, 2012.

GONTIJO, Miguel. *Pintura Contaminada*. Belo Horizonte: Vallourec Mannesmann, 2009.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On The Grotesque.* Colorado, USA: Tha Davis Group Publishers, 2006.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco.* São Paulo: Perspectiva, 2013.

MAMEDE, Gladston. *Nunca vi algo parecido*. Miguel Gontijo, 2017. Disponível em: www.miguelgontijo.art/2017/08/o-sarcasmo-e-o-humor-negro-de-gladston.htm. Acesso em: 17 abr. 2025.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível.* São Paulo: Iluminuras, 2017.

NUNES-FILHO, Augusto. *Obreiro da Arte*. In: GONTIJO, Miguel. Axis Mundi. Belo Horizonte: Editora do Autor, 2019.

SHELLEY, M. W. *Frankenstein: o clássico está vivo.* São Paulo: DarkSide Books, 2017.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).