

ESCOLA DE BELAS ARTES



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

NICOLE LOBO VIVONI

MATÉRIA ORGÂNICA

Rio de Janeiro
2025

Nicole Lobo Vivoni

MATÉRIA ORGÂNICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Pintura.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Carvalho
Rio de Janeiro
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

MATÉRIA ORGÂNICA

Nome: Nicole Lobo Vivoni
DRE: 122070064

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema *Phanteon* da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação *online*. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

Aprovado com grau _____ em: ____ / ____ / ____

Local: _____

Prof. Dr. Frederico Carvalho – Orientador(a)

UFRJ

Prof. Dr. Pedro Meyer

UFRJ

Prof. Me. Lício da Silva

UFRJ

Dedico esse trabalho à Nicole criança.
Chegamos até aqui.

AGRADECIMENTOS

Queria agradecer à minha tia e madrinha, Francine, que desenhava comigo na minha infância e sempre estimulou a minha criatividade.

À minha família: minhas tias Adriana e Debora, meus primos e meus avós, por estarem presentes e apostarem no meu sucesso. Especialmente à minha avó Candida, por todo o carinho e todo o cuidado que teve e tem comigo. Destaco aqui também Maya, a caçulinha da família, que ama desenhar e sempre quer aprender novas técnicas.

A todas as amizades que fiz durante os quatro anos de curso, em especial Gaby e Ana Vitória, que deixaram a vida universitária muito mais leve e divertida. Ainda bem que não trancamos o curso (piada interna).

Ao meu amor, Gabriel, meu companheiro de vida e meu fotógrafo particular, que esteve comigo durante todo esse tempo me incentivando, me ajudando e me segurando firme nos momentos em que precisei.

Aos meus professores da escola e da faculdade, por todos os conhecimentos que eu adquiri até aqui, e especialmente ao meu orientador que abraçou minha ideia e me ajudou nessa trajetória.

Aos meus alunos particulares e da monitoria, com os quais eu tive e ainda tenho trocas essenciais que me ajudaram mais no meu desenvolvimento do que eles imaginam.

Por fim, não poderia deixar de dedicar o mais importante dos agradecimentos aos meus pais, Renata e Alex. Eles, que foram sempre meus maiores apoiadores e que nunca deixaram que faltasse nada para que eu crescesse e tivesse todas as melhores oportunidades na vida. Eles foram mais do que família; foram meu colo, minha segurança, os primeiros visitantes da minha exposição, os que sempre torceram pelo meu sucesso e continuam torcendo. Graças a eles eu pude conhecer pessoalmente as obras de artistas que tanto admiro, pude comprar os melhores materiais, estudar nas melhores escolas e pude, acima de tudo, saber o que é o apoio incondicional em todas as minhas escolhas e decisões. Não seria nada sem vocês.

Tudo aquilo que possui uma forma irá se desfazer, desaparecerá

Anything that has a shape will crumble away, disappear

Nós pertencemos ao ciclo da vida de toda criação

We belong to the circle life of all creation

Nós rastejamos e negamos a nós mesmos, recusamos essa evidência

We crawl and deny ourselves, refuse this evidence

De que projetamos nossos maiores medos na morte

That we project our greatest fears on death

E esquecemos nosso poder

And forget our power

Eu quero viver minha vida em estreita relação com o que é sagrado

I want to live my life in close touch with the sacred

Pacificar as perturbações da mente

Pacify the disturbances of the mind

Eu encaro minha própria morte

I face my own death

Gojira - The Way Of All Flesh

RESUMO

VIVONI, Nicole. Matéria Orgânica. Monografia (Graduação em Pintura) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

O presente trabalho de conclusão de curso é um recorte de uma pesquisa poética que tem por objetivo explorar, por meio de pinturas de horror corporal, a vulnerabilidade humana de um ponto de vista biológico e suas consequências na mente humana. A relação da humanidade com a morte e com as doenças, o medo, a angústia e transtornos mentais como a ansiedade e a hipocondria norteiam a produção imagética e fundam as bases para o que é explorado visualmente. O horror corporal é criado pela adição de elementos ao corpo que não lhe pertencem, como fungos, frutas, carnes e plantas, e representado de forma a expôr sua anatomia de maneira grotesca. Diante de uma representação repulsiva e não idealizada do corpo, gera-se uma discussão não apenas sobre sua fragilidade, como também sobre o absurdo moral de violar a integridade e a dignidade humana e expôr o que um corpo realmente é: matéria orgânica.

Palavras-chave: corpo, orgânico, vulnerabilidade, horror, pintura.

SUMMARY

The present monograph is a fragment of a poetic research that aims to explore, through body-horror paintings, the human body's vulnerability from a biological perspective and its consequences for the human mind. Humanity's relationship with death and disease, fear, anguish, and mental disorders such as anxiety and hypochondria guides the production of images and lays the foundations for what is visually explored. Body horror is created by adding elements that do not belong to the body, such as fungi, fruit, meat, and plants, and depicting it in a way that exposes its anatomy grotesquely. Through a repulsive, non-idealized representation of the body, a discussion arises, not only about its fragility, but also about the moral absurdity of violating human integrity and dignity, revealing what a body truly is: organic matter.

Key words: body, organic, vulnerability, horror, painting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nicole Vivoni, “O Ovo”, 2025. Óleo sobre tela 50x70cm. Acervo pessoal.

Figura 2: Referência para “Aquilo que me Sustenta”. Acervo pessoal.

Figura 3: "Mestre da Cruz". Crucificação e oito histórias da paixão de Cristo, final do século XII/Início do século XIII. Têmpera sobre painel, 250 x 200 cm. Galleria degli Uffizi. Florença, Itália.

Figura 4: *La Pietà*, Michelangelo Buonarroti, 1499. Escultura em mármore, 174 x 195 cm. Fonte: Wikipedia, 2016.

Figura 5: *Crepúsculo*, Michelangelo Buonarroti, 1524. Escultura em mármore, 155 x 170 cm. Fonte: Nicolò Orsi Battaglini.

Figura 6: Artemisia Gentileschi, “Judith Slaying Holofernes”, 1612–1613 (Fonte: Museu Nacional de Capodimonte via Wikimedia Commons).

Figura 7: Ken Currie, *Hiroshima Smile 1*, 2015, Oil on gesso panel, 40,5 x 30,5 cm. Flowers Gallery London and New York.

Figura 8: Jenny Saville *Prop*, 1993. Oil on canvas, 213.5 × 183 cm. Fonte: Artsy.

Figura 9: “Birth Scene”. *Alien*, o 8º passageiro (1979). Fonte: IMDb.

Figura 10: “Clicker”. *The Last of Us* (2022). Fonte: Naughty Dog.

Figura 11: “Justice is Blind”. *Hannibal*, temporada 2, episódio 3. Fonte: Screen Rant.

Figura 12: “Angels”. *Hannibal*, temporada 1, episódio 5. Fonte: Screen Rant.

Figura 13: Nicole Vivoni, “Decair”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x35cm. Acervo pessoal.

Figura 14: Nicole Vivoni, “Não Reciclável”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x40cm. Acervo pessoal.

Figura 15: Nicole Vivoni, “Terreno (In)Fértil”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 50x40cm. Acervo pessoal.

Figura 16: Nicole Vivoni, “Rói até o Osso”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x30cm. Acervo pessoal.

Figura 17: Nicole Vivoni, “À Terra Voltaremos”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x60cm. Acervo pessoal.

Figura 18: Nicole Vivoni, “Você é o que Você Come”, 2024-2025. Acrílica e óleo sobre tela, 140x70cm. Acervo pessoal.

Figura 19: Nicole Vivoni, “Contaminação Cruzada”, 2025. Acrílica e óleo sobre compensado, 42x25cm. Acervo pessoal.

Figura 20: Nicole Vivoni, “E se não sobrar nada?”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x30cm. Acervo pessoal.

Figura 21: Nicole Vivoni, “Aquilo que me Sustenta”, 2025. Acrílica e óleo sobre compensado, 80x60cm. Acervo pessoal.

Figura 22: Nicole Vivoni, “Tomate”, 2024. Aquarela sobre papel, 15x15cm. Acervo pessoal.

Figura 23: Nicole Vivoni, “Pedaço de Carne”, 2024. Aquarela sobre papel, 17x12cm. Acervo pessoal.

Figura 24: Nicole Vivoni, “Contaminação”, 2024. Aquarela sobre papel, 27x19cm. Acervo pessoal.

Figura 25: Imprimatura vermelha em acrílica, exemplo. Acervo pessoal.

Figura 26: Cópia de *Madonna dei Palafrrieri* por Manfredi Faldi. Desenho em terra de sombra queimada. Fonte: ARTEnet.

Figura 27: Cópia de *Madonna dei Palafrrieri* por Manfredi Faldi. Esboço com empastamento branco. Fonte: ARTEnet.

Figura 28: Esboço e sombras em acrílica, exemplo. Acervo pessoal.

Figura 29: Áreas de luz, exemplo. Acervo pessoal.

Figura 30: Cirurgia de Túnel do Carpo. ResearchGate, 2022.

Figura 31: Frans Snyders, “The Pantry”, 1620. Óleo sobre tela, 190 x 270 cm. Museu Real de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas, Bélgica. Fonte: WikiArt.

Figura 32: Detalhe de “Rói até o Osso”. Acervo pessoal.

Figura 33: Detalhe de “Contaminação”. Acervo pessoal.

Figura 34: Placas de Petri. Fonte: National Geographic.

Figuras 35 e 36: Detalhes de “À Terra Voltaremos”. Acervo pessoal.

Figura 37: Detalhe de “Aquilo que Me Sustenta”. Acervo pessoal.

Figura 38: Detalhe de “Você é o que Você Come”. Acervo pessoal.

Figuras 39 e 40: Fotos do caderno de estudos. Acervo pessoal.

Figura 41: Foto do caderno de estudos. Acervo pessoal.

Figura 42: Referência para “À Terra Voltaremos”. Acervo pessoal.

Figura 43: Referência para “Rói até o Osso”. Acervo pessoal.

Figura 44: Fotomontagem para “À Terra Voltaremos”. Acervo pessoal.

Figura 45: Fotomontagem para “Decair”. Acervo pessoal.

O presente trabalho possui conteúdo que pode ser sensível e perturbador para certos leitores, pois contém uma imagem de cirurgia real e representações explícitas de horror corporal.

SUMÁRIO

MATÉRIA ORGÂNICA

INTRODUÇÃO	1
1 O PROBLEMA DO CORPO	4
1.1 A ANSIEDADE E A HIPOCONDRIA	6
2 COMO REPRESENTAR UM CORPO: ENTRE O IDEAL E O REAL	8
3 O HORROR CORPORAL	15
3.1 A VIOLAÇÃO DO CORPO E A PSIQUE HUMANA	15
3.2 O BELO E O GROTESCO: EXISTE BELEZA NO HORROR?	18
4 A SÉRIE DE PINTURAS E O FAZER PICTÓRICO	21
4.1 O INÍCIO DAS INVESTIGAÇÕES	32
4.2 ELEMENTOS VISUAIS E PICTÓRICOS	34
4.2.1 O FUNDO	34
4.2.2 RELAÇÕES COM O BARROCO	35
4.2.3 A BELEZA INTERIOR	37
4.2.4 NATUREZA MORTA E VIVA - A MATÉRIA E SUA SIMBOLOGIA	38
4.2.5 A PALETA DE CORES	42
4.3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO	43
5 CONCLUSÃO	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49

INTRODUÇÃO

Durante meu percurso na universidade, fui introduzida ao conceito de poética e, em busca pela minha, transitei por diferentes vertentes do terror e do horror. Minha pesquisa percorreu um caminho sinuoso, partindo de uma abordagem ingênua acerca de um horror que eu mesma viria, posteriormente, a considerar genérico, passando por representações do feminino e do ambíguo para, finalmente, chegar ao horror corporal.

Mergulhei profundamente, portanto, na minha infância: momento onde, segundo a psicologia, se desenvolve a base para a nossa personalidade (e problemas) da vida adulta. Lembrei que a grande maioria dos meus medos e aflições da infância que eu tive, enquanto criança ansiosa, estavam relacionados ao corpo humano. Não somente na infância, como também na vida adulta, tracei a origem da minha ansiedade diretamente ao meu próprio corpo. Encontrei neste, por fim, meu objeto de pesquisa e tema central do meu trabalho. Mais especificamente, sua vulnerabilidade, e como o pensamento de que somos mortais afeta não só a mim, como a boa parte da população.

Em uma série anterior à que nomeia esse trabalho, explorei a ansiedade e a angústia através de pinturas que possuem uma atmosfera mais onírica e voltada para o universo psicológico, apenas. Na pintura ‘O Ovo’, manifestei minha sensação de vulnerabilidade e meu desejo de proteção através da simbologia do estágio fetal.



Figura 1: Nicole Vivoni, “O Ovo”, 2024. Acrílica e óleo sobre tela 50x70cm. Acervo pessoal.

Senti, porém, que eu precisava fazer algo mais visceral que representasse não apenas questões psicológicas, como também questões fisiológicas. Surgiram para mim, então, alguns questionamentos que foram a base para desenvolver o que se tornaria a série *Matéria Orgânica*: o que é um corpo se não apenas matéria orgânica como qualquer outra? Como lidar com o fato de que estamos vulneráveis a doenças, acidentes, à dor, e de que a vida com a qual a humanidade tanto se preocupa é finita, efêmera, passageira?

O medo que a raça humana no geral tem da própria morte e de tudo que pode acontecer de ruim ao corpo humano é o motivo pelo qual o horror corporal é um dos mais aterrorizantes gêneros da ficção, e motivo pelo qual escolhi representá-lo através da pintura. Esse gênero tão abrangente permeia desde a produção cinematográfica até a literatura e as artes plásticas, sendo capaz de suscitar o mais profundo incômodo em quem o testemunha. As doenças, as mutilações, mutações e a morte, quando representadas visual ou descritivamente, são o lembrete visceral e inquestionável de que nosso corpo é frágil e nós, como humanos, não temos o controle total do meio à nossa volta de seus impactos na nossa integridade.

Muitas vezes, o medo e a preocupação excessivos com a morte ou com o próprio corpo acabam gerando transtornos psicológicos como a ansiedade, a síndrome do pânico, a depressão e/ou a hipocondria. Afinal, estamos falando de potencialmente perder aquilo que temos de mais precioso: nossa vida, nossa consciência, nossa integridade ou nossos entes queridos, de maneiras potencialmente brutais e dolorosas.

Minha intenção com o presente trabalho é explorar, através da pintura, as manifestações da ansiedade e da hipocondria que me afetam pela lente do horror corporal, ao mesmo tempo que refletir acerca da representação do corpo humano dentro de uma dicotomia entre idealização e realidade. Também busco, especialmente, trazer para as pinturas toda a beleza e o fascínio que tanto a biologia e a anatomia humana, quanto o horror corporal, me evocam.

Distribuídas em três capítulos estão as bases teóricas e conceituais que culminam na prática da pintura enquanto materialização da poética no quarto capítulo. Partindo da relação da humanidade com o próprio corpo e com suas mais diversas formas de destruição e degradação sob a ótica de um mundo moderno, sigo para a dualidade da representação do corpo na arte e para o horror corporal enquanto gênero e representação visual de fenômenos psicológicos para então, por fim, chegar à minha série de pinturas e como ela combina todos os conceitos aqui mencionados.

Matéria Orgânica é, portanto, um trabalho que surge da mente ansiosa de uma artista que, enquanto humana, se reconhece habitando um corpo mortal e suscetível à degradação.

Desde a dualidade filosófica entre idealização e realidade do corpo humano até pinturas de natureza morta, esse trabalho prático-teórico permeia a realidade de uma artista que convive com a ansiedade e a hipocondria e vive em um mundo pós-pandemia onde a saúde física e mental são palco de estudos e debates constantes.

1 O PROBLEMA DO CORPO

O corpo humano é, no sentido mais pragmático e biológico possível, um conjunto de tecidos, órgãos e sistemas que compõem a estrutura física da nossa espécie. Isso, evidentemente, falando de um ponto de vista puramente científico. Entretanto, para outras áreas do conhecimento e até mesmo para a própria ciência, existem muitas outras perspectivas e detalhes que corroboram para a complexidade que é falar de corpo: seu valor simbólico para culturas e religiões, as mudanças históricas de paradigma que alteraram incontáveis vezes a maneira da humanidade enxergá-lo e representá-lo, a evolução constante das pesquisas e dos estudos da anatomia e da medicina, entre muitos outros.

Ao longo da história, entre as artes visuais, a escrita e a filosofia, oscilamos entre a exaltação do corpo humano que beira uma adoração religiosa e um certo desprezo por suas características materiais e mundanas. Existe um pensamento comum a boa parte da humanidade, em épocas e contextos diversos, em acreditar que somos superiores e mais complexos que as demais formas de vida; de alguma forma seríamos especiais. Ao mesmo tempo, coexiste a parcela niilista¹ que baseia-se em um pessimismo existencial que nos resume a mera poeira cósmica e frutos do acaso, destinados apenas ao fim. Quanto mais estudamos e conhecemos os limites da nossa própria fisiologia, mais ficamos imersos em uma dicotomia entre a idealização e a realidade. Afinal, somos inteligentes o suficiente para explorar e conhecer nosso corpo e encontrar a cura para doenças e a reparação de danos físicos, o que nos garantiu um aumento na nossa expectativa de vida. Entretanto, apesar do quanto nos esforçamos para evitá-la, a morte segue impávida, inevitável.

Hoje, na contemporaneidade, as discussões a respeito do corpo avançaram para além não só de sua representação na arte, como também dos estigmas socialmente impostos da cultura ocidental e, principalmente, dos limites do que temos como biologicamente possível. Discute-se, portanto, não apenas manifestações diversas de gênero, racialização e modificações corporais estéticas, como também a possibilidade quase fantasiosa de transferir a consciência humana de um corpo orgânico para uma máquina. A ideia de transportar nossa preciosa consciência para um mecanismo que não sofre os efeitos do tempo e do meio (pelo menos não como o corpo sofre) parece a solução perfeita para os nossos problemas.

¹ Adepto do Niilismo, filosofia criada pelo filósofo prussiano Friedrich Nietzsche.

Na materialidade reside o problema do corpo: ele não é eterno e não representa a força que gostaríamos que ele representasse. É um problema, na verdade, do corpo e da mente, pois aquilo que nos aflige fisicamente é também algo que afeta o nosso psicológico e causa o que vemos na modernidade como a universalização e generalização de transtornos mentais relacionados à existência humana e ao corpo em si.

Não conseguimos, pois, nos contentar, enquanto espécie, com a dualidade do nosso próprio pensamento acerca da nossa natureza, apesar de estarmos sempre presos a ela. Buscamos diferentes formas de exaltar nossas conquistas, nossa força, nossa racionalidade, nossa complexidade, mas sempre acabamos voltando àquilo que nos perturba: o fim da vida.

Dessas reflexões sobre as questões que circundam o corpo humano, surgiu meu interesse no corpo enquanto pesquisa poética. Passei a pensá-lo como o elemento principal do meu trabalho, de maneira a materializar sentimentos abstratos em pinturas concretas. O meu próprio corpo seria a minha principal referência, transformando minha produção pictórica em uma coleção de autorretratos que são, metaforicamente, partes de mim.



Figura 2: Referência para “Aquilo que me Sustenta”. Acervo pessoal.

1.1 A ANSIEDADE E A HIPOCONDRIA

Vivemos em um mundo onde, segundo dados divulgados pela Organização Mundial da Saúde, os índices de transtornos de ansiedade e depressão aumentaram mundialmente em 25% apenas no primeiro ano da pandemia de COVID-19². Entre os motivos para tal aumento estariam: medo de se infectar, preocupação com a morte de entes queridos e o luto. É possível observar o impacto que um vírus é capaz de causar não apenas na saúde física, como também na saúde mental. Afinal, testemunhamos na prática o quão suscetíveis estamos a uma ameaça repentina como essa, mesmo com o constante avanço da ciência e da medicina.

Apesar do choque causado pela mais recente pandemia, as doenças sempre estiveram presentes e, com elas, o medo de se infectar. Digo mais recente, pois ao longo da história, a humanidade já sobreviveu a outras em momentos muito mais delicados e sem os recursos que temos hoje. O medo é, em muitos casos, justificável: um camponês europeu do século XIV tem razão ao temer a peste bubônica que ceifou a vida de sua família, está dizimando cidade atrás de cidade e não possui causa conhecida ou tratamento. Assim como tem razão o cidadão londrino do século XIX em temer as infecções hospitalares, também sem causa reconhecida, que levavam a índices perigosamente altos a mortalidade pós-operatória.

Existe, no entanto, uma evolução do tal ‘medo de se infectar’, que se instala na mente humana sem motivo aparente. A hipocondria, ou transtorno de ansiedade por saúde, é reconhecida no CID³ como um transtorno mental, muitas vezes associado a outros como a ansiedade, por exemplo. Um indivíduo saudável é capaz de jurar que possui alguma doença, mesmo que os indícios clínicos apontem o contrário. Suas manifestações incluem idas excessivas a profissionais da saúde, auto-exames frequentes, consumo excessivo de medicamentos e pesquisa de sintomas.

Hoje em dia, os exames, consultas, diagnósticos e tratamentos são algo banal que faz parte do cotidiano da maioria das pessoas. São aspectos da vida que, assim como todos os demais, seguem o fluxo acelerado da modernidade e também suas consequências. Devido à democratização do acesso à saúde e à informação através, por exemplo, da *internet*, a hipocondria encontrou novas formas de infiltrar-se no dia a dia do cidadão comum, pois pesquisar um sintoma no *Google* nunca foi tão fácil.

2 Dados da OMS de 02/03/2022.

3 CID: Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde.

Nesse contexto, eu e a minha própria ansiedade vivemos tentando driblar a tentação de se auto diagnosticar. Infelizmente, é a minha ansiedade que acaba ditando, na maior parte do tempo, a minha relação com o meu corpo e o como eu enxergo seus defeitos e qualidades. Por isso a angústia e a hipocondria começaram a aparecer gradualmente em minhas pinturas e culminaram na realização deste trabalho.

2 COMO REPRESENTAR UM CORPO: ENTRE O IDEAL E O REAL

A forma mais didática de observar e analisar a relação da humanidade com o próprio corpo é, provavelmente, através das artes visuais. Até porque, esse é um trabalho de autoria de uma artista visual que trata de uma produção pictórica. Mais antigas do que a escrita, as artes são um reflexo claro da ideologia de seu tempo e uma porta de entrada para entender o mundo em que vivemos e a mente de quem a produziu.

Como mencionado anteriormente, as representações do corpo humano oscilaram ao longo da história acompanhando o paradigma de cada período, porém sempre evidenciando o conflito filosófico e existencial acerca de como a humanidade enxerga sua natureza mortal.

Na Idade Média, por exemplo, as duas visões conflitantes coexistiam na Arte Sacra. O corpo era por vezes tratado como glorioso, mas ao mesmo tempo era entendido como a principal fonte de tentação e pecado. Ao contrário da antiguidade clássica, onde havia uma busca pelo naturalismo, a pintura medieval era estilizada e não seguia proporções anatomicamente corretas, pois o objetivo era que o corpo não chamasse atenção para si, já que ele não era mais importante do que o significado bíblico das obras. Ele era, afinal, visto como a prisão carnal da alma, apenas uma casca temporária destinada ao fim. Não somente isso, como um corpo nu era raramente exibido publicamente e qualquer forma de violação a

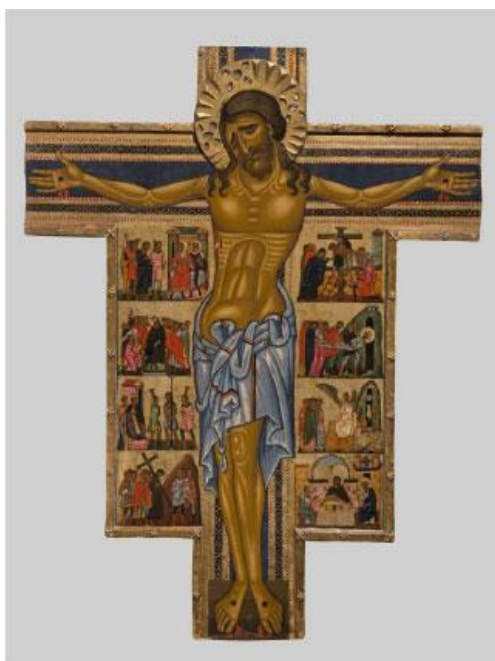


Figura 3: "Mestre da Cruz". Crucificação e oito histórias da paixão de Cristo, final do século XII/Início do século XIII. Têmpera sobre painel, 250 cm x 200 cm. Galleria degli Uffizi. Florença, Itália.

cadáveres para fins de estudos era um crime grave, portanto os artistas não possuíam conhecimento suficiente para atingir a precisão exigida no naturalismo de qualquer modo. Entretanto, o grande ato de Cristo para salvar a humanidade foi através de seu corpo, partes do corpo de Santos eram guardadas como relíquias e é através do corpo que sentimos, vemos, ouvimos e que podemos servir a Deus.

No Renascimento, por sua vez, completamente em oposição à Idade Média, os ideais de beleza na antiguidade clássica foram trazidos à tona novamente e, com eles, a valorização da anatomia. Os artistas, dotados da possibilidade de estudar o corpo e baseados na filosofia emergente do antropocentrismo, criavam obras que exaltavam a harmonia, as proporções e o equilíbrio do corpo humano. Assim como nas imponentes estátuas gregas, o nu era uma maneira de evidenciar o movimento, a flexão dos músculos e a perfeição dos detalhes. Evidentemente, existe muito a ser exaltado no nosso corpo, afinal somos capazes de grandes feitos atléticos que levam o corpo a um patamar impressionante. No entanto, esse exagero na idealização do corpo, apesar de baseado na ciência e no estudo anatômico, acabava distanciando as obras renascentistas da realidade concreta.

Para exemplificar essa questão, podemos analisar duas conhecidas esculturas de Michelangelo: *La Pietá*, que retrata Jesus Cristo já morto sobre o colo de Maria, e a *Alegoria do Tempo*, que retrata a passagem da vida através das personagens Aurora e Crepúsculo. Ambas as obras retratam momentos em que os personagens apresentam (ou deveriam apresentar) vulnerabilidade, já que Jesus sofreu com uma morte extrema e Crepúsculo é a representação do envelhecimento. No entanto, ambos possuem corpos impecáveis. Não houve naturalismo em retratar os efeitos da tortura e do envelhecimento nesses corpos, que continuam musculosos, intactos, com a pele lisa e livre de feridas ou rugas. Com raras exceções, esse era o padrão renascentista para representar a figura humana, independentemente do contexto em que se encontrava.



Figura 4: La Pietà, Michelangelo Buonarroti, 1499. Escultura em mármore, 174 × 195 cm. Fonte: Wikipedia, 2016.



Figura 5: Crepúsculo, Michelangelo Buonarroti, 1524. Escultura em mármore, 155 x 170 cm. Fonte: Nicolò Orsi Battaglini.

Toda a filosofia desenvolvida com base no antropocentrismo é uma manifestação do já mencionado narcisismo humano, que é, em seu âmago, oriundo de uma negação da própria natureza. Existe, portanto, uma contradição no pensamento renascentista, que se considera científico e naturalista, mas não leva em conta as questões fisiológicas que afetam o corpo.

Até mesmo os cristãos medievais, que acreditam que somos a criação perfeita de Deus e que creem na vida eterna, entendem que essa eternidade não é aqui, no mundo material. Esse corpo feito de carne e osso não é a parte de nós que subirá aos céus; é a parte mortal, efêmera. Como definiu o bispo Isidoro de Sevilha: “O corpo é denominado assim porque, ao se corromper, perece. É decomposto e mortal, e deve se dissolver.”⁴

No Barroco, movimento que mais utilizo como referência, é possível observar uma volta da dualidade ideal-real. Ainda temos corpos dentro de um padrão, com músculos e pele lisa, porém existe uma demonstração maior de fenômenos como o envelhecimento e existe uma preocupação de representar não apenas o belo, como também o ‘feio’. Devido à intenção de trazer dramaticidade para representar as cenas, havia minimamente uma certa verossimilhança em retratar a dor e o sofrimento e em retratar aquilo que havia de ruim, em um contexto religioso em que havia uma ideia muito clara do bem e do mal a ser disseminada.

A pintura abaixo, de Artemísia Gentileschi, retrata muito bem essa dualidade barroca. A cena é dramática e intensa, marcada por um forte contraste entre a luz e a sombra, onde a luz traz o foco para os braços de Judite cortando o pescoço de Holofernes. A brutalidade, no entanto, não apaga a elegância e a beleza da obra.

⁴ SEVILHA, Isidoro. Etimologias, XI, 14-17 e 25



Figura 6: Artemisia Gentileschi, “Judith Slaying Holofernes”, 1612–1613 (Fonte: Museu Nacional de Capodimonte via Wikimedia Commons).

Quando falamos da contemporaneidade, por outro lado, não existe apenas um único paradigma que homogeneiza a produção artística em torno de um consenso. Tratando-se de arte, não existe certo ou errado no sentido convencional. Pelo contrário; a arte não precisa provar um ponto, comprovar uma teoria ou seguir uma lógica, ela pode evidenciar dualidades e paradoxos sem resolvê-los. Não existe, pois, maneira correta e incorreta de representar um corpo humano, existem formas distintas de fazê-lo e existe a opinião de cada artista sobre a questão.

Jenny Saville e Ken Currie, por exemplo, são pintores contemporâneos que tratam o corpo de forma não-idealizada com propósitos distintos. Enquanto Jenny explora a representação do corpo real por um viés social feminista relacionado a padrões estéticos, Ken

Currie utiliza, em alguns de seus quadros, corpos feridos ou com cicatrizes para representar a tragédia de guerras e o sofrimento humano. Ambos, dentro de um contexto moderno, possuem um trabalho que dialoga de muitas formas com o meu através da relação desses artistas com a figura humana e com suas imperfeições e fragilidades.



Figura 7: Ken Currie, Hiroshima Smile 1, 2015, Oil on gesso panel, 40,5 x 30,5 cm. Flowers Gallery London and New York.



Figura 8: Jenny Saville, Prop, 1993. Oil on canvas, 213.5 × 183 cm. Fonte: Artsy.

3 O HORROR CORPORAL

Chama-se de horror corporal qualquer obra, seja literária, audiovisual ou das artes plásticas, que utiliza e manipula aspectos biológicos e anatômicos do corpo humano para gerar sensações de medo, agonia e repulsa no espectador. O corpo é o objeto do medo.

O termo foi cunhado pelo compositor, escritor e roteirista australiano Philip Brophy em um artigo sobre o horror no cinema⁵. Entretanto, considera-se que as manifestações desse gênero são anteriores ao uso do termo em si, tendo seu início documentado nos primórdios da literatura gótica com os vampiros e lobisomens, mas ganhando fama apenas posteriormente com a obra *Frankenstein*⁶, de Mary Shelley.

Apesar da maior popularidade do gênero ser na produção cinematográfica, o horror corporal também está presente em outras formas de mídia, incluindo *videogames*, mangás, esculturas e, claro, na pintura.

Para falar sobre como eu utilizo o horror corporal nas minhas obras, é preciso entender, em primeiro lugar, o que torna esse gênero da ficção tão perturbador e visualmente impactante.

3.1 A VIOLAÇÃO DO CORPO E A PSIQUE HUMANA

Sempre fui muito atraída por pinturas de natureza-morta. Apesar de serem considerados por muitos como algo monótono, os quadros das frutas, carnes e flores sempre tiveram um apelo para mim que eu não sabia exatamente de onde vinha. Havia uma sensação de desconforto em ver as carnes penduradas e as frutas cortadas: algo visceral e profundo, de certa forma.

Eu observava as cenas, por vezes compostas por animais pendurados em ganchos de açougue ao lado de travessas de frutas, e pensava em como seria ver exemplares de nós mesmos ali. Parece uma ideia absurda, porque realmente é. Como poderia o nosso corpo estar nessa posição? Por outro lado, por que não estaria? O que nos faz diferentes daquilo que está sendo servido como comida? Retornamos ao problema do corpo e aos conflitos filosóficos e existenciais que cercam a nossa vida. Boa parte de nós acredita que, de alguma forma, somos

5 BROPHY, Phillip. Horrrality: The Textuality of the Contemporary Horror Film, published in Art & Text No.3, Melbourne, 1983.

6 Romance gótico escrito por Mary Shelley, publicado oficialmente em 1831.

superiores às aves, peixes, bois, porcos e frutas que cortamos, servimos e que representamos em tela para aprender as técnicas da pintura. Nós, humanos, nunca poderíamos ser tratados como comida, pois isso violaria a moral que rege a nossa sociedade e seria considerado algo absurdo, horrendo, **abjeto**, uma perversão da vida. Segundo Julia Kristeva, em ‘Poderes do Horror’:

O abjeto é perverso, porque ele nem oferece e nem assume uma proibição, uma regra, ou uma lei; ele as queima, engana, corrompe; as usa, delas tira vantagem e as nega. [o abjeto] mata em nome da vida - um déspota progressista; ele vive a mando da morte - um operador de experimentações genéticas; restringe o sofrimento do outro para o próprio lucro [...] (KRISTEVA, 1982).⁷

Quanto mais refletimos sobre esse aspecto em particular, mais entendemos o porquê do horror, sobretudo o horror corporal, ter o efeito que tem no psicológico humano e ser capaz de despertar sensações tão primordiais de agonia e repulsa. As obras desse gênero, protegidas pelo escudo da ficção, exploram situações absurdas, como a do corpo humano sendo tratado como comida, sem se prenderem a valores morais. Elas representam uma violação completa, não só da integridade humana, como também de sua dignidade e de sua autonomia. Isso pode ser resumido em apenas uma palavra: desumanização.

O conceito de desumanização é utilizado em diversos contextos, porém seu significado é um só: “Ação ou efeito de desumanizar; fazer com que fique desumano; perder a essência humana.”⁸ Quando esse termo é aplicado ao horror corporal, uma gama de possibilidades se abre, tornando-o a arma mais poderosa e perturbadora desse gênero contra a mente humana. Mas por que a desumanização é tão perturbadora assim?

A melhor maneira de entender é através de exemplos práticos. O filme *Alien*, o 8º passageiro, de 1979, é um dos muitos exemplares que representam essa questão. A ideia de um organismo estranho estar crescendo dentro do nosso corpo sem que tenhamos consciência

7 Tradução própria. Original: “The object is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them. It kills in the name of life-a progressive despot; it lives at the behest of death- an operator in genetic experimentations; it curbs the other’s suffering for its own profit [...] KRISTEVA, Julia (1982). Powers of Horror: An Essay on Abjection. European Perspectives. Translated by Roudiez, Leon Samuel. Columbia University Press, p.15.

8 Disponível em: <https://www.dicio.com.br/desumanizacao/> .

já é, por si só, algo capaz de causar repulsa, e quando esse organismo invasor cresce e eventualmente rasga seu caminho para fora do corpo do hospedeiro, o que temos é uma cena verdadeiramente explícita, que testa os limites do mais forte espectador. Entretanto, existe algo bem mais profundo do que apenas o impacto visual que a cena causa. O hospedeiro humano que carrega o organismo invasor dentro de si nunca consentiu a isso e nunca teve sequer escolha sobre seu destino final.



Figura 9: “Birth Scene”. *Alien*, o 8º passageiro (1979). Fonte: IMDb.

Em outro exemplo, no jogo *The Last of Us*, que posteriormente se tornou uma série de televisão, o conceito de zumbi foi reinterpretado. Os humanos seriam infectados com o fungo *Cordyceps* e, além de perderem progressivamente os traços físicos de humanos, perderiam completamente também sua autonomia, passando a agir como soldados que instintivamente priorizam a reprodução e a sobrevivência do fungo.



Figura 10: “Clicker”. *The Last of Us* (2022). Fonte: Naughty Dog.

Em ambos os casos apresentados, as vítimas das espécies invasoras sofrem com a desumanização, mas permanecem conscientes ou semiconscientes durante pelo menos uma parte do processo. A sensação de estar sendo involuntariamente transformado em algo monstruoso, perdendo sua essência e sua liberdade, interage com instintos humanos primitivos e gera angústia. Tanto essa angústia, quanto o medo (quando há um objeto específico), como elaborado por psicanalistas de Freud a Lacan e resumido pelo historiador Jean Delumeau⁹, advém justamente de um sentimento de impotência diante de uma ameaça, seja ela conhecida ou desconhecida.

No caso de um horror corporal baseado em hipocondria, como é o caso da minha produção pictórica, a ameaça se encontra em um limbo entre o conhecimento e o desconhecimento. É uma ameaça no campo psicológico baseada em questões fisiológicas. As doenças agiriam como os organismos invasores de *Alien* e *The Last of Us*, roubando de nós a nossa autonomia e/ou a nossa vida.

3.2 O BELO E O GROTESCO: EXISTE BELEZA NO HORROR?

Vinte anos atrás eu fui até o Hospital Ninewells em Dundee para assistir os cirurgiões oncologistas trabalharem. Diante dos meus olhos eles abriram a carne para expôr as entranhas que estavam prestes a operar. Parte da minha mente estava revoltada e repelida, a outra parte fascinada pelas incríveis cores e texturas - laranjas, roxos, vermelhos combinados com a liquidez ‘sensual’ do tecido. Você poderia dizer que o que eu vi ali foi simultaneamente bonito e horrível. Foi uma visão chocante, no entanto profundamente sensual de certa forma. (CURRIE, 2021)¹⁰

A frase acima, dita pelo pintor australiano Ken Currie, já mencionado anteriormente, resume perfeitamente a minha relação com o horror corporal e, conseqüentemente, o sentimento que busco transmitir através da pintura. Como pode algo ser simultaneamente tão

9 DELUMEAU, Jean. História do medo no Ocidente: 1300-1800. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

10 (tradução própria) Original: “Twenty years ago I went to Ninewells Hospital in Dundee to watch the oncologist surgeons at work. Before my eyes they opened up flesh to expose the innards upon which they were about to operate. Part of my mind was revolted and repelled, the other part fascinated by the incredible colours and textures - oranges, purples, reds combined with the almost sensuous liquidity of the tissue. You could say what I saw then was simultaneously beautiful and horrific. It was a sight that was both shocking yet deeply sensuous in a way.” CURRIE, Ken, 2021 (comunicação pessoal em entrevista ao site National Galleries of Scotland).

instigante e tão repulsivo?

O belo e a beleza, em si, são conceitos subjetivos e as definições do que pode ou não ser considerado ‘bonito’ dependem muito do ponto de vista. Há quem pense que não existe qualquer tipo de beleza no horror, mas não acredito que isso seja verdade.

O horror, especialmente o corporal, é considerado atrativo por quem é fã do gênero por mostrar um lado extremamente fascinante da nossa anatomia de maneiras não convencionais e, muitas vezes, criando representações do corpo que podem ser consideradas verdadeiras obras de arte que misturam o belo com o grotesco. Um exemplo disso, e também uma das minhas principais referências visuais, é a série *Hannibal* (2013)¹¹ da NBC com suas Murder Sculptures, ou Esculturas de Assassinato em uma tradução livre. O próprio Hannibal, e também outros assassinos apresentados na série, transformam cadáveres em esculturas que, por mais bizarras que sejam, são incrivelmente artísticas e inevitavelmente despertam um certo fascínio. O corpo é tratado como um objeto; não é mais do que um material utilizado para um determinado propósito e para passar uma mensagem.

As esculturas da série possuem sempre um significado por trás de todo aquele horror, o que, ao meu ver, as transforma em algo poético. O juiz, por exemplo, segura uma balança onde estão sendo pesados seus próprios coração e cérebro e tem seus olhos cobertos, representando que a justiça é cega, mas também sem coração e sem razão.



Figura 11: “Justice is Blind”. Hannibal, temporada 2, episódio 3. Fonte: Screen Rant.

¹¹ Hannibal é uma série de televisão do gênero thriller/horror-psicológico criada por Bryan Fuller para a NBC. A série é baseada nos personagens e elementos dos livros de Thomas Harris: *Dragão Vermelho* (1981), *Hannibal* (1999), e *Hannibal, a Origem* (2006).

Outras duas vítimas estão ajoelhadas com a pele de suas costas suspensas na forma de asas, como anjos. O autor do crime acredita, em uma ilusão causada por um tumor em seu cérebro, que consegue ver os pecados de suas vítimas e que estaria, de certa forma, proporcionando suas redenções.



Figura 12: “Angels”. Hannibal, temporada 1, episódio 5. Fonte: Screen Rant.

Por mais bizarra e violenta que seja a cena, existe algo poético, de certa forma. A beleza do horror é, portanto, uma beleza que não vem necessariamente da imagem, mas sim, do que há de simbologia por trás. Tal qual o corpo humano em cirurgia visto por Ken Currie, as obras de horror podem se tornar belas através do que elas significam ou representam. Nossa anatomia, os órgãos e o sangue representam o funcionamento do corpo, ou seja, aquilo que nos torna vivos, e as obras da ficção que utilizam o horror como ferramenta podem ser tanto críticas, quanto formas de expressar sentimentos por vezes incompreendidos.

4 A SÉRIE DE PINTURAS E O FAZER PICTÓRICO

O filósofo norueguês Peter Wessel Zapffe, em sua obra *O Último Messias* (1933), defende o princípio de que a humanidade reconhece, através de sua consciência, a dor de existir. Ao mesmo tempo que a consciência é um dom que nos permitiu avançar enquanto civilização, ela é uma maldição que nos imerge em melancolia e crises existenciais quando pensamos sobre o que realmente somos diante do universo.

Diante da angústia de ‘saber demais’ ou ‘pensar demais’, desenvolvemos mecanismos de defesa que poderiam, em tese, limitar a consciência para que seja possível conviver com ela. Entre esses mecanismos, está a sublimação, como resumido pelo autor Thomas Ligotti:

[...] sublimamos nossos medos exibindo-os abertamente. No conceito de Zapffe, sublimação é a técnica mais rara utilizada para conspirar contra a raça humana. Pondo em jogo a enganação e a habilidade, isso é o que fazem os pensadores e artistas quando reciclam os mais desmoralizantes e enervantes aspectos da vida em obras onde os piores infortúnios da humanidade são apresentados de maneira estilizada como entretenimento. Em outras palavras, esses pensadores e artistas confeccionam produtos que proporcionam uma fuga do nosso sofrimento oferecendo uma falsa simulação deles—um drama trágico ou um devaneio filosófico, por exemplo. (LIGOTTI, 2018)¹²

Assim como Zapffe escreveu sua obra supracitada como forma de sublimação, eu crio pinturas. Meu trabalho pictórico é a minha forma de sublimação diante das minhas angústias e preocupações, tendo vindo de uma família sempre muito preocupada com a saúde e tendo sido habituada a exames e diagnósticos desde cedo.

A partir de todos os conceitos, dados e referências apresentados até aqui, criei a série de pinturas que nomeia esse trabalho. *Matéria Orgânica* é uma criação contemporânea: um

12 Tradução própria. Original: “[...] we sublimate our fears by making an open display of them. In the Zapffean sense, sublimation is the rarest technique utilized for conspiring against the human race. Putting into play both deviousness and skill, this is what thinkers and artistic types do when they recycle the most demoralizing and unnerving aspects of life as works in which the worst fortunes of humanity are presented in a stylized and removed manner as entertainment. In so many words, these thinkers and artistic types confect products that provide an escape from our suffering by a bogus simulation of it—a tragic drama or philosophical woolgathering, for instance.” LIGOTTI, Thomas. *Conspiracy Against the Human Race*. Penguin Books, 2018, p.14.

filho nascido do horror, da arte clássica, da biologia e da psicologia.

Entre incontáveis culturas, crenças, religiões, teorias e hipóteses distintas sobre o que é a vida e a morte e qual é a real relação entre a humanidade e o corpo, eu crio, enquanto artista visual, quadros em que prevalece minha própria visão e a visão de quem compartilha comigo as angústias do medo, da ansiedade e da dor. É a minha reação e o meu estado mental diante de tantas coisas que não podemos controlar: doenças, acidentes, violência, morte. Nesse mundo pós-pandemia cada vez mais obcecado por bem-estar, cirurgias e medicamentos, eu me vejo em constante estado de alerta com cada pinta ou mancha que aparece em mim, cada pontada de dor que eu sinto e cada doença que eu não conhecia e passo a conhecer.

Por mais belo que seja, o que eu não deixo de evidenciar, o corpo humano está tão suscetível à degradação quanto qualquer outra espécie existente nesse planeta. Minhas pinturas são, portanto, metáforas que simbolizam a possível morte e a vulnerabilidade do corpo em paralelo com a decomposição da carne, das frutas e das plantas por micro-organismos. Afinal, o processo que decompõe toda matéria orgânica é sempre o mesmo, sendo essa matéria um ser humano ou um gomo de tangerina.

O horror corporal é o grande promotor de angústia nas minhas criações. Que outro sentimento nos tomaria quando refletimos acerca de tudo de ruim que pode nos acontecer se não o medo e a agonia? Não à toa esse trabalho se chama Matéria Orgânica e não é à toa que minhas criações pictóricas causam repulsa, aqui, o tal ‘corpo ideal’ é apenas parte de uma grande composição de natureza morta, o que produz o mesmo efeito que as cenas absurdas do audiovisual. É o horror que traz o espectador, da maneira mais eficiente, para dentro da minha mente e da mente de quem também se sente representado por aquilo que faço. Acredito que essa sensação angustiante só pode ser causada e transmitida com tamanha intensidade através da imagem, tal como nos filmes e séries em que me inspiro.



Figura 13: Nicole Vivoni, “Decair”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x35cm. Acervo pessoal.



Figura 14: Nicole Vivoni, “Não Reciclável”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x40cm. Acervo pessoal.



Figura 15: Nicole Vivoni, “Terreno (In)Fértil”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 50x40cm. Acervo pessoal.



Figura 16: Nicole Vivoni, “Rói até o Osso”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x30cm. Acervo pessoal.



Figura 17: Nicole Vivoni, “À Terra Voltaremos”, 2025. Acrílica e óleo sobre tela, 40x60cm. Acervo pessoal.



Figura 18: Nicole Vivoni, “Você é o que Você Come”, 2024-2025. Acrílica e óleo sobre tela, 140x70cm. Acervo pessoal.



Figura 19: Nicole Vivoni, “Contaminação Cruzada”, 2025. Acrílica e óleo sobre compensado, 42x25cm. Acervo pessoal.



Figura 20: Nicole Vivoni, “E se não sobrar nada?”, 2025. Acrílico e óleo sobre tela, 40x30cm. Acervo pessoal.



Figura 21: Nicole Vivoni, “Aquilo que me Sustenta”, 2025. Acrílica e óleo sobre compensado, 80x60cm.
Acervo pessoal.

4.1 INÍCIO DAS INVESTIGAÇÕES

O embrião do que se tornaria a série Matéria Orgânica surgiu através de investigações em aquarela, onde comecei a retratar frutas, carnes e partes do corpo de maneira experimental.



Figura 22: Nicole Vivoni, “Tomate”, 2024. Aquarela sobre papel, 15x15cm. Acervo pessoal.



Figura 23: Nicole Vivoni, “Pedaço de Carne”, 2024. Aquarela sobre papel, 17x12cm. Acervo pessoal.



Figura 24: Nicole Vivoni, “Contaminação”, 2024. Aquarela sobre papel, 27x19cm. Acervo pessoal.

As aquarelas me trouxeram luz sobre aquilo que eu realmente gostaria de pintar, então transferi as ideias que eu estava tendo durante as experimentações com essa técnica para esboços que se tornariam telas em óleo posteriormente.

4.2 ELEMENTOS VISUAIS E PICTÓRICOS

As pinturas da série Matéria Orgânica são inspiradas em um conjunto de referências visuais de dentro e de fora do campo da pintura, muitas delas já mencionadas aqui. Esteticamente, procuro misturar aspectos contemporâneos na pintura clássica, especialmente do Barroco. Traço também paralelos com outras áreas do conhecimento como, por exemplo, a biologia e a medicina. Como cada elemento e cada escolha tem seu propósito, utilizarei algumas pinturas para exemplificar e justificar minhas decisões para cada uma delas e no que elas foram baseadas, assim como onde se encontram as minhas referências diversas dentro da prática do meu trabalho.

4.2.1 O FUNDO

Me adaptei a não partir diretamente de uma superfície branca para pintar, e com isso precisei decidir qual seria a cor do meu fundo. A cor precisaria fazer sentido com a paleta, mas sem confundir os olhos, permitindo-me construir as relações do claro-escuro de maneira eficiente. Por isso pensei na cor vermelha, pois além do aspecto contemporâneo de utilizar uma cor vibrante como imprimatura, o vermelho é um meio-tom ideal para construir o claro-escuro e está dentro da paleta de cores dominantes do trabalho, o que faz o fundo respirar de forma sutil e integra o interior do corpo e o espaço.



Figura 25: Imprimatura vermelha em acrílica, exemplo. Acervo pessoal.

4.2.2 RELAÇÕES COM O BARROCO

O período Barroco é, de toda a história da arte, um dos que mais tem influência sobre o meu trabalho. O teor dramático e teatral das obras me ajuda a criar a atmosfera sombria que procuro transmitir, ao mesmo tempo que consegue trazer elegância até mesmo para uma pintura de horror. É isso que eu procuro, já que quero trazer um contraste entre idealização e realidade e enxergo muito isso dentro dos quadros desse movimento, como explicitado no capítulo II. Ao contrário do Renascimento, onde as cenas transmitem uma atmosfera serena, temos no Barroco uma dramaticidade que evidencia o clima de tensão. Aproveito-me disso em meu trabalho de forma que o corpo, ainda que bonito, evidencie sofrimento e transmita a melancolia e a angústia.

Minha inspiração no Barroco, além de compositiva, é também técnica. Partindo do fundo vermelho e de uma marcação simples em acrílica mais escura, construo as áreas de luz com o branco puro, baseando-me na técnica de Caravaggio. O *underpainting*, ou imprimatura, como é chamada essa etapa, pode ser realizado de diversas formas. No caso de Caravaggio, as áreas de luz são preenchidas com branco puro e as áreas de sombra são construídas com o Siena.



Figura 26: Cópia de *Madonna dei Palafrenieri* por Manfredi Faldi. Desenho em terra de sombra queimada.

Fonte: ARTEnet.



Figura 27: Cópia de *Madonna dei Palafrenieri* por Manfredi Faldi. Esboço com empastamento branco. Fonte: ARTEnet.

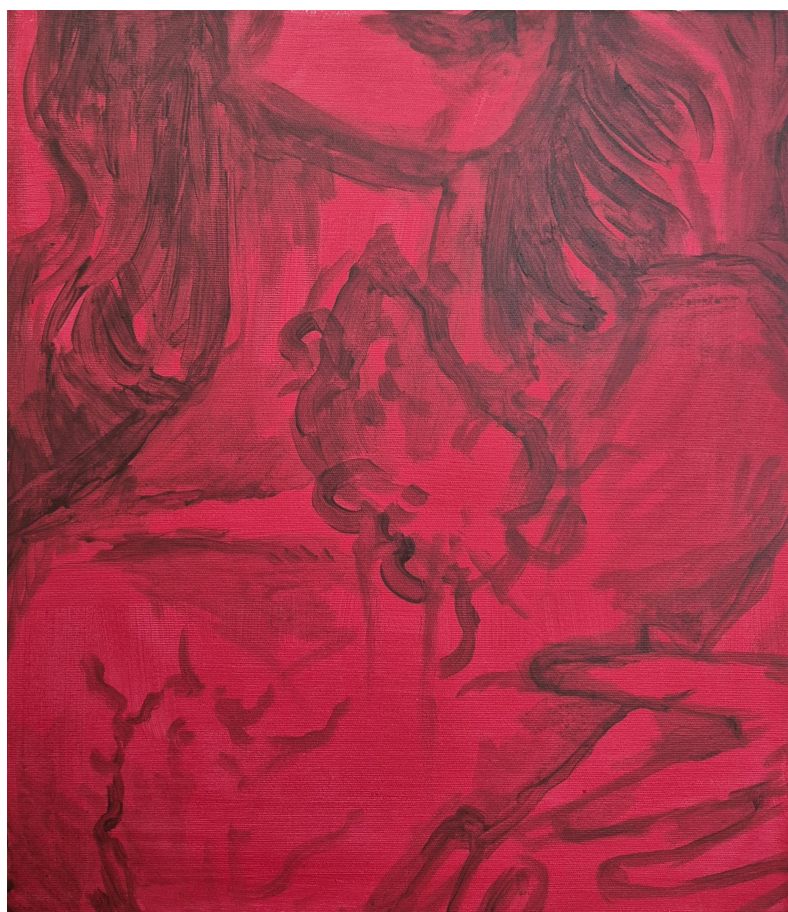


Figura 28: Esboço e sombras em acrílica, exemplo. Acervo pessoal.

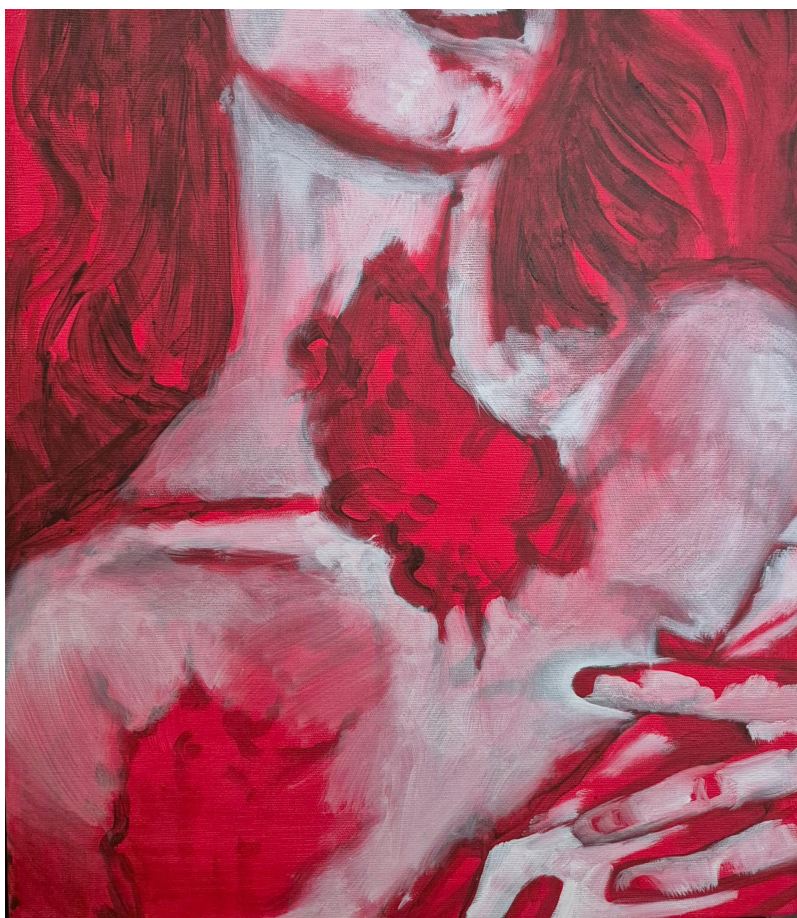


Figura 29: Áreas de luz, exemplo. Acervo pessoal.

Particularmente, não sinto necessidade de construir as áreas de sombra em siena na etapa do underpainting por já deixá-las subentendidas no esboço de acrílica, mas começar bloqueando os brancos me ajuda a visualizar a luz, que é crucial, pois é na luz que estão os detalhes.

4.2.3 A BELEZA INTERIOR

Minhas pinturas consistem em representações do corpo que vão além de sua aparência exterior. Para explorar o horror, escolho abrir o corpo e expor a anatomia para inserir nele os demais elementos que farão parte da composição.

Para isso, utilizo como referência fotografias de cirurgias, atlas médicos de anatomia e livros do corpo humano que eu lia quando criança. Minha relação com o corpo, desde a infância, é o grande combustível deste trabalho, por isso busco referências não apenas entre o conteúdo que eu consumo atualmente, mas também entre o que despertava em mim a curiosidade e o fascínio pela anatomia humana quando eu era pequena.

Na obra *Contaminação Cruzada*, por exemplo, eu queria expor os músculos e tendões da região entre a palma da mão e o pulso. Para isso, utilizei uma foto real de uma cirurgia de túnel do carpo.

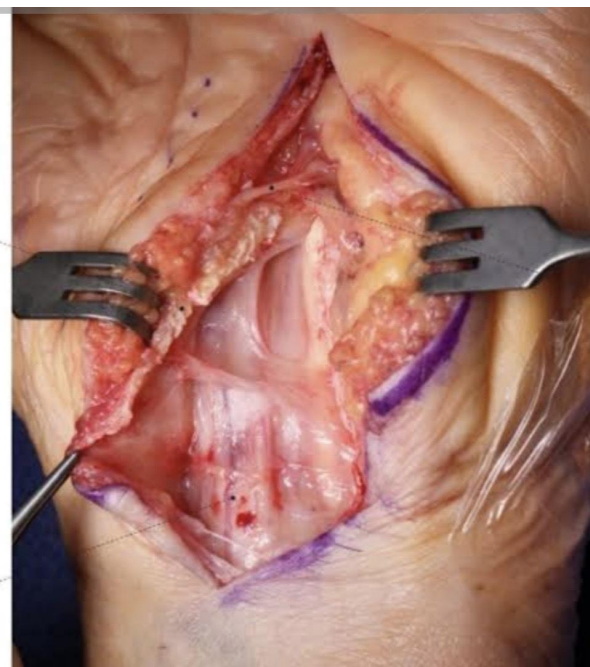


Figura 30: Cirurgia de Túnel do Carpo. ResearchGate, 2022.

4.2.4 NATUREZA MORTA E VIVA - A MATÉRIA E SUA SIMBOLOGIA

Naturezas-mortas são um gênero extremamente comum da pintura, muito utilizado como forma de praticar os fundamentos principais de forma, cor e claro-escuro. Entretanto, em meu trabalho, ela é uma das responsáveis por trazer os aspectos visuais do horror, e os motivos para tal estão explicitados no capítulo anterior. Minhas principais referências do gênero são os pintores holandeses dos séculos XVI e XVII, especialmente Frans Snyders, Pieter van Ryck e Joachim Beuckelaer.



Figura 31: Frans Snyders, “The Pantry”, 1620. Óleo sobre tela, 190 x 270 cm. Museu Real de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas, Bélgica. Fonte: WikiArt.

A justaposição do corpo com a comida, especialmente no formato de uma natureza-morta, acaba fazendo com que, frequentemente, os observadores associem as obras com uma representação do canibalismo. Na obra *Rói até o Osso*, por exemplo, disponho a minha perna como se estivesse em uma tábua de frios. Apesar dessa interpretação, que não condeno, afinal o canibalismo também faz parte do horror corporal, não deixo de ter meu próprio significado para a minha obra e um porquê de eu escolher a natureza-morta em particular como ferramenta estética. A comida representa, além daquilo que é comido, aquilo que é efêmero. Nessa obra em específico traço um paralelo entre a cartilagem e o osso humano e a carne da qual nos alimentamos, para simbolizar que nossa cartilagem também desgasta e é “comida”.



Figura 32: Detalhe de “Rói até o Osso”. Acervo pessoal.

Apesar de tudo que falei até então neste subcapítulo, a natureza aqui não é apenas morta. Utilizo não apenas matéria não viva nas minhas composições, mas incluo também os seres microscópicos, as plantas e os fungos. Esses seres fazem parte da construção do horror por estarem consumindo e infiltrando-se em um corpo ainda supostamente vivo, representando como as doenças e as infecções podem ser verdadeiramente inconvenientes e, muitas vezes, assustadoras.

Trazendo novamente Contaminação Cruzada como exemplo, destaco a presença das culturas microbianas na composição. Como seu próprio título já diz, a mão contagiosa apresenta um aspecto podre e morto, baseado esteticamente na necrose do tecido e na decomposição por bactérias e fungos, e contamina a carne fresca e exposta da mão saudável. “É a morte infectando a vida.” (KRISTEVA, 1982).

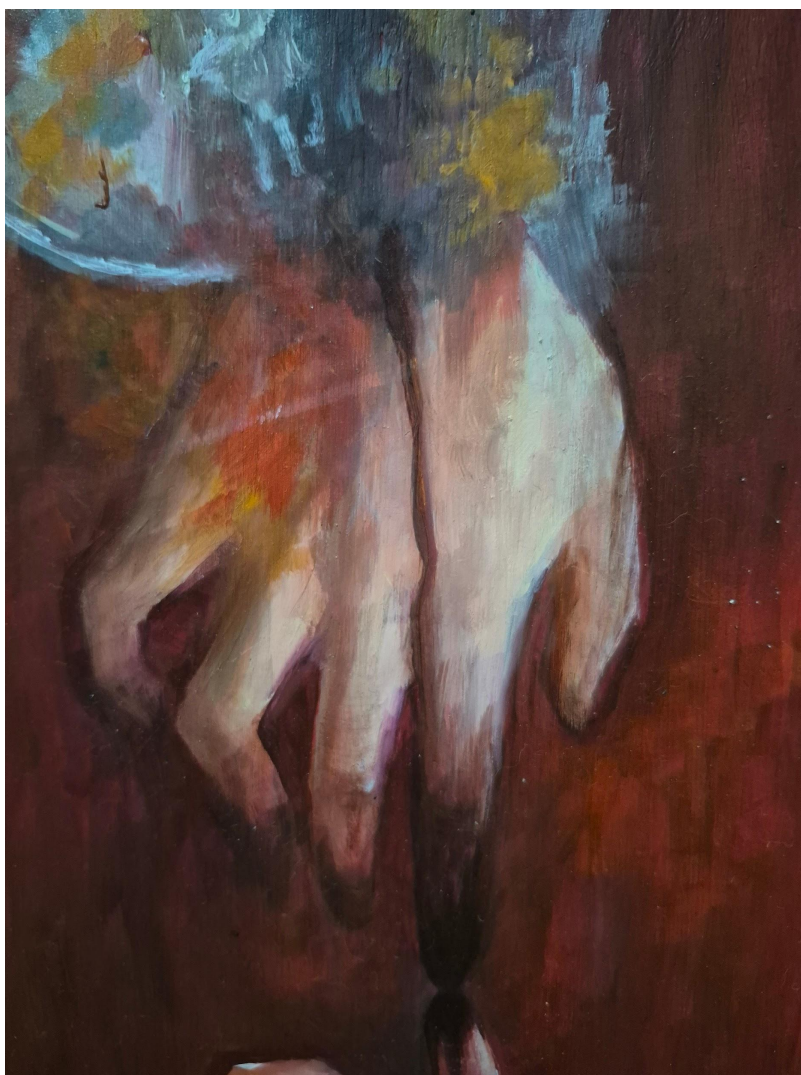


Figura 33: Detalhe de “Contaminação”. Acervo pessoal.

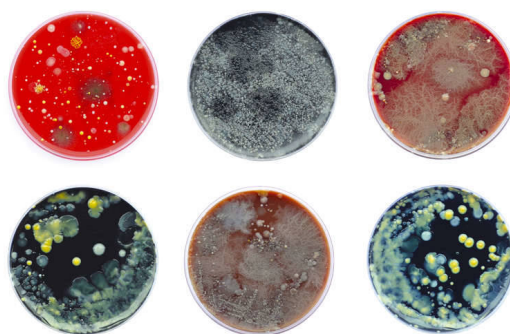
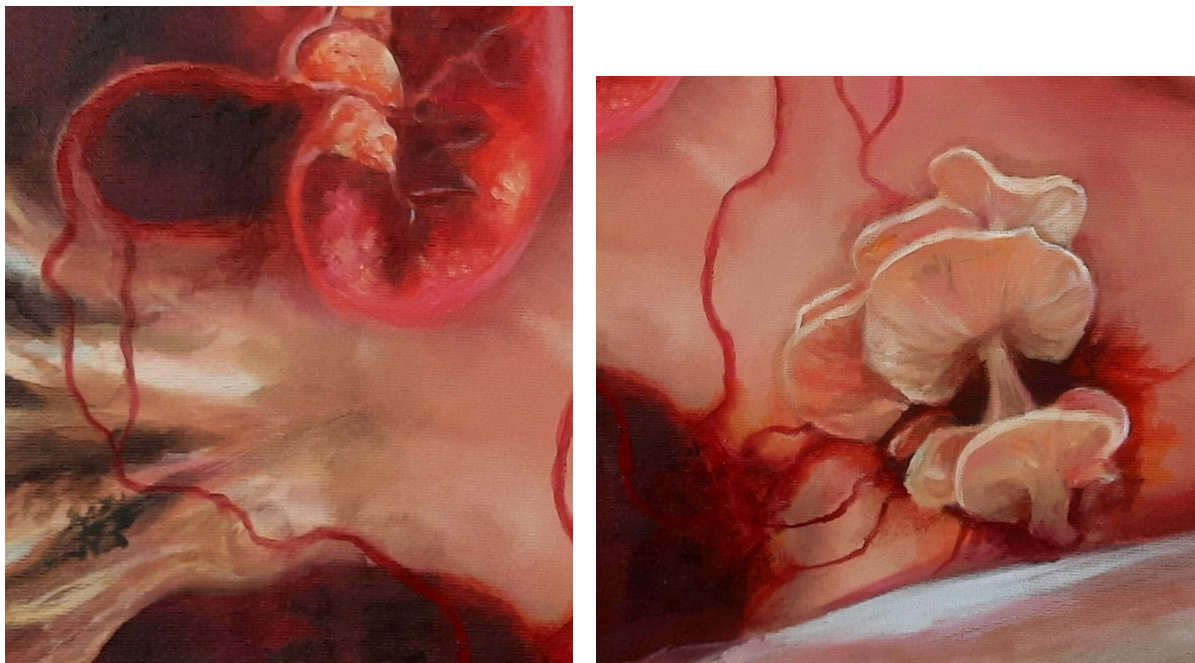


Figura 34: Placas de Petri. Fonte: National Geographic.

Na pintura ‘À Terra Voltaremos’, por sua vez, eu reforço a natureza orgânica do corpo e sua relação com o ciclo infinito da vida. É um quadro que simboliza como a nossa morte alimenta novos organismos e como somos consumidos, assim como consumimos. A conexão

entre o corpo e a natureza é representada não apenas pelas raízes de árvore, como também pelos vasos sanguíneos vermelhos que interligam os elementos da composição.



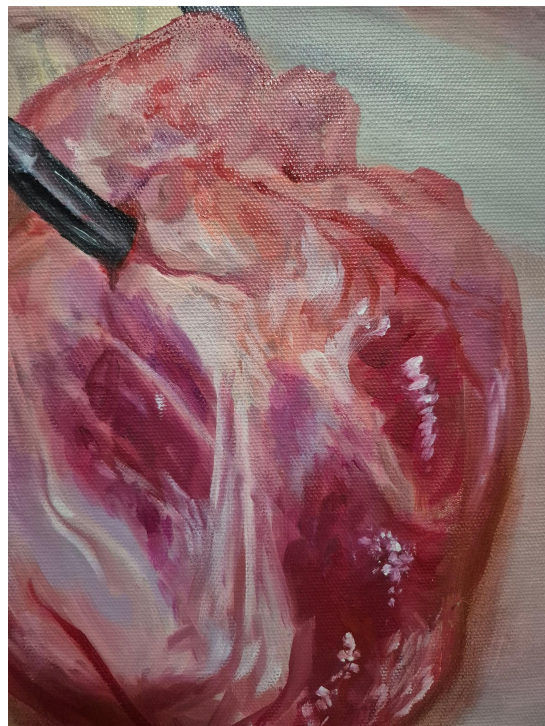
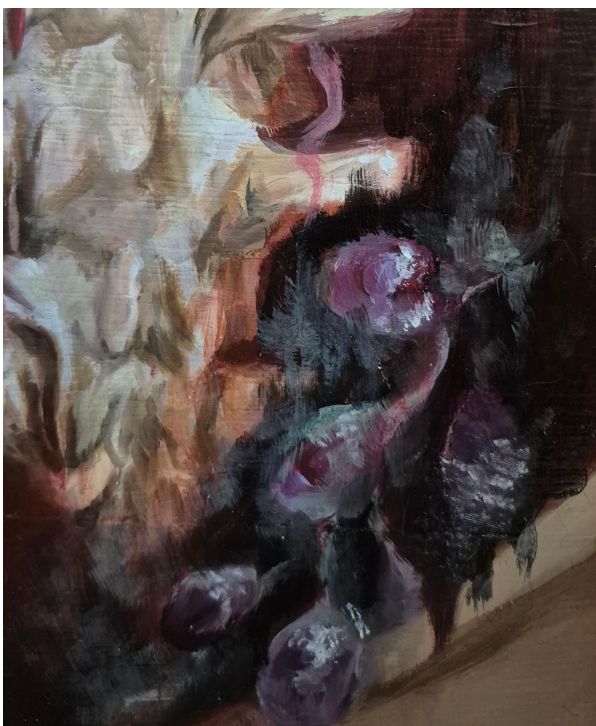
Figuras 35 e 36: Detalhes de “À Terra Voltaremos”. Acervo pessoal.

Todas essas representações da vida, da morte, da decomposição, da comida e do crescimento de novos organismos representam a matéria: a matéria orgânica que compõe tudo que é vivo ou que um dia foi.

4.2.5 PALETA DE CORES

A cromaticidade das minhas pinturas é baseada principalmente na relação entre cores análogas do círculo. Por se tratarem de pinturas do corpo humano e de outras formas de matéria orgânica, as cores utilizadas estão principalmente entre os tons terrosos e os rosas, vermelhos e laranjas.

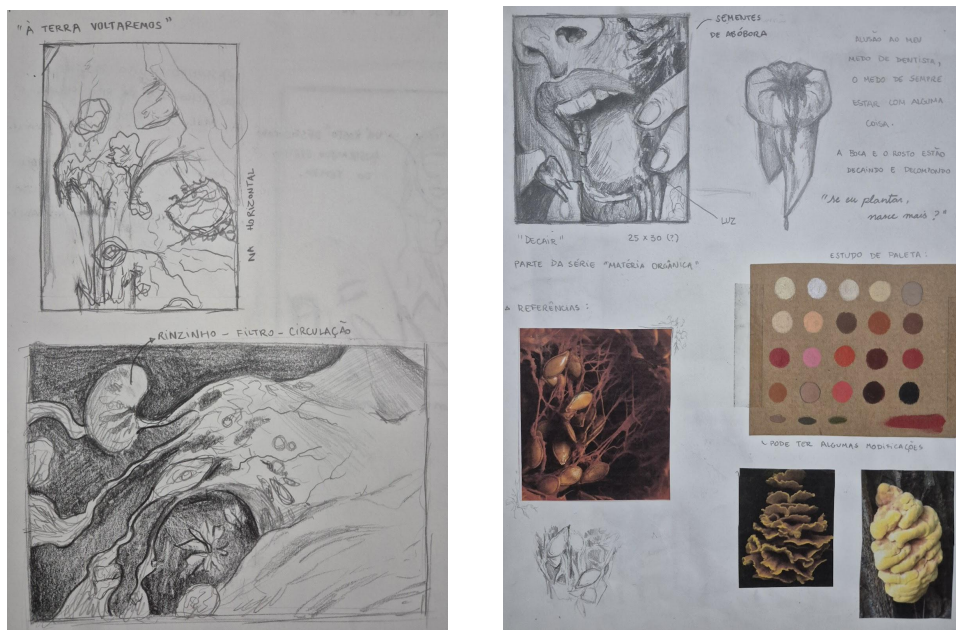
Utilizo bastante o contraste entre áreas saturadas e áreas rebaixadas, para evidenciar ainda mais a dualidade do ideal vs. o real e da vida com a morte. Algumas obras representam uma matéria ainda mais fresca, portanto possuem uma paleta de cores mais rosa e vermelha, e outras representam a decomposição já mais avançada através da inclusão de marrons e tons esverdeados. É possível observar essa diferença nas pinturas a seguir:



Figuras 37 e 38: Detalhes de “Aquilo que Me Sustenta” e “Você é o que Você Come”, respectivamente. Acervo pessoal.

4.3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Tudo começa no caderno de estudos, onde faço um ou mais esboços livres apenas para materializar o conceito que surge na minha mente. A seguir, fotos dos esboços das pinturas ‘À Terra Voltaremos’, ‘Decair’ e ‘Rói até o Osso’.



Figuras 39 e 40: Fotos do caderno de estudos. Acervo pessoal.

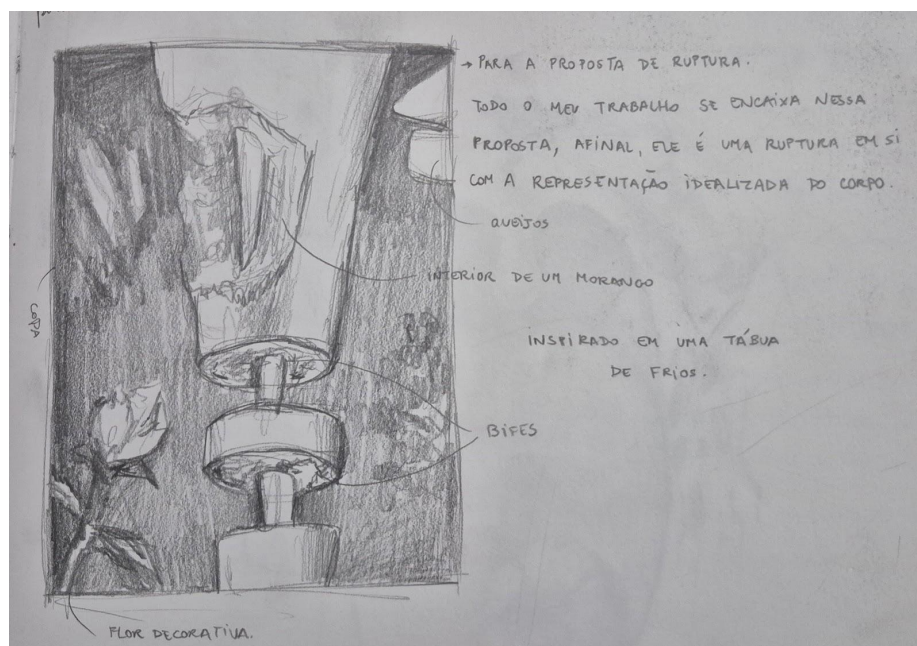


Figura 41: Foto do caderno de estudos. Acervo pessoal.

O segundo passo é a fotografia. Sem dúvidas, uma das etapas mais importantes do meu processo, tratando-se de autorretratos. Gosto de ter a liberdade de criar a fotografia de forma que ela sirva como a referência exata que estou procurando, portanto manipulo totalmente o cenário, a luz e a composição. Para a série Matéria Orgânica em específico, utilizo duas fontes de luz: a vermelha, que é difusa, e a neutra para criar as áreas iluminadas.

É na fotografia que concretizo a composição que havia sido pensada e esboçada, explorando enquadramentos e poses diferentes.



Figura 42: Referência para “À Terra Voltaremos”. Acervo pessoal.



Figura 43: Referência para “Rói até o Osso”. Acervo pessoal.

Com a fotografia escolhida, parto para a fotomontagem. Aqui, adiciono os elementos que trarão o teor surreal à obra, como as aberturas no corpo, a comida e os fungos. Através do aplicativo *Procreate*, faço uma manipulação digital da fotografia escolhida, cujo resultado é bem simples, já que trata-se apenas de uma referência. Prefiro resolver os detalhes

diretamente na própria tela. Como a parte tonal e cromática já é resolvida na fotografia, não realizo estudos.



Figura 44: Fotomontagem para “À Terra Voltaremos”. Acervo pessoal.

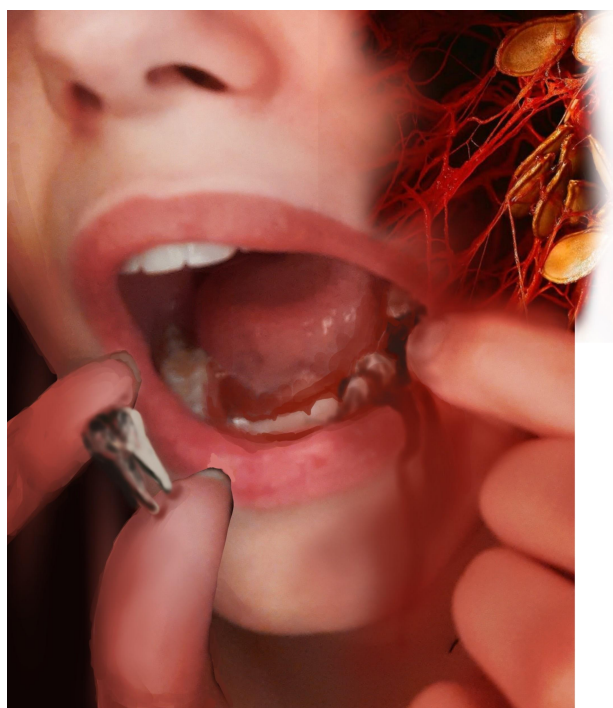


Figura 45: Fotomontagem para “Decair”. Acervo pessoal.

Os próximos passos são preparar a tela, ou compensado, com tinta acrílica na cor vermelha. A tela e o compensado são meus suportes ideais por serem absorventes na medida certa e trazerem uma certa elegância que remete à pintura clássica. Também com a acrílica,

com uma cor mais escura, realizo o esboço da composição sobre o fundo vermelho e marco algumas áreas de sombra, como na figura tal, e utilizo tinta a óleo branca para marcar a luz.

A última etapa é fazer a pintura em si, utilizando tinta a óleo. Após o *underpainting* em branco, construo a pintura em poucas camadas, focando em misturar as cores diretamente na tela e em não deixar um acabamento perfeitamente liso para não tirar o aspecto pictórico. As velaturas e esbatimentos são usados com pouca frequência, apenas quando necessário para adicionar volume a certas áreas. Assim se encerra meu processo de criação e a pintura está pronta para, em no mínimo seis meses, ser envernizada.

5 CONCLUSÃO

O que pude concluir com a realização do presente trabalho, tanto pela sua parte teórica quanto pelas pinturas, é que a arte é, de fato, uma ferramenta poderosa de terapia que complementa a terapia de consultório. Utilizando o fazer pictórico como forma de sublimação, tal como foi abordado no capítulo anterior, expus meus medos mais profundos e íntimos para que eu pudesse encontrar uma certa paz. Conversar com os outros sobre o meu trabalho é uma maneira de colocar para fora as questões que me afligem, e também uma maneira de conhecê-las melhor e me conectar com outras pessoas que tiveram ou têm experiências parecidas.

Para além das questões pessoais que circundam esse trabalho, pude chegar também a conclusões a respeito das reflexões teóricas e filosóficas com as quais me deparei no caminho. Retornando à discussão sobre a representação do corpo que iniciei no capítulo II e o papel da arte nessa investigação, posso dizer, portanto, que eu, enquanto artista contemporânea, não me proponho a resolver a dicotomia da idealização e da realidade. Minha produção pictórica busca justamente brincar com essa dualidade e representar meu próprio ponto de vista sobre o corpo, misturando conceitos de diversos períodos da história da arte incluindo o contemporâneo. Devido às inúmeras ferramentas e possibilidades que a modernidade proporciona, não preciso me comprometer com apenas uma corrente estética e teórica, tendo liberdade para explorar territórios diversos e pintar o que cabe a mim.

Concluo também que nem todos irão enxergar a beleza presente naquilo que crio e naquilo em que me inspiro. Analisando o *feedback* que recebo frequentemente, tanto de conhecidos quanto de estranhos, entendo que o horror, por vezes, não representa para os outros o que representa para mim. Acredito, como mencionei no capítulo III, que a beleza do horror é mais poética e simbólica do que propriamente visual, e consequentemente depende da interpretação do observador e do quanto ele se sente conectado com a obra.

REFERÊNCIAS

BROPHY, Phillip. *Horrorality: The Textuality of the Contemporary Horror Film*, published in *Art & Text* No.3, Melbourne, 1983. Disponível em: <https://www.philipbrophy.com/projects/chapters/horrorality/chapter.html> . Acesso em: 17/10/2025.

CARDIN, Matt, ed. (2017). *Horror Literature through History: An Encyclopedia of the Stories that Speak to Our Deepest Fears* [2 volumes] (em inglês). Santa Barbara, Califórnia: Greenwood.

CRUZ, R. A. L. (2012). Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror. *Journal of Popular Film and Television*. Acesso em 2025.

Acesso em: 23 de setembro de 2025. Disponível em:

https://www.researchgate.net/profile/Ronald-Allan-Cruz/publication/235990959_Mutations_and_Metamorphoses_Body_Horror_is_Biological_Horror/links/0c96052967c8e275d4000000/Mutations-and-Metamorphoses-Body-Horror-is-Biological-Horror.pdf

CURRIE, Ken (2021). *In Conversation with Ken Currie*. [Entrevista concedida a] National Galleries of Scotland, junho, 2021. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/conversation-ken-currie> . Acesso em: 19/10/2025.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Editora Record, 2014.

F, M. H. (2001). As formas corporais do sofrimento: A imagem da hipocondria. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-47142001004005>. Acesso em 27/08/2025.

GARRISON, Fielding H. (1966), *History of Medicine*, Philadelphia: W.B. Saunders Company.

KEITH, Larry. National Gallery Technical Bulletin Vol. 19, 1998.

Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/keith1998b.pdf>

KRISTEVA, Julia (1982). Powers of Horror: An Essay on Abjection. European Perspectives.

Translated by Roudiez, Leon Samuel. Columbia University Press.

LE GOFF, Jacques, e TRUONG, Nicholas. Uma história do corpo na Idade Média. Lisboa: Teorema, 2005.

LIGOTTI, Thomas. Conspiracy Against the Human Race. Penguin Books, 2018.

Pisetta, M. A. A. de M.. (2008). Considerações sobre as teorias da angústia em Freud.

Psicologia: Ciência E Profissão, 28(2), 404–417. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/S1414-98932008000200014> . Acesso em 03/11/2025.

SCHNEIDER, Norbert. Naturezas Mortas. Editora Taschen, 1999.

SEVILHA, Isidoro. *Etymologiae*, (c. 560-636).

TERÊNCIO, Marlos Gonçalves, A angústia e o estranho: um estudo psicanalítico em diálogo com a ficção de horror. 1. Ed. Curitiba: Appris, 2022.

THACKER, Eugene, In the dust of this planet; Horror of philosophy vol.1. Zero books, 2011.

WĄLEK, Janusz (2015). Between the ideal and the reality: The human body through the eyes of European artists. Argument: Biannual Philosophical Journal 5 (1):87-98. Disponível em:

<https://philarchive.org/rec/WAEBTI> . Acesso em: 24/09/2025.

Dados sobre saúde mental no pós pandemia:

<https://www.paho.org/pt/noticias/2-3-2022-pandemia-covid-19-desencadeia-aumento-25-na-prevalencia-ansiedade-e-depressao-em>

ANEXOS

ANEXO A - EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL

Título: À Prova de Nada

Data: 17/09/2025 a 25/09/2025

Local: Galeria Vórtice

Texto de apresentação:

Nem à prova d'água, nem à prova de fogo, nem à prova de dor, nem imune a doenças e à morte. Nosso corpo é um templo em ruínas que inevitavelmente irá se deteriorar. Assim como qualquer forma de matéria orgânica, o corpo humano também é infectado, adoece, apodrece e se decompõe.

A exposição “À Prova de Nada” é uma coletânea dos trabalhos mais recentes de Nicole Vivoni, incluindo pinturas a óleo e aquarelas de três diferentes séries. A artista explora a ansiedade e a hipocondria sob diferentes perspectivas, em abstrações e auto retratos vibrantes, incômodos e extremamente íntimos, dos quais o horror corporal é parte fundamental. A artista utiliza de sua própria figura como uma sinédoque para representar uma questão psicológica da qual ela mesma sofre, mas que afeta muitos outros indivíduos constantemente.

As pinturas da série “Ensaaios sobre o corpo em agonia” retratam sob um ponto de vista psicológico e figurativo a maneira com que o ser humano lida com a vulnerabilidade do próprio corpo. Os tons de roxo e amarelo contrastam entre si, criando um ambiente ao mesmo tempo onírico e perturbador que representa sua própria mente ansiosa e conturbada.

As pinturas das séries “Matéria Orgânica”, por sua vez, abordam a mesma vulnerabilidade, porém do ponto de vista biológico e fisiológico. As obras, através da relação entre o corpo humano e a natureza, buscam evidenciar de maneira surrealista e metafórica a degradação do corpo humano ocasionada por diversos fatores do meio. Brincam, portanto, com a idealização do corpo sendo justaposta ao conceito de natureza morta, ironizando a condição humana e sua fragilidade nada ideal.

Por fim, os “Homúnculos e Pequenos Organismos”. Inspiradas no universo invisível ao olho nu e no conceito de homúnculo segundo a biologia, essas aquarelas exploram a ideia de que algo pode estar acontecendo dentro de um corpo sem que tenhamos conhecimento. Os

organismos, as doenças, as deformações são retratadas através de formas estranhamente familiares para gerarem confusão e desconforto no espectador.



***À PROVA
DE NADA***

Vernissage:
17/09
10h

Visitação:
GALERIA VÓRTICE
Av. Pedro Calmon
550, 7º andar
Seg. a Sex. 9h às 17h

Por Nicole Vivoni

GALERIA
Vortice

 **eba**  **ESCOLA DE
BELAS ARTES**

Registros Fotográficos:



Registro da exposição individual I. Fotografia: Andrei Dias, 2025.



Registro da exposição individual II. Fotografia: Andrei Dias, 2025.



Registro da exposição individual III. Fotógrafo: Andrei Dias, 2025.



Registro da exposição individual IV. Fotógrafo: Andrei Dias, 2025.



Registro da exposição individual V. Fotógrafo: Andrei Dias, 2025.



Registro da exposição individual VI. Fotógrafo: Andrei Dias, 2025.