

O Corpo Alienígena na Arte de H. R. Giger

Vanessa Beatriz Bortulucce¹

 0000-0001-7219-0286

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4663

Resumo

A proposta deste texto é realizar uma breve análise dos principais elementos que constituem a poética do artista plástico suíço H. R. Giger (1940-2014), especialmente no que diz respeito às representações de corpos de seres híbridos, alienígenas, presentes em pinturas, cenários e cinema. Para compreender os processos que levaram Giger na construção destes corpos estrangeiros, eróticos e sombrios, é necessário ter em mente que a obra do artista integra a história da percepção do corpo como território do mistério, a geografia criptografada do outro. Os corpos criados por Giger constituem a soma de fascínio e terror que passaram a povoar a cultura e o cinema contemporâneos, atualizando os medos ancestrais de nossa espécie.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Design. Corpo. H. R. Giger.

¹ Doutora em História Social, pesquisadora e curadora independente. Professora do Museu de Arte Sacra de São Paulo e Faculdade Casper Líbero. bortu@hotmail.com

O pintor e escultor suíço Hans Ruedi Giger (1940-2014) é considerado um dos artistas mais relevantes na arte europeia da segunda metade do século XX. Ora definido como um integrante do “realismo fantástico”, ora como um surrealista, sua obra certamente não se acomoda nestas ou em outras definições artísticas, que, frequentemente, como uma espécie de membrana, delimitam o potencial da imagem.

Este texto não pretende classificar a obra de Giger apenas como “fantástica”, “surrealista”, e menos ainda, adjetivá-la de “macabra”, “sombria” ou “obscena”. Estas palavras são impressões de superfície, que apenas resvalam na epiderme da imagem, recusando-se a investigar o seu âmago. Seus trabalhos, que muitas vezes suscitaram polêmicas e censuras, possuem uma estrutura robusta onde estão pendurados as nossas inquietudes mais arcaicas e existenciais. Giger criou uma obra poderosa, uma arte sobre as diversas formas de existência, portadora de dos sonhos e dos pesadelos, do místico e do irracional, do passado e do futuro.

Sua força imaginativa criou um mundo sublime e aterrorizante, incômodo e hipnótico. Ele deu continuidade aos estudos meticolosos sobre as formas dos organismos, como fizeram Leonardo, Durer, Vesalius e tantos viajantes que, em suas missões artísticas, revelaram o “admirável mundo novo” das terras para além do Atlântico; construiu paisagens e desvendou anatomias, em um atlas cujas coordenadas nos levam a Tanguy, Escher, Piranesi, Bosch, Dalí, Ernst, Gaudí; deixa-nos desconfortável como fizeram Bacon, Ensor, Goya; torna-se senhor do tempo, toma todas as épocas e as expande em um grande amálgama, onde o antigo Egito, o Futurismo, a ficção científica, as profecias esquecidas, são como letras de um mesmo alfabeto; explora máquinas e estruturas como fez Tinguely, Duchamp, Tatlin, Picabia. Manuais de anatomia, estudos médicos, relatos de pesadelos, deleites eróticos: tudo está lá, no âmago carnoso das suas imagens.

Giger trabalha como artista desde meados da década de 1960, como designer e pintor *freelancer*. Suas obras incluem desenhos, óleos e pinturas com aerógrafo, ilustrações, esculturas, móveis, imagens para capas de álbum musicais e filmes. Após passar pela Escola de Artes e Ofícios em Zurique de 1962 a 1965, graduou-se em Designer Industrial e Arquitetura de Interiores. Esta breve descrição de sua formação deixa evidente dois elementos que estarão sempre presentes em sua produção visual: seu aprendizado de designer industrial, que lhe confere um apuro descritivo e um rigor para as minúcias dos componentes da imagem, e uma poética marcada por valores orgânicos, em imagens que aglutinam o mecânico e o biológico, a arquitetura e a natureza.

Os elementos constituintes da poética de Giger devem ser entendidos conforme o artista declarou em muitas entrevistas, como uma tentativa de elaborar medos existentes desde a infância,

tanto dos medos coletivos como aqueles mais íntimos. Ele nasceu em 1940, no período da Segunda Guerra Mundial, na Suíça, próxima da Alemanha nazista; sua geração teve de lidar, de forma mais imediata, com as consequências do conflito, atravessando a Guerra Fria, o medo da guerra nuclear, a paranoia entre as grandes potências e a exacerbação das incertezas quanto ao futuro. A este cenário marcado por angústias, juntam-se aqueles despertados pelo ambiente da casa de seus pais, em Chur.

Toda infância é preenchida por mistérios, e a de Giger foi marcada principalmente pelo fascínio e assombro proporcionados pelos espaços internos das habitações, *locus* ao mesmo tempo do temor e do desejo. Na casa que abrigava a farmácia do pai, havia um corredor comprido e escuro. Na sua adolescência, transformou este espaço em um túnel para conquistar as garotas, criando um quarto escuro, que se tornou cúmplice de sua extrema timidez, colocando-o na condição de um cuidadoso observador à distância. Certa vez, quase incendiou a farmácia do pai, ao queimar um cabo de cobre revestido de alcatrão e betume, deixando local revestido de uma camada oleosa de preto. Seus primeiros desenhos canalizam muitas destas ansiedades, medos que se combinaram com um fascínio precoce. Conforme o artista declarou:

O que foi crucial para mim e, ao que parece, para muitos outros artistas, é que criar arte realmente tem um efeito terapêutico. Além disso, muitas vezes sinto que alguns dos mais extraordinários trabalhos se originam da tentativa de lidar com o medo, dor, sofrimento ou outras experiências traumáticas embutido na mente do artista.²

Os espaços estreitos, a penumbra, as transformações do corpo, o olhar furtivo, criaram uma espécie de deleite aflitivo, a experiência onde o medo e o erótico aliam-se na descoberta do corpo do outro. O fascínio pelos brinquedos dos parques de diversões, com passagens estreitas e escuras, como o trem fantasma, pelos espaços obscuros em sua casa em Chur alinha-se com sua atração pelo sexo oposto, onde o espaço escuro permitiu o toque furtivo, a descoberta do corpo e do desejo, a excitação diante da incerteza, as precoces imagens eróticas que surgem nestes ambientes claustrofóbicos: “Desde muito cedo me senti atraído pelo sexo oposto. Os locais que mais me interessavam eram os mais escuros”.³

Esta poética do espaço e as suas relações com o erótico amadurecem, em sua obra, nas mais diversas formas: a inspiração nos túneis claustrofóbicos das pirâmides de Gizé; passagens que estão presentes desde o trauma do nascimento a fórceps, o canal vaginal, a relação sexual, os mecanismos de um triturador de lixo, os corredores de uma nave espacial, os fragmentos de pesadelos, as armas de fogo,

² Entrevista concedida pelo artista em duas partes para **Bizarre Mag.com**, números 195 e 196, 2012. Disponível em http://www.gigerdb.com/articles/files/BizarreMag_195.pdf Acesso em janeiro de 2022.

³ GIGER, H. R. **Giger por H. R. Giger**. Köln, Taschen, 2018, p. 9.

o processo reprodutivo de um ser alienígena. Os espaços são virados do avesso e mostram-se eviscerados. Em Giger, todo exterior possui uma qualidade interior, há sempre uma qualidade de autópsia, todas as reenâncias e dobras tornam-se cúmplices – o medo unifica tudo o que existe.

É por este motivo que as suas imagens estão mais diretamente ligadas aos ciclos da vida, ao nascimento, e reprodução, e muito menos com a morte. O medo é um componente intrínseco aos seres vivos, e não aos mortos. Se existe algum assombro em suas figuras é porque, na arte de Giger, o incômodo reside na fragilidade acerca das identidades, daquilo que nos define. E, nas suas imagens, organismo, corpo, máquina, arquitetura, natureza, são termos que se entrelaçam.

Tal parentesco com as estas palavras não é novo, e pode ser identificado em reflexões existentes desde a Antiguidade. É neste ponto que a obra de Giger se insere no percurso da História da Arte, atualizando questões estéticas, visuais e filosóficas; sua visualidade contemporânea é portadora de um extenso debate que ultrapassa as próprias fronteiras da imagem.

O orgânico é o ponto de partida para o entendimento da arquitetura, da paisagem e de outros seres. Isto porque, na sua arte, “corpo” é um termo elástico, dotado de uma poética espantosamente flexível e adaptável, representado especialmente pelos seus biomecanóides. Na construção e percepção do espaço, o corpo é a linguagem, a chave para o entendimento de todo ambiente construído pelo homem. A escuridão e a luminosidade do espaço são os mistérios e os meandros da epiderme e das mucosas.

Em Giger, o assombro da descoberta do outro se dá, em primeiro lugar, a partir da descoberta visual do corpo. A estranheza é território de receio, curiosidade, da relutância que tateia a superfície das coisas. As pulsões se direcionam, todas, para a multiplicação da espécie – Giger é um antirromântico, poderíamos dizer –; um organismo precisa garantir a sua continuidade, e o prazer do ato sexual, suas imagens nos lembram, é o intercâmbio orgânico, o precário equilíbrio de dominação e submissão dos seres, um processo físico e natural, caracterizado, dentre outros aspectos, por fricções, fluidos, contrações, dilatações, enrijecimentos e intumescimentos. Todo ato sexual é uma invasão, ainda que consentida, de um corpo em outro: a expansão e contração dos corpos, é a expansão e a contração do espaço. O alicerce do desejo, na sua obra, reside nas entropias e sintropias possíveis nas relações entre os seres e as coisas, formando desta maneira a junção entre o terrível e o erótico, entre o sexo, o medo, o trauma do nascimento e o risco de morte.

Os organismos que vemos na arte de Giger são máquinas, humanoides, alienígenas, deuses antigos ou profetas de um amanhã obscuro, artrópodes e demais seres que desconhecemos. Neste universo dos sonhos do artista, há o enlace e o hibridismo entre o orgânico e o mecânico, que escapa aos

lugares comuns da poética da máquina da arte moderna, embora possua alguns de seus elementos como ponto de partida. Nas suas imagens, o orgânico é máquina e vice versa: sistemas vivos são máquinas, máquinas são sistemas vivos, que se confundem e ampliam-se, ressignificam-se e ressoam aflições antiquíssimas do homem em relação aos objetos que ele criou, angústias de poder, de servidão, de aprisionamento, de fim da espécie e a vitória de seres assustadoramente hostis. O pesadelo é tanto perceber-se livre, quanto imaginar-se aprisionado.

Mas o olhar deste artista, reforçamos, não é um olhar mecânico: é em essência um olhar biológico, construtor de seres e mundos. Ele parte do orgânico e o espalha na sua percepção dos objetos e das estruturas inanimadas/animadas/reanimadas. Isto não o impede de observar com apuro os atributos mecânicos dos seres, tal como fizeram Leonardo, Vesalius, Léger, os futuristas italianos, os construtivistas russos. No percurso das histórias das imagens, não são poucos os exemplos que investigam qualidades mecânicas nos organismos. Da antiguidade Greco-romana, passando pelo Renascimento e desaguando nas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, encontramos reflexões variadas no sentido de exaltar a beleza do “mecanismo” – a outra face do organismo, irmãos gêmeos.

As imagens de Giger, produto das investigações da forma orgânica em termos de força, estrutura, resistência, flexibilidade, adaptabilidade, não são testemunho de uma mera mecanolatria, mas pretendem exhibir a interação entre organismos e engrenagens. Neste sentido, o artista realiza uma demonstração de certo teor científico, como se fosse um tratado de anatomia. Nas suas imagens, as máquinas parecem “(...) antes ter crescido que ter sido construídas”.⁴ Novaes observa que “pensar o corpo apenas como máquina – ou no limite, sua substituição por ‘máquinas inteligentes’ – é o mesmo que ver sem perceber. A máquina funciona, o homem vive, isto é, estrutura seu mundo, seus valores e seu corpo”.⁵ Giger vai além: a máquina respira e pulsa, o homem funciona, tudo faz parte de um único sistema. Esta é a contribuição do artista para as reflexões sobre os processos de assimilação cultural da máquina. A História insistiu nesta interação a partir do universo do trabalho, mas para o artista suíço, este não é o ponto: trata-se de uma interação centrada na dialogia entre a matéria, onde as investigações visuais revelam o lado sombrio e assustador do desejo.

Importante mencionar, neste sentido, a série *Passagens*, realizada entre os anos de 1972-73. O instrumento mecânico feito para recolher o lixo, fascinou o artista, quando estava em Colônia: “Fiquei tão fascinado com este ato mecânico-erótico que preparava a ‘solução final’ daqueles recipientes

⁴ ROBERTS, Adam. *A verdadeira História da Ficção Científica – do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Seoman, 2018, p. 543.

⁵ NOVAES, Adauto (org). *Homem Máquina – a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.10.

repletos, que tirei rapidamente algumas fotografias”.⁶ Este conjunto de imagens alia a estrutura mecânica com a anatomia da genitália feminina, e o próprio título da série evoca uma lembrança da *Origem do Mundo* de Courbet, que, ao seu modo, scandalizou a sociedade europeia do século XIX mostrando a “passagem” natural de todo nascimento.

Giger não está sozinho. Muitos corpos são considerados “estranhos” – estes, cabe dizer, em sua maioria corpos humanos – na História da arte: corpos estrangeiros, invasores, de mulheres, de escravos, de prisioneiros, de rebeldes, judeus, de mártires, revolucionários, indígenas, homossexuais, Olímpias, Majas, negros, santos, criminosos, corpos rejeitados ao longo da história, temidos e inquietantes, corpos-pesadelo.

E então, Giger criou os seus *Biomecanóides*. As obras do período “biomecanóide” são organizadas nas seguintes séries: *Biomecanóide* (1969-1983), *Li* (1973-1974), *O Feitiço* (1973-1974), *Duna/Harkonnen* (1975-1979), *Paisagem Biomecânica* (1976-1987), *Necronom* e *Alien* (1976-1978) e *Erotomecânica* (1979). O artista relembra: “Com esta palavra, queria indicar uma amálgama da técnica e da mecânica com o ser vivo. A pesquisa genética ainda há de nos ensinar o temor. O clone constitui já um pesadelo”.⁷

Em seu “Jardim das delícias biomecânico”, Giger criou um fascinante imaginário atormentado por “ciborgues, monstros, demônios e deusas satânicas, fetiches e paisagens góticas, que coexistem em um mundo perturbador”⁸. A poética de integração entre elementos mecânicos e orgânicos, em Giger, é em grande parte o amadurecimento de algumas propostas semelhantes feitas pelos futuristas italianos, na primeira metade do século XX, que acreditavam em um porvir harmônico entre homem e máquina, inclusive na possibilidade da existência de seres híbridos. As imagens do artista suíço podem ser vistas como o desenvolvimento sombrio de ideias expressas nos manifestos “Reconstrução Futurista do Universo” escrito por Giacomo Balla e Fortunato Depero em 1915, e “Por uma sociedade de proteção das máquinas”, escrito por Fedele Azari em 1927. Na produção visual, Osvaldo Barbieri (Bot) já havia pensado em uma natureza onde a flora fosse composta por peças mecânicas; seu livro *Flora Futurista*, de 1930, é uma fascinante coleção de flores em um mundo botânico-metálico.

Na poética de Giger, organismo também é sinônimo de paisagem e arquitetura. A paisagem é um corpo cujas vísceras estão expostas à luz, o espaço é carne viva e latejante, e o artista referia-se às suas pinturas de grandes dimensões como “ambientes”. As próprias paisagens parecem corpos eviscerados, carcaças ao relento, *close ups* de órgãos, ossos e musculatura.

⁶ GIGER, *op. cit.*, p.70.

⁷ *Idem*, *op. cit.*, p. 50.

⁸ ARENAS, Carlos. **H.R. Giger, a captivating imaginery**. Disponível em <https://www.lelieuunique.com/evenement/h-r-giger/> Acesso em janeiro de 2022.

Existe uma carga erótica ao se tomar posse de um espaço, fazer parte da sua construção e destruição, dominar e ser dominado pelas suas forças. A descoberta da arquitetura permite a percepção de si e o domínio do outro – os ambientes guardam segredos idênticos às estruturas dos corpos. Giger torna visível o inorgânico no orgânico, e o orgânico no inorgânico, como se tudo participasse de pulsões comuns, de sensações compartilhadas. O corpo é, finalmente, espaço, e o espaço é corpo. A arquitetura está para a natureza como a máquina está para o corpo. As correspondências entre espaço e corpo feitas por Eleanor Crook descrevem a poética dos organismos de Giger:

O corpo esconde seus segredos em mecanismos sofisticados, e os seus materiais são variados:

Osso, a parte mais Gótica do corpo, arquitetônica, delineada, elegante, hematopoiético;

Músculo, onde nós somos Barrocos, nossa curvatura e estofamento, nosso *primum mobile*;

(...) Vasos sanguíneos, o labirinto tubular de fluxo incessante, dilatação e constrição; Tendões, a tensão do corpo e a vibração tensa, nossa resistência e nosso acabamento fibroso (...).⁹

Colocamos sempre algo de nosso corpo nas coisas que construímos. E Giger, designer industrial, fascinado por máquinas, ferrovias, trilhos, revólveres e outros dispositivos, olha o mundo com o apuro do anatomista, que se esforça para não deixar escapar nenhum detalhe. Como um cientista, Giger expõe e dissectiona a verdade do organismo como a verdade do mundo: investiga as estruturas, demora-se nelas, para criar a anatomia dos seres. Michael Sappol realiza algumas considerações que se acomodam de forma perfeita na obra do artista:

A anatomia é a nossa realidade interior: anatomia somos nós. Mesmo que não estudemos anatomia formalmente, nós carregamos uma imagem anatômica do eu – um mapa portátil que nos divide em regiões e terrenos, com nomes de localidades e fronteiras. (...) nós pensamos a nós mesmos como seres anatômicos, uma autoimagem derivada do trabalho que anatomistas e artistas realizaram de forma colaborativa ao longo dos séculos. Nós todos possuímos múltiplas identidades, algumas proclamadas em voz alta, outras sutis e até mesmo implícitas. A identidade anatômica é uma destas últimas. Ela é tão penetrante, tão habitual, que nós não nos damos conta dela.¹⁰

Este entrelaçamento entre orgânico e inorgânico é também o emaranhado de passado e futuro, um *continuum* temporal de mística incompreensível – sabemos que nas imagens de Giger existe algo

⁹ CROOK, Eleanor. "Anatomical Expressionism". In EBENSTEIN, Joanna (org). *Death – a graveside companion*. London: Thames & Hudson, 2017, p. 55.

¹⁰ SEPPOL, Michael, "Art, science and the changing conventions of anatomical representation", in EBENSTEIN, *op. cit.*, p. 50.

mais antigo que o próprio conceito de antiguidade. O artista chega a arranhar a superfície de uma profecia, como se ele tivesse revelado um futuro que já passou, mas que ainda não chegou até nós. As imagens apresentam-se em uma frontalidade de caráter hierático, um pouco bizantino, e muito de egípcio, hipnótico a ponto de ser difícil desviar o olhar. Estamos diante daquilo que se define por objeto: as coisas (*jeto*) são postas diante de nós (*ob*).

A técnica de construção das imagens reforça estas ideias. Nos seus aspectos formais, as imagens são o produto de um exercício calmo e metucioso da construção das formas. O aerógrafo é um ponto importante neste processo. O aparelho, guiado pela mão do artista, é máquina complexa, e de certa forma projeta-se nas imagens que ajuda a construir, com a segurança da distância. Giger observou que “as armas são como uma espécie de aerógrafo. Você pode afetar algo de longe e não ser diretamente em contato com seu sujeito”.¹¹

A enxuta paleta cromática exerce o seu papel de amálgama, colaborando para uma percepção de conjunto, fortalecendo a interação entre as formas mecânicas, das engrenagens e estruturas, e os organismos do mundo animal e da botânica. O valor monocromático da pintura de Giger também injeta uma enigmática temporalidade. Cores de pedra, de metais, de epidermes sem classificações, de inscrições remotas, os cinzas, pretos e brancos que predominam em suas imagens são as cores que ressoam um futuro do passado, uma poética arqueológica, como se o tempo tivesse lavado os pigmentos e deixado apenas os tons de uma memória distante. “Minhas cores”, o artista declarou, “são mais semelhantes a um porão antigo, como batatas podres ou vermes das batatas. Minhas pinturas são pinturas de interiores, o que eu imagino por dentro”.¹²

É no *Necronomicon* de Giger que encontramos a gênese daquilo que se tornou o seu “alienígena” mais conhecido, transposto para o cinema em *Alien, o oitavo passageiro*, de 1979. A criatura transformou-se no paradigma da sua arte, concentrando de certa forma muito da poética de Giger, mas, de forma alguma pode ser vista como uma síntese segura de sua plástica.

A narrativa de *Alien* mais uma vez ressoa aflições antigas. Há este alienígena, um “forasteiro”, um invasor de feições horripilantes, desconhecido e impossível de ser compreendido pelas mentes humanas. Tal como todos os seres vivos, precisa garantir a continuidade de sua espécie; como toda matéria orgânica, aprendeu a modificar sua própria estrutura para responder a alterações do meio. Tudo que surge no mundo luta para permanecer, o que leva à necessidade de fazer um outro a partir de si

¹¹ Entrevista concedida pelo artista para *Cinefantastique*, vol. 18, número 4, Maio de 1988. Disponível em https://www.littlegiger.com/articles/files/Cinefantastique_18_04.pdf. Acesso em janeiro de 2022.

¹² *Idem*.

mesmo. A criatura precisa do hospedeiro, até que possa garantir o mínimo de autonomia para viver de forma autônoma. Seu ciclo de vida usa outros corpos, que não os da sua espécie, para se desenvolver.

O trauma do nascimento é algo que está presente também na concepção do próprio ciclo de vida da criatura da famosa série de filmes: “A criatura se desenvolve no corpo do hospedeiro e depois estoura no peito para ‘nascer’, de forma sangrenta e brutal”.¹³ Nascer é um movimento de irrupção de vida orgânica. Não ocorre sem dilatações, rompimento de membranas, expansões e pulsações. Por mais lento que seja o processo, nascer, ou seja, surgir, é sempre uma espécie de susto; significa abandonar uma etapa orgânica e adentrar outra, desta vez, marcada pela autonomia do ser.

Os filmes *Alien* são, como grande parte do cinema de ficção científica, reflexões sobre identidade e hibridação do próprio sujeito, questões centrais da cultura pós-moderna. A fim de entender nossa própria razão de existência, Giger nos oferece um caminho para o entendimento de nossa própria identidade alienígena emergente, nascida no turbilhão das forças biológicas e tecnológicas, em um mundo fraturado por guerras, deslocamentos populacionais traumáticos e outras medidas desesperadas para garantir a sobrevivência. No território do cinema o exemplo mais recente é o filme francês *Titane* (2021), de Julia Ducournau.

Como concluir, finalmente, estas reflexões acerca do corpo alienígena na arte de Giger? Podemos começar afirmando que todos nós somos alienígenas, estrangeiros, invasores e parasitas. Giger expõe como somos os criadores de nossos próprios males, inventores de nossos pesadelos, súditos de nossos monstros.

As imagens construídas por H. R. Giger nos forçam a olhar para o aspecto incômodo do projeto racionalista, que marcou presença no ocidente desde o século XVIII e que já foi tão criticado por Weber, os frankfurtianos e teóricos pós-modernos como Baudrillard e Bauman: os excessos do “sonho iluminista” que não conseguiu evitar o Holocausto, os totalitarismos, as pesquisas médicas para fins de dominação política, a tortura, os refugiados, o uso de armas químicas em populações civis. Nenhuma luz consegue abolir totalmente as sombras. As imagens de Giger dividem o fardo conosco, ao eviscerar nossas maiores angústias. Não é esta uma das antigas motivações para a criação de imagens? A obra de Giger torna-se, ela própria, a paisagem inescapável de uma verdade, a de que sempre seremos, para os demais seres, o outro. E ser este outro significa estar exposto a todos os riscos que estão intrinsecamente ligados a toda espécie vivente, seja neste planeta, seja em espaços além daqueles conhecidos. É na percepção do outro, na angústia da visão de um corpo, que reside o pesadelo. Sempre seremos estrangeiros e estranhos para alguém, sempre seremos, para um outro, *terra incógnita*.

¹³ ROBERTS, *Op. Cit.*, p. 542.

Agradeço ao H. R. Giger Museum, pela contribuição e interesse na elaboração deste texto.

Referências bibliográficas

ARENAS, Carlos. **H.R. Giger, a captivating imagery**. Disponível em <https://www.lelieuunique.com/eventement/h-r-giger/>. Acesso em janeiro de 2022.

EBENSTEIN, Joanna (org). **Death – a graveside companion**. London: Thames & Hudson, 2017.

GIGER, H. R. **Giger por H. R. Giger**. Köln, Taschen, 2018.

GROF, Stanislav. **HR Giger and the Zeitgeist of the Twentieth Century**. Solothurn: Nachtschatten Verlag AG, 2014.

MELO, Petra P. M. **Cinema do medo: Um estudo sobre as motivações espectatoriais diante dos filmes de horror**. Tese de Doutorado. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

NOVAES, Adauto (org). **Homem Máquina – a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ROBERTS, Adam. **A verdadeira História da Ficção Científica – do preconceito à conquista das massas**. São Paulo: Seoman, 2018.

RODRIGUES, Elsa M. S. **Alteridade, tecnologia e utopia no cinema de ficção científica norte-americano: a tetralogia Alien**. Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra, 2010.

Entrevistas

GIGER, H. R. Entrevista concedida em duas partes para **Bizarre Mag.com**, números 195 e 196, 2012. Disponível em http://www.gigerdb.com/articles/files/BizarreMag_195.pdf Acesso em janeiro de 2022.

GIGER, H. R. Entrevista concedida para **Cinefantastique**, vol. 18, número 4, Maio de 1988. Disponível em https://www.littlegiger.com/articles/files/Cinefantastique_18_04.pdf Acesso em janeiro de 2022.